

# Algunos dilemas éticos en la antropología (tele)-visual compartida: más allá de las “docu-soaps”\*

Axel Michael Köhler  
CESMECA-UNICACH

## Introducción

**B**asado en las experiencias recientes de la antropología televisual británica, en el presente artículo reflexiono acerca de la posibilidad de popularizar la antropología a través de los medios audiovisuales, especialmente a través del uso del video y de la televisión. Desde mi punto de vista esto puede hacerse sin llegar a corromper los fundamentos éticos actuales de la disciplina y sin necesidad de correr el riesgo de perder calidad en el análisis. Es más, pienso que la antropología televisual puede abrirnos caminos hacia mejores políticas de representación y nuevas formas de compromiso intercultural. Ello nos pondría del lado de aquellos que han buscado desarrollar una antropología “compartida”.<sup>1</sup>

La antropología visual “compartida” o “participativa” permite renegociar y darle otro contenido a la relación entre el antropólogo y el “informante”, a la vez que ofrece la posibilidad de incluir a los representados de manera dialógica<sup>2</sup>

---

\* Doy mis más sinceros agradecimientos a Gabriel Hernández García quien hizo conmigo la revisión de estilo del presente texto y con ello me ayudó a clarificar algunas ideas. También agradezco a Xochitl Leyva sus comentarios críticos y la edición final del texto.

<sup>1</sup> Con respecto a la antropología “compartida” o “participativa”, los elementos centrales son: el diálogo entre los antropólogos y los representados y la participación activa de éstos en la investigación. Esto produce, en teoría, una colaboración intercultural y pretende lograr una intertextualidad crítica con un radio potencial más amplio que el normal alcanzado por los productos antropológicos o auto-representativos.

<sup>2</sup> La “antropología compartida” es un concepto que Jean Rouch (1995 [1975]: 97-98) ha promovido de manera más práctica que teórica a través de sus experiencias cinematográficas en Africa del Oeste. Para Rouch, el cine y el video son medios “fabulosos” para compartir los resultados del trabajo etnográfico con los que colaboran como sujetos, en su caso enfrente de la cámara. Al inicio, los experimentos de Rouch lo condujeron a revisar su edición después de escuchar los comentarios que le hicieron los actores al respeto. Más tarde, en los años sesenta, Rouch experimentó exitosamente con la llamada “etno-ficción”, es decir, películas de género etnográfico las cuales se desarrollan completamente en la improvisación. Improvisación que se desarrolló dentro del marco de las vivencias y experiencias concretas de los actores, pero que se dio

y potencia las posibilidades de la investigación colaborativa. En ese sentido, el cine, y mucho más la televisión, nos permiten difundir nuestros resultados de investigación de una manera distinta, es decir, de una manera menos elitista y más adecuada o “representativa”, comparado esto, claro está, con la forma de operar de la antropología académica escrita. Pero también cabe señalar que la antropología visual “compartida” no puede evitar los problemas inherentes a cualquier tipo de representación, lo único que sí puede es enfrentarlos de otra manera y abrir formas dialógicas de representación, que podrían ser más críticas y reflexivas, estar basadas en imágenes más accesibles y por ende, ser menos logocéntricas y alienadas. En otras palabras, la antropología visual “compartida” tiene un potencial mucho más amplio que la antropología tradicional escrita.

Para dar sustento a mi argumento central, primero señalaré las diferencias más importantes que encuentro entre la antropología escrita y la antropología visual, para luego discutir la relación que se ha dado entre la antropología visual y los pueblos indígenas, y finalizar abordando un nuevo subgénero: el de la antropología televisiva británica. A partir de ese estudio de caso, cierro mis reflexiones acerca de algunos dilemas éticos que enfrenta el antropólogo y la antropología del hoy.

## La antropología académica escrita y la antropología visual

Imágenes y escritura producen dos cuentas bastante distintas de la existencia humana, por más que los cineastas y escritores tratan de describir las mismas cosas.

**David MacDougall** (1998d: 246)<sup>3</sup>

---

*para* la cámara (lo que la distingue de las “actuaciones” reales que se graban normalmente en los documentales). La “etno-ficción” deliberadamente incluye la posibilidad que el proceso compartido de la improvisación, invención y grabación tenga consecuencias para la vida real de los personajes (véase como ejemplo más reciente ¿Quién diablos es Juliette? de Carlos Marcovich, 1997). Rouch habla de la necesidad de un permanente “etno-diálogo” para transformar el conocimiento y así deje de “ser un secreto robado que se consume en los templos de conocimiento occidentales” y se vuelva “el resultado de una búsqueda interminable en la cual etnógrafos y otros caminan juntos en un sendero que algunos de nosotros llamamos “antropología compartida” (Rouch y Fulchignoni 1989: 298-99).

<sup>3</sup> La traducción de las citas utilizadas en este artículo es mía.



Hablando de las diferencias entre trabajos escritos y visuales, MacDougall<sup>4</sup> recuerda que las imágenes nos muestran de manera más completa el mundo exterior, mientras que las representaciones escritas se prestan mejor a la interpretación de la vida interior, es decir, de lo que no es visible o manifiesto. El antropólogo/escritor explica e interpreta la vida social con base en su experiencia personal e íntima como observador participante. El cineasta/videoasta tiene que llevarnos al mundo interior a través de las manifestaciones culturales visibles. Por ejemplo, los patrones identificables y reconocibles de la interacción social.

La capacidad lingüística para la expresión abstracta y su potencial de estimular la imaginación, se comparan entonces con la capacidad filmica de representar las continuidades físicas del mundo y las características comunes del ser humano. Éstas, por ser tan obvias o “naturales”, muchas veces no aparecen en las descripciones etnográficas escritas. “Los escritores etnográficos no sólo no apuntan muchas de las continuidades transculturales que las imágenes hacen manifiestas, sino que no pueden notarlas, porque estas continuidades aparecen como el terreno mismo, sobre el cual se dibujan las figuras de la antropología” (MacDougall 1998d: 247).

Una de las pretensiones de las ciencias sociales es investigar y demostrar cosas que no son manifiestas a la vista. El resultado son descripciones y análisis enfocados en patrones de comportamiento, principios estructurales, relaciones funcionales y variaciones estadísticas. Lo que se valora en el descubrimiento de estas conexiones subyacentes y en la revelación de sistemas lógicos, es más el trabajo intelectual y no la experimentación sensual, aunque aquel se basa metodológicamente en la observación. Entre los objetivos del análisis está convertir las observaciones y experiencias subjetivas en algo “objetivo” y “científico”. Hay poca confianza en las capacidades subjetivas de conocer lo “realmente real”. El proyecto científico está siempre a la búsqueda de la objetividad, con la intención de superar las debilidades humanas, tanto sensuales como intelectua-

<sup>4</sup> El cineasta norteamericano David MacDougall hizo junto con su esposa Judith MacDougall, algunas de las más sensibles e innovadoras películas del cine etnográfico. Sus películas producidas con miembros de sociedades pastorales de África del Este –por ejemplo, *Vivir con vacadas* (*To live with herds*)– marcaron un cambio en la distancia convencional del cine de observación. De la pretendida no intervención de la cámara en documentales de tipo “mosca en la pared” (“fly-on-the-wall”) pasaron hacia un cine de acercamiento experimental y de conversación intercultural. David MacDougall también escribe ensayos sobre la teoría y la práctica de filmar, en los cuales reflexiona particularmente sobre los distintos alcances de la escritura antropológica y el cine etnográfico (véase las citas bibliográficas al final de este artículo).



les.<sup>5</sup> Esto se refleja en la jerarquía implícita de los distintos pasos que componen el trabajo de la investigación antropológica, es decir: la observación, la descripción y el análisis. Se da mucha validez a la observación atenta y a la descripción precisa, pero los altos niveles del prestigio académico se reservan para los grandes teóricos.<sup>6</sup>

Es importante recordar que los primeros pasos de la antropología visual se dieron con el apoyo de la fotografía hace más de cien años. Desde entonces, la fotografía se ha utilizado como documento, ilustración y prueba de lo que antes era probado sólo por medio de la sensibilidad y la legitimidad del autor/escritor.<sup>7</sup> Ahora bien, una de las primeras diferencias que se pueden señalar entre la antropología escrita y la visual es que las imágenes fotográficas no pretenden una transformación intelectual de la naturaleza ya que son “sólo” el reflejo fotoquímico de la realidad. Sin embargo, cuando surgió la cámara fotográfica en el siglo XIX, se convirtió en un instrumento de objetividad y precisión, ya que permitió fijar la visión fugaz del momento para siempre superando así a la memoria que, con el tiempo, puede llegar a omitir muchos detalles de lo observado.

En las últimas décadas, las prácticas de la representación fotográfica han sido cuestionadas por muchos autores, tales como Barthes (1977, 1981 [1980]); Berger (1972, 1974); Berger y Mohr (1982); Burgin (1982 [1975]); Faris (1996);

---

<sup>5</sup> Los sentidos humanos son poco fiables para entender el mundo. Los ojos son imperfectos e inadecuados en comparación con instrumentos de alta precisión y resolución. Sin embargo, se atribuye el conocimiento a la visión, no necesariamente a la visión fisiológica humana, sino a una visión intelectual o instrumental. “El sujeto de la ciencia se volvió en gran medida lo que no puede verse sin herramientas, en gran o pequeña escala. ... El truco de la ciencia —el poder que la gente le concede— es producir una visión perfecta de *lo que se hizo visible* a través de sus esfuerzos” (Strathern 1997: 225, énfasis del autor).

<sup>6</sup> Refiriéndose a Claude Lévi-Strauss, Philippe Descola, por ejemplo, divide la antropología en los tres siguientes pasos: la etnografía significa la colección de datos y la descripción. La etnología equivale al esfuerzo explicativo a través del análisis y la comparación, mientras que la verdadera antropología es un proyecto filosófico —raramente cumplido— de “lograr entender los problemas generales de la vida social” (citado por MacDougall 1998b: 81).

<sup>7</sup> La fotografía ha servido también como método de análisis en ensayos fotográficos. El ejemplo clásico es el estudio de la formación del carácter de los habitantes de la isla de Bali en Indonesia, llevado a cabo por Gregory Bateson y Margaret Mead (1942) en los años 1936 a 1938. En las llamadas “foto-entrevistas”, conocidas también como “evocación fotográfica” (Collier y Collier 1986; Suchar 1989), la fotografía sirve igualmente para la investigación. El método de evocación por fotos se ha utilizado para revelar los distintos significados culturales y sociales y las formas de “etno-comprensión” por medio de entrevistas, en las cuales los entrevistados interpretan, responden o reflexionan, de manera muy subjetiva, ante imágenes fotográficas, por lo general imágenes de su propio mundo cultural.



Heidegger (1977); Sontag (1977); y Tagg (1988).<sup>8</sup> En lo que concierne a las prácticas y al uso de la fotografía por parte de los etnógrafos/antropólogos, la crítica se ha enfocado particularmente en la naturaleza colonial y en las relaciones de poder que ejercieron los fotógrafos sobre los “sujetos” fotografiados. Frente a los “exóticos”, la cámara fue un símbolo de superioridad tecnológica a la vez que su producto. La fotografía sirvió para subordinar otras culturas en una estructura jerárquica del mundo. Los defensores de la teoría dominante del evolucionismo y la determinación biológica de la cultura, encontraron en la fotografía una herramienta perfecta para comprobar el carácter “científico” de sus ideas.<sup>9</sup> Así las preocupaciones intelectuales de la época, determinaron las temáticas fotográficas e influyeron en las convenciones formales y estilísticas que se dieron (Edwards 1992a; Theye 1989).<sup>10</sup>

En sus albores, la fotografía fue tomada en su totalidad como un documento “objetivo”. Actualmente, es indiscutible el carácter subjetivo que tiene la fotografía, ya que es plenamente aceptada la idea de que hay una pluralidad de perspectivas para referirse a lo que llamamos “la realidad”. El significado de la foto, igual que el significado de la realidad que refleja, se dice hoy, se construye en las relaciones, experiencias y perspectivas de los que están involucrados en su producción. En otras palabras, el significado de la foto depende de quién se encuentra enfrente y de quién se encuentra detrás de la cámara, del punto de vista del fotógrafo, de lo que él o ella incluye o excluye, del objetivo y del público a quien está destinada la foto.

Para entender el significado de una foto, siempre debe tomarse en cuenta el contexto histórico y cultural de la producción fotográfica, y las relaciones so-

<sup>8</sup> En el contexto mexicano véase particularmente Debrouse (1994) y Reyes Palma (1989).

<sup>9</sup> Cabe señalar que otra corriente de la fotografía se desarrolló desde el principio en el campo de lo imaginario y lo fantástico. Esta corriente se entusiasmó con la idea de poder captar imágenes de los sueños y de los fantasmas y de liberar así a la imaginación. También experimentó con las posibilidades de engañar la percepción humana en vez de comprobarla, o de expandir lo visible e imaginable, más allá de lo que permite normalmente la percepción visual.

<sup>10</sup> Estas preocupaciones intelectuales se expresan con mayor claridad en las palabras que acompañan a las imágenes de las producciones documentales. Henley anota que “en los documentales nada envejece tan rápido como el comentario que conforma el guión” (2000: 213). Similar función cumple el pie de foto, lo que muchas veces nos indica mejor que la foto misma, la época de su producción. El pie de foto sirve de marco cognoscitivo, organizando nuestra experiencia y guiando nuestra interpretación, es decir, sirve de herramienta para ubicar o posicionar la foto y para dar un significado a lo que se muestra, para mediar su relación con el texto escrito y para indicar la interpretación de ambos.



ciales tanto entre los mismos representados como entre el fotógrafo y ellos.<sup>11</sup> Aunque en última instancia la foto se construye desde los ojos de quien la mira, la representación e interpretación de la misma están indisolublemente ligadas y su significado cambia, según se trate del creador, del consumidor o del sujeto. De hecho, la interpretación particular que se da de una foto, depende de muchos factores históricos y culturales, de las experiencias previas, del conocimiento y de los paradigmas prevalecientes (Edwards 1992b: 12-13).<sup>12</sup>

Hasta las primeras décadas del siglo XX, la fotografía había sido utilizada como documento realista, particularmente en la etnografía y en la antropología física. Al respecto comenta MacDougall (1998c: 132) que la falacia mágica de la fotografía fue paralela a la falacia de la observación omnisciente. De hecho, entre los antropólogos después de la euforia por la fotografía, se ha producido frustración e irritación con las imágenes, porque éstas tienden a revelar demasiadas cosas al mismo tiempo, y muchas veces, cosas no intencionadas. Para una disciplina como la antropología (tan centrada en las categorías y diferencias culturales), la información fotográfica se puede volver contraproducente al subrayar más las similitudes transculturales que el carácter “exótico y primitivo del otro”. La abundancia de información en las imágenes y la ambigüedad interpretativa, han sido vistas por algunos antropólogos, como un mal que afecta el proyecto analítico antropológico.

Pero hay también otros problemas que contribuyeron a la insatisfacción antropológica con la fotografía. Por ejemplo, la fotografía tampoco es capaz de captar las relaciones e interacciones sociales más allá de hacerlo en algunos momentos significativos del desarrollo procesual. Esto ha contribuido en mucho al desencanto de los antropólogos con la fotografía, sobre todo después de los años treinta (MacDougall 1998b: 65). De hecho, la cámara fotográfica no ha sido integrada como técnica estándar en el trabajo de campo antropológico.

Pero con la proliferación de los nuevos medios de comunicación electrónicos y con la posibilidad de digitalizar todo tipo de información, los antropólogos

---

<sup>11</sup> “En el mundo pospositivista y posmoderno ... las películas y las fotos siempre tratan de dos cosas: la cultura de los filmados y la cultura de los que les filman” (Ruby 1996: 1345).

<sup>12</sup> Las fotos que tomó Edward Curtis de los indígenas norteamericanos, por ejemplo, son criticadas en nuestra época por ser producto de una visión racista y etnocéntrica del siglo XIX. Al mismo tiempo tienen valor histórico para los indígenas norteamericanos contemporáneos que las utilizan para construir su identidad cultural (Ruby 1996: 1346).



se han replanteado la importancia de la imagen y de lo visual en el proceso del conocimiento.<sup>13</sup> Por ejemplo, en un libro editado por Brennan y Jay (1996), se habla de una “vuelta a lo pictórico”, es decir, se habla de “leer imágenes y de ver textos”. Con el movimiento posmoderno en la antropología, se da un examen del texto escrito y de las técnicas “literarias” del antropólogo como autor. En esta visión, la representación antropológica escrita es necesariamente un proyecto literario e interpretativo, ya que la búsqueda de la objetividad científica se ha revelado como una ilusión. Bajo el posmodernismo se trata más bien de hacer textos polifónicos que intentan recrear la multitud de perspectivas y reconocen las voces de los sujetos como fuentes de la obra. El autor/escritor es entonces sólo una síntesis textual de otros autores.

George Marcus, coautor de textos críticos fundamentales sobre cuestiones de representación literaria (véase Clifford y Marcus 1986; Marcus y Cushman 1982; Marcus y Fischer 1986), recientemente propuso que el problema analítico clave del análisis antropológico, es el proceso de la constitución de la identidad cultural (Marcus 1994: 42). El reto etnográfico actual, para Marcus, es representar adecuadamente los procesos culturales que son, al mismo tiempo, procesos de homogeneización y diversificación. Según Marcus, este reto requiere una serie de estratagemas que de hecho cumplirían su objetivo más fácilmente en un medio cinematográfico que en uno escrito (Ibíd.: 44).<sup>14</sup> Para este autor, el etnógrafo con-

<sup>13</sup> “La imagen visual es posiblemente el modo de comunicación dominante a finales del siglo XX” (Edwards 1992b: 3). Otros autores son más enfáticos. Según Frederik Jameson, el cine y no la literatura ha sido la forma artística y el medio cultural dominante de la era modernista, mientras que el video es “el medio dominante de una nueva coyuntura social y económica” en la era posmodernista (1991: 65, cursivas tomadas directamente del autor). Lash y Urry (1994: 16) se refieren a la proliferación de símbolos e imágenes, cuando afirman la influencia de la tecnología del video, sobre el concepto y la percepción del tiempo: “Si el tiempo modernista se basa en un paradigma literario, el tiempo posmodernista se basa en una especie de paradigma de video, donde los lapsos de atención son cortos y los sucesos se amontonan sin un orden narrativo, por medio de operaciones de *rewind*, *fast forward*, y cambio constante de canales.”

<sup>14</sup> El complejo de estos retos y estratagemas son: a) plantear el problema de lo espacial y lograr una simultaneidad en la representación etnográfica, que corresponde al destierro contemporáneo de la cultura; b) plantear el problema de lo temporal y dejar las meta-narrativas históricas como factores explicativos, en favor de la constitución de la memoria colectiva; c) plantear el problema de las perspectivas de los indígenas y registrar sus voces; d) la apropiación dialógica de conceptos y mecanismos narrativos a través de la incorporación del marco discursivo del “otro” en el del etnógrafo; e) buscar y demostrar las conexiones ya existentes entre observador y observado, para construir diferencias en el reconocimiento total de una relación establecida de antemano (lo que Marcus llama una visión “bifocal”); y f) la yuxtaposición crítica y la contemplación de posibles alternativas, pues la función de la “etnografía modernista” es, primero, la crítica cultural (Marcus 1994: 43-44).



temporáneo y los sujetos de su investigación comparten las condiciones de (pos)modernidad y alguna parte de su identidad. Por ello, una etnografía con un sentido histórico del presente, tiene que orientarse hacia estrategias y técnicas “modernistas” de representación, es decir, debe poner particular atención en el montaje cinematográfico. Las técnicas narrativas cinemáticas en textos escritos, implican una traducción difícil pero necesaria y tienen como fin, romper con la narrativa lineal logrando el efecto de la simultaneidad.

Marcus revalora el cine y sus técnicas, sin embargo, lo hace principalmente para dar un nuevo impulso a la literatura antropológica y para afirmar su papel como modo dominante de representación. Marcus denuncia que la mayoría de los escritores ven en el cine, un suplemento naturalista de los conocimientos que han sido producidos por otros modos de textualización. Pero para él, el cine sólo reafirma el “capital intelectual” y no es capaz de crearlo. Por ello, Marcus no llega a conceder al cine etnográfico un lugar equivalente a la etnografía escrita. “[L]as películas etnográficas todavía no han servido por sí mismas como argumentos sobre representaciones etnográficas ... para alterar fundamentalmente la manera en que los antropólogos ven o piensan sobre sus objetos de estudio” (Ibíd.: 37-38).

Para los seguidores de la representación escrita, el cine y el video se quedan sólo en el ámbito de la observación, por más que las imágenes pasan por un proceso reflexivo y analítico en la selección y edición del material grabado. Desde mi punto de vista, dicho proceso es semejante en muchos aspectos a la organización intelectual de las notas y de los recuerdos para el trabajo escrito y, tanto el cine como la literatura etnográfica, dependen más que nada de su construcción narrativa y del montaje. En la actualidad, la imagen tiene mucha importancia, precisamente en el momento en que los escritores más experimentales e innovadores, tienen inclinaciones hacia las técnicas narrativas del cine y evocan constantemente imágenes.

A estas alturas me parece importante señalar que los teóricos del diálogo antropológico (e.g., Tedlock 1979, 1983, 1987; Tedlock y Mannheim 1995)<sup>15</sup> incluso sus críticos (e.g., Albro y Berkley 1999) y los que estudian “performance”, por lo general ignoran los modos de representación cinematográfica y videográfica.

<sup>15</sup> “En la antropología actual, tenemos un montón de interpretación y casi ningún texto [es decir, texto original de los interlocutores del antropólogo]” (Tedlock 1995: 262).



Es verdad que estos modos de representación no son la solución a todos los problemas que lleva consigo la representación pero sí contienen diálogos y muestran vívidamente las expresiones humanas. Mannheim y Tedlock afirman, por ejemplo, que las “culturas son continuamente producidas, reproducidas, y revisadas en los diálogos entre sus miembros”. Es decir, “una vez que la cultura está vista como algo que surge de una base dialógica, la misma etnografía se revela como un fenómeno cultural (o intercultural) emergente, producido, reproducido, y revisado en los diálogos entre el trabajador de campo y los nativos” (1995: 2). Estos argumentos podrían aplicarse directamente a la representación audiovisual ya que ésta permite ver físicamente el proceso mismo de la comunicación. A lo anterior agrega Tedlock, que existe una forma de “apartheid” en la representación antropológica escrita, porque parece que “los antropólogos no permiten una plena articulación entre los nativos y ellos en el marco del libro mismo” (1995: 267). Esto se podría evitar en el marco de la representación visual.

Quetzil Castañeda desecha la idea del diálogo y prefiere hablar de la “*complicidad y colusión*” así como de la “*apropiación recíproca y antagonística*” de la producción cultural. Dado que las culturas siempre se inscriben “dentro de un campo ya interconectado y entrecruzado por unas series múltiples de vectores económicos, sociales, políticos, históricos e *incluso* culturales” (1995: 17-18, las cursivas son tomadas directamente del autor). Castañeda afirma que revisar y “adaptar la ética desde tal apreciación” de la invención permanente de las culturas, “nos obligaría a replantear de manera dramática nuestro esfuerzo etnográfico y particularmente nuestra construcción de la investigación” (Ibíd: 28).

El mismo autor no propone explícitamente el uso del video ya que, supongo, coincide con George Marcus en que el medio escrito tiene más capacidad de analizar y teorizar que el medio visual. Sin embargo, Castañeda mismo ha usado exitosamente el video al realizar con Jeff Himpele<sup>16</sup> una co-producción. Ambos entrevistaron e interactuaron con miembros de varias comunidades imaginadas, tales como *new age* espiritualistas, turistas, mayas yucatecos, “nuevos aztecas”, “nuevos mayas” de EUA, arqueólogos, antropólogos y artesanos. Su video giró en torno al ritual turístico del equinoccio celebrado en Chichén Itzá; actividad patrocinada por el gobierno del estado de Yucatán. Castañeda e Himpele destacan cómo todos los actores involucrados en el equinoccio, están luchando

<sup>16</sup> “Incidents of Travel in Chichén Itzá” (*Incidentes de viaje en Chichén Itzá*) (EUA, 1997).



para hacer avanzar su idea del acontecimiento y tratan de imponer su visión de la cultura maya. Esta lucha, evidentemente antagonística, se da a través del encuentro y la actuación cultural que retoman discursos entrecruzados de manera dialógica y recíprocamente apropiada (es decir, apropiada en *complicidad*, siguiendo a Castañeda). Esta creación y recreación multivocal y controvertida de la cultura maya está representada vívidamente en el video producido por Castañeda e Himpele.

Pero antes de cerrar esta sección déjese me regresar a las comparaciones entre lo visual y lo escrito. En el ámbito de la televisión y del cine, más que en el de la fotografía, la antropología visual tiene en verdad algunas ventajas importantes sobre el trabajo escrito. Su proceso productivo es mucho más transparente para los colaboradores o “informantes” del antropólogo, ya que éstos pueden ver lo que se hace, es decir, pueden ver y tomar parte en lo que se graba y recopila. Además los productos de la antropología visual son generalmente más accesibles y pueden llegar a cubrir una audiencia más amplia si se editan y difunden correctamente.<sup>17</sup> En la antropología visual, el llamado “informante” puede dejar de ser solamente una “voz citada e interpretada”, puede dejar de ser sólo “el estudiado”, dando esto pie a una relación más equilibrada entre investigador e informante. Estos nuevos equilibrios de seguro se pueden reflejar positivamente en la creación de nuevas políticas de representación.

Pero también hay otro camino que se puede seguir dentro de la antropología visual, y éste es el de la representación por sí misma de los sujetos antropológicos. En muchos contextos coloniales la autorrepresentación fue prohibida, invalidada, menospreciada o dificultada por los colonizadores. Aunque este asunto sigue siendo complicado en los tiempos actuales poscoloniales, es evidente, que la nueva tecnología ofrece nuevas y más grandes posibilidades a los “nativos” para autorrepresentarse. Asunto que entusiasma a muchos activistas y a algunos teóricos.

La autorrepresentación por medio del video, parece ofrecer una salida real, pues no sólo promete más “autenticidad” que la representación ajena o externa (sea escrita o cinematográfica), sino también permite una comunicación translocal y masiva a través de una tecnología cada vez más utilizada en el mun-

<sup>17</sup> Mucho del material filmado por antropólogos se queda como “recrd footage”, es decir, como secuencias inéditas, localizadas únicamente en archivos o museos.



do. Esas ventajas tecnológicas alimentan las esperanzas acerca de una democratización casi inevitable de los medios de comunicación y el acceso de todos al “mercado internacional de ideas”. Sin embargo, la autorrepresentación no está libre de las limitantes que condicionan, de una u otra manera, cualquier forma de representación. Se trata tanto de limitantes semióticas como ideológicas en el campo de la producción y recepción así como de limitantes tanto institucionales como de falta de infraestructura para la difusión de los productos.<sup>18</sup> Aquí se puede mencionar también, que los productos autorrepresentativos son en su mayoría dirigidos a un público limitado, es decir, a miembros de la misma comunidad o del mismo grupo lingüístico-cultural. Los asuntos que éstos encaran, por lo general, son la afirmación o reafirmación de la identidad, la autonomía (cultural, lingüística, política), la justicia social y los derechos (humanos, indígenas, del ambiente, etc.), asuntos que generalmente interesan además de a los “locales”, a los activistas no indígenas miembros de la llamada “sociedad civil”. Estos temas también pueden ser de interés de los antropólogos, aunque por lo general, éstos los tratan desde el ámbito académico y no desde el enfoque del activista.

Pero ya se trate del investigador, del antropólogo, del activista, del indígena o del no indígena, lo que me parece fundamental, es preguntarnos si el producto de su trabajo resulta del diálogo, de la conversación y de la colaboración intercultural. Desde ahí, creo yo, pueden los productos visuales adquirir un contenido más crítico y reflexivo y tener un alcance más amplio. Pero pasemos ahora, a la antropología (tele)visual y a sus logros y fracasos como modo de representación visual de los pueblos indígenas.

### **La antropología (tele)visual y el video indígena**

La “antropología visual” para pioneros como el norteamericano Sol Worth (1981), incluye aquellos trabajos etnográficos o antropológicos que son producidos gracias al uso de varios medios visuales y audiovisuales, tales como la fotografía, el

---

<sup>18</sup> Los productos autorrepresentativos de grupos sociales o étnicos minoritarios, son hechos por miembros de dichos grupos y para ellos mismos. La mayoría de videos de este tipo no son producidos para un público amplio y alcanzan el llamado “narrowcasting”, o sea una difusión limitada, divulgada principalmente por medio de estaciones de televisión regionales o de cable. Para ganar espacios en contextos comerciales y competitivos en los medios de comunicación masivos y hegemónicos, tales productos enfrentan varios obstáculos. Entre los más importantes resaltan los estándares profesionales de producción en la televisión pública, y la falta de interés comercial para su difusión amplia, o sea el llamado “broadcasting”.



cine o el video. Recientemente Banks y Morphy (1997) fueron más allá de las primeras definiciones de la antropología visual y propusieron que ésta incluye todo tipo de trabajo antropológico —independientemente del medio en el cual se presenta, e incluso el escrito— que hable de las experiencias estéticas y de las prácticas visuales de la representación de las culturas humanas.

Para fines de este artículo, reduciré mi ámbito de acción a la antropología “(tele)visual”. El término “televisivo” ha sido utilizado de manera despectiva, señalando masificación y vulgarización de los asuntos antropológicos.<sup>19</sup> En este texto me referiré principalmente a la tradición televisiva británica del “cine de observación” que surgió en los años setenta. En esos años, se produjeron películas en el marco de series televisivas, tales como *Un Mundo Desapareciendo* (*Disappearing World*) producida desde 1970 hasta la fecha por la empresa británica Granada Television; seguida por *Un Mundo Aparte* (*World Apart*) de la BBC de Bristol que apareció desde 1979 y estuvo al aire hasta 1984. También debo mencionar la serie *Bajo el Sol* (*Under the Sun*), que en los años noventa, fue producida también por la BBC.<sup>20</sup> Dichas series tuvieron gran éxito entre el público televisivo e incluso, en 1974, *Disappearing World* recibió el más prestigioso premio del cine y la televisión británica, el llamado BFTA.

Lo novedoso y lo que distinguió a *Disappearing World* de los documentales televisivos previos acerca de “la vida salvaje” de los animales y de los “hombres primitivos”, fue la colaboración que se dio de antropólogos e investigadores como asesores de filmación, edición y posproducción (Henley 1984: 147, 150). Las películas producidas de esta manera empezaron a mostrar más sensibilidad en el retrato de otra gente y de sus culturas, y desarrollaron un ritmo más lento centrado en la observación. En éstas películas, las imágenes fueron acompañadas de

<sup>19</sup> James Weiner (1997), en un artículo polémico aplicó el término “antropología televisiva” —aunque sin definirlo— para cuestionar la aptitud de los medios masivos de comunicación audiovisual en la autorrepresentación indígena. Su punto central, es que hay formas propias de comunicación indígena que no comparten el paradigma occidental de la revelación. Al contrario, algunas culturas indígenas manifiestan la preocupación de ocultar lo visible, para mantener jerarquías sociales basadas en conocimientos secretos. O bien, se enfocan precisamente en los fenómenos invisibles, sin pretensión de hacerlos visibles.

<sup>20</sup> Los directores de *Disappearing World* intentaron en 1973 cambiar el nombre de la serie, porque no pensaban hacer películas sólo sobre pueblos en peligro de “desaparecer”. La gerencia de Granada TV rechazó la propuesta a base de argumentos comerciales sobre el éxito de la serie (Henley 1984: 150). El título de la serie *Under the Sun* dejó el horizonte completamente abierto, y de hecho, sus programas retratan personajes tanto de subculturas y microambientes exóticos en el norte/occidente como de culturas lejanas en el sur/oriente.



guiones menos didácticos, pero sobre todo, los directores permitieron a los filmados hablar, y subtitularon los programas para comunicar el sentido de las palabras de la gente indígena, al espectador europeo.<sup>21</sup>

De esta manera se desarrolló —no sólo en Gran Bretaña— otra perspectiva dentro del cine de observación. Esta otra perspectiva buscó mostrar los mundos no occidentales desde el punto de vista del “nativo”, retomando la tradición de Malinowski. Así el cine etnográfico cambió de ser ilustración de teorías evolucionistas hacia la exploración y revelación de sustancias (MacDougall 1998c: 126). Sin embargo, éste no dejó de producir imágenes occidentales desde fuera hacia adentro de varios grupos indígenas del mundo; miradas del centro capitalista desarrollado a los márgenes “premodernos” y “no civilizados”. El cine etnográfico de entonces no dejó del todo la idea de los viajes a los mundos naturales en peligro de extinción. Pero, a pesar de esto, dichas series lograron imágenes mucho más íntimas y sensibles que las expuestas por sus antecesores, enfrentaron las diferencias culturales con más calor humano y con menos pretensión científica, trataron de familiarizar a los televidentes con los ambientes exóticos de los representados, tal como ellos los vivían. En otras palabras, las nuevas series, ofrecieron a los espectadores, de manera contemplativa y bastante respetuosa, la vida cotidiana y las luchas de sus protagonistas permitiendo así una interpretación más libre, por parte del espectador.

En las nuevas series, se retomó la estructura narrativa de las películas de ficción (tales como la introducción de un conflicto y la construcción de una historia alrededor de los intentos de buscar su solución) creándose así la sensación de suspenso y aventura, a la vez que se establecieron lazos de empatía y de identificación con los actores y con sus problemas microcósmicos. La serie *World Apart*, también introdujo retratos de comunidades “aparte”, es decir, fuera de la sociedad europea dominante. Por ejemplo, presentó a una comunidad minera de Gales y a un grupo de alfareros en Staffordshire (Inglaterra) para mostrar las diferencias que existen en los modos de vida dentro de una misma sociedad (Henley 1984: 154). Así la televisión británica logró “popularizar ideas antropológicas” sin dejar caer la calidad (MacDougall 1998b: 76).

<sup>21</sup> Además de traducir y hacer transparente el proceso de traducción, subtitular significa sensualidad, permitiendo al espectador-oyente “obtener una sensación del movimiento de las formas en el habla” (Tedlock 1995: 267). Esto se pierde en el doblaje y el *voice-over* (voz superpuesta). Dos “crímenes” del cine de confección para la televisión y de muchos documentales, particularmente norteamericanos.



Hay otro género contemporáneo que desde mi punto de vista también invita a la comparación con la antropología (tele)visual. Hablo del video y de la televisión indígena que surgieron en los años setenta y ochenta.<sup>22</sup> Estos géneros muchas veces tratan temas de interés antropológico, a pesar de que sus productos normalmente no tienen pretensiones académicas. Esto no es casual, ya que hubo (y hay) muchos antropólogos involucrados en la concepción y en el desarrollo de los llamados “medios de comunicación indígena”. Para Carlos Flores, estas convergencias fueron posibles gracias a que se supo encontrar puntos de contacto entre los intereses de los investigadores y “las necesidades de educación, autodeterminación y resistencia cultural de las comunidades estudiadas” (1998: 299).

El video y la televisión indígena se distinguen fundamentalmente de la antropología convencional y de las producciones televisivas comerciales con orientación antropológica. Son diferentes en cuanto a las relaciones, condiciones y valores de producción y en lo que respecta al público al cual se dirigen. Las producciones videográficas y televisivas indígenas se realizan, generalmente, con apoyos de organismos gubernamentales, no gubernamentales y religiosos. Son producto de las redes que se tejen entre activistas indígenas y no indígenas que colaboran o trabajan en estaciones de televisión comunitaria, en centros de investigación e instituciones educativas estatales o autónomas y, en organizaciones de base.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> A fines de los años setenta, Inuit Tapirisat, o sea la Hermandad Canadiense de Esquimales, desarrolló un sistema de telecomunicaciones llamado Proyecto Inukshuk, patrocinado por el Departamento de los Asuntos Indios y Norteños. Inuit Tapirisat se convirtió en la Corporación Inuit de Difusión, que comenzó a producir en 1982 programas en idioma inuktitut e inglés para difundirlos en el ártico. Así se constituyó una “formación social extraordinariamente viva y una fuerza para el renacimiento cultural; la preservación de las lenguas, y la difusión de informaciones importantes sobre la asistencia médica, así como noticias políticas sobre asuntos indígenas” (Ginsburg 1997: 215).

La primera estación televisiva de propiedad e inclinación indígena de Estados Unidos, la Televisión Pública Cuchillo Romo (Dull Knife Public Television), comenzó a operar en el sureste de Montana en 1984 (Prins 1989: 86-87). En Australia los proyectos de colaboración con los pueblos aborígenes comenzaron a principio de los años setenta con el Instituto Australiano de los Estudios Aborígenes (Australian Institute for Aboriginal Studies), y la Unidad Cinematográfica de los Estudios de los Habitantes de las Islas de Torres Straits (Torres Straits Islanders Studies Film Unit). Desde la década de los ochenta, los indígenas australianos han producido regularmente programas en colaboración con técnicos australianos no aborígenes y han formado otros grupos como la Asociación de los Medios Aborígenes de Australia Central (Central Australian Aboriginal Media Association, CAAMA), e Imparja (Ginsburg 1991).

<sup>23</sup> En México el Instituto Nacional Indigenista (INI) inició al principio de los noventa un programa de transferencia de medios audiovisuales y dotó de equipos de videograbación y edición a 36 organizaciones a



Los directores/productores indígenas generalmente tienen posiciones y puntos de vista distintos a los de los investigadores, ya que trabajan dentro de las comunidades o en relación estrecha con ellas. Pero además, casi siempre están preocupados por crear una visión propia de las culturas indígenas desde adentro y por satisfacer la demanda de un público indígena. Por estas razones, sus visiones, son visiones alternativas que surgen como producto de nuevas formas de autorrepresentación que desplazan y sustituyen las visiones de la sociedad dominante. La visión de los directores/productores indígenas contrasta con las miradas de “fuera”, sean de europeos, norteamericanos o de ladinos y mestizos. Estas diferencias se dan en el campo de las intenciones y objetivos sociales de la producción. Para los indígenas los objetivos son concretos y vitales, sus productos visuales están dirigidos a un público involucrado que se puede identificar con lo representado, mientras que para el público fueño, lo que cuenta es la reafirmación de su propia identidad a través de la visión hetero-representativa y muchas veces exotizante del “otro”.

Pero también vale señalar que algunas formas de autorrepresentación indígena buscan una “alteridad auténtica” y en este proceso llegan a crear nuevos esencialismos y a reproducir viejos estereotipos que les han sido adjudicados desde la época colonial; por ejemplo, estas autorrepresentaciones pueden hacer referencia a las antiguas tradiciones precolombinas y a su continuidad a través del tiempo, olvidando la dominación cultural que conllevan estas representaciones. Otro aspecto que llama la atención, es la actual preocupación de los pueblos

---

nivel nacional. Para dar mayor seguimiento a la capacitación y crear una estructura permanente, instaló desde 1994 Centros de Video Indígena en algunos estados de la república, tales como: Oaxaca, Michoacán, Sonora y Yucatán (Velázquez 1999; para críticas al planteamiento de la propuesta original del proyecto, véase también Anaya 1990). En Chiapas fue fundado en 1997 el Centro Estatal de Lenguas, Artes y Literatura Indígenas (CELALI) como respuesta estatal, en un contexto de “guerra de baja intensidad”, a las demandas indígenas y con el objetivo de rescatar, promover y difundir la cultura indígena por parte de los mismos indígenas. El CELALI cuenta con un departamento de medios audiovisuales que produce documentaciones videográficas de eventos culturales y capacita a indígenas en videograbación. Entre los estados mexicanos del sureste, la experiencia de los indígenas de Oaxaca parece excepcional respecto a los proyectos de televisión comunitaria indígena. Mencionamos las estaciones en Yalalag y Guelatao, ambos en la Sierra Norte, en las cuales se han producido programas por y para comunidades zapotecas. Otra estación es TV TAMIX (TV Tamazulapam-Mixe), misma que está en el aire desde 1992, interrumpiendo la señal de una emisora televisiva comercial de México D.F. TV TAMIX ha difundido programas como “Hoy en la comunidad”, relativos a asuntos actuales de interés social y político para la comunidad y con discusiones en vivo sobre conflictos de tierra, alcoholismo o música local (Cusi Wortham 2000).



indígenas de “perder sus tradiciones”; preocupación que parece contradictoria a la idea de permanencia de las culturas milenarias. En este marco, surge el llamado “rescate cultural” y la necesidad de preservación de usos, costumbres y lenguas tan socorrida por algunos indígenas pero también presente en los documentales que se producen sobre sociedades supuestamente en peligro de extinción.

Cuando los productos videográficos indígenas son vistos aislados de su contexto social de producción y recepción, a veces se distinguen poco de otras producciones no indígenas sobre temas parecidos. Muchas veces, los mismos videoastas indígenas se vuelven objeto de críticas agudas en las que se les acusa de hacer productos videográficos aculturados o alienados, “mal hechos” y “sin interés”. Otras veces incluso se rechaza la incorporación que estos videoastas hacen de elementos de discursos metropolitanos y de medios de comunicación que se etiquetan como “occidentales” (véase Weiner 1997).<sup>24</sup> Pero desde mi punto de vista, es importante señalar, que los videos indígenas constituyen parte de un proyecto vivo y vital de comunicación en desarrollo. Es decir, tienen el objetivo de revitalizar o reconstruir sus formas sociales y culturales que se han transformado profundamente en los encuentros coloniales y poscoloniales.

Pero resulta algo problemático comparar dos productos culturales que tienen fines muy distintos: los videos indígenas y los comerciales. Los videos indígenas son en su mayoría productos de primera necesidad, ya sea social o comunicativa. Por lo tanto difícilmente se pueden comparar con programas televisivos de consumo y entretenimiento. Dentro de éstos últimos, la estética es el criterio principal para juzgar los productos culturales comerciales. Tanto películas de ficción como noticieros, compiten ahora en el mercado de los medios de comunicación y ambos necesitan un formato atractivo para venderse.<sup>25</sup> Sin em-

---

<sup>24</sup> Pienso que es indiscutible el argumento de la antropóloga aborigen australiana Marcia Langton, quien estipula que las prácticas indígenas contemporáneas de representación autorreflexiva, son parcialmente el producto de siglos de prácticas coloniales. Según Langton, los pueblos indígenas están actualmente reafirmando sus asuntos culturales y políticos a través de habilidades sofisticadas de producirse y reproducirse colectivamente, utilizando varios medios orales, performativos y visuales. Hay un sector intelectual que se queja de que las demandas y discursos indígenas sobre derechos y autonomía, son pesados e infantiles. Este malestar intelectual, continúa Langton, es síntoma del posmodernismo y del racionalismo económico como lo son el consumo repetitivo de las ideas y los estilos (1993, citada por Ginsburg 1997: 216).

<sup>25</sup> Lash y Urry (1994: 54) llaman al cine y a la televisión de calidad “sistemas estéticos de expertos” que producen “artículos estéticos de vida” (“aesthetic life goods”) y contribuyen a lo que Mike Featherstone (1991) en un contexto posindustrial primermundista calificó como el proceso de “la estetización de la vida cotidiana contemporánea”.



bargo, los criterios estéticos no son necesariamente la primera función de los productos hechos fuera de la competencia comercial, en donde son más importantes las necesidades de concientización y educación informal que vienen a suplir las carencias que tienen los grupos minoritarios o marginados.

Pero vale la pena señalar que algunos investigadores ven con demasiado optimismo la autorrepresentación, al punto que la consideran la panacea, la solución a todos los problemas relacionados con la representación antropológica. Sin embargo cabe aclarar que la representación es siempre un proyecto que nace de una subjetividad particular y parcial e implica la censura. Pensar que la autorrepresentación indígena es *per se* la representación verídica y auténtica de la realidad (la realidad indígena),<sup>26</sup> sería tan erróneo como declarar que la película de propaganda alemana, *Triunfo de la Voluntad* (*Triumph des Willens*), es un documento imparcial y objetivo del congreso del partido nacional socialista, en el poder en 1934.<sup>27</sup> Pero para citar otro ejemplo, veamos el caso kayapó. Joan Bamberger (1979, citada por Moore 1994) enfatiza la importancia del discurso gubernamental brasileño en la emergencia de la “voz kayapó”. Dicha “voz que ahora caracteriza el subgénero político del video kayapó [está] lejos de ser la extensión de cualquier tradición kayapó de oratoria, debate y conversación política” (Moore 1994: 131). Enfrentándose a la posibilidad de la “opción de salida”, algunos kayapó se movieron hacia la “opción de voz”, para promover sus derechos territoriales y para ser escuchados. Por ser en buena parte el resultado de las políticas discursivas del gobierno brasileño y de los antropólogos involucrados en

<sup>26</sup> La actriz mexicana Ofelia Medina declaró que “[l]as películas de Emilio Fernández eran su visión de los indios, no la realidad. Lo que queremos es que haya cine indígena, no sobre los indígenas” (citada en Mateos 2000: 27). El deseo que haya más cine indígena muchos lo compartimos, pero siempre se dará la visión de alguien particular, sea un indio, un mestizo o un europeo, y nunca va constituir más que una representación particular de “la realidad”.

<sup>27</sup> La cineasta y directora de la película, Leni Riefenstahl, dijo en una entrevista con *Cahiers du Cinéma* en 1965 que la parte documental de su producción cinematográfica se inscribió dentro de la corriente “cine de veracidad” (“cinéma vérité”), refiriéndose al cine francés que revolucionó el cine documental en Europa en los años cincuenta y sesenta. Riefenstahl enfatizó que en la película, *Triunfo de la Voluntad*, “todo es genuino ... no hay ningún guión. Es historia, historia pura” (citada en Sontag 1983 [1972]: 82). Susan Sontag demuestra en detalle que “el congreso del partido en 1934 fue organizado y parcialmente determinado por la decisión de producir *Triunfo de la Voluntad* —el suceso histórico sirvió así como el escenario de una película que estuvo destinado a asumir el carácter de documental auténtico” (Ibíd.: 83). Eso nos lleva también a los puntos de contacto entre realidad y ficción. Lo paradójico es que muchas veces la “realidad” montada en películas de ficción, nos hace entender la vida mejor que un documental.



ese proyecto, las voces del video kayapó no son necesariamente inauténticas, lo que parece insinuar Moore, pero tampoco podemos negar los intereses políticos que movieron a los kayapó a asumir esta postura. La autorrepresentación kayapó en su forma videográfica contemporánea es un buen ejemplo del desarrollo cultural en el contexto de contingencias políticas y económicas externas.<sup>28</sup>

Nuestra evaluación moral de los proyectos de autorrepresentación tiene también un gran peso que no debería conducirnos a criterios de veracidad o falsedad. Por ejemplo, la propaganda nazi no fue menos auténtica por haber sido un proyecto inhumano, pernicioso y malo; o el video kayapó no se vuelve una representación más verídica por ser un proyecto “bueno”. El punto a tratar es la construcción del significado tanto en la producción como en la recepción. En el proceso de la negociación del significado, entran varios factores: de un lado las condiciones de producción y las suposiciones del productor, y del otro, la cultura del espectador y el contexto de la recepción. Además, cuentan los atributos formales del producto, para evaluar cómo los espectadores negocian sus expectativas culturales con el mensaje y los efectos deseados del productor (Ruby 1995: 195). Dicho todo lo anterior quiero regresar a la antropología (tele)visiva para revisar un caso contemporáneo exitoso y examinar las limitantes de esta iniciativa.

### **Las “docu-soaps”: un estudio de caso**

En los últimos años los cuatro canales más importantes de la televisión británica (BBC 1 y BBC 2, Granada/ITV y Canal 4) conocidos ampliamente en Europa por su buena calidad,<sup>29</sup> han lanzado un número de series documentales que han adquirido el apodo popular de “docu-soaps”. “Docu-soaps” es la abreviación

<sup>28</sup> Para un análisis más profundo de la producción videográfica kayapó hecho por un antropólogo involucrado, véase Turner (1991, 1992, 1995).

<sup>29</sup> Granada TV y Canal 4 pertenecen a la red de Televisión Independiente (ITV) que se encuentra bajo el control comercial de la Autoridad Independiente de Difusión (Independent Broadcasting Authority, IBA). ITV está formada por 15 compañías privadas que sirven a diferentes regiones del Reino Unido. Se obliga a las compañías a solicitar una nueva franquicia cada ocho años, y dicha solicitud se evalúa a base de la calidad de su programación. Sólo Granada TV nunca ha perdido su franquicia desde su inicio en 1955. Hasta los años noventa, los impuestos de los beneficiados sostuvieron más de 50% de los gastos de la tele, y así se ha estimulado también la reinversión de las ganancias en el desarrollo propio de los programas por las mismas compañías independientes (Ginsburg 1995: 377).



empleada en inglés para designar a las telenovelas-documentales. Este es un género nuevo que mezcla, por así decirlo, las virtudes del documental y de la telenovela.<sup>30</sup> Al mismo tiempo que entretiene, informa a una audiencia televisiva amplia. En síntesis, las “docu-soaps” son representaciones de temas especializados con una estética popular que capta a un público masivo.

Las “docu-soaps” son presentadas en el marco de series, tales como *Cada Hombre (Everyman)* y *Tiempos Modernos (Modern Times)*, y ocupan de media hora a una hora en los horarios de mayor audiencia. Por lo general, no demandan mucha atención y sus tópicos y estéticas, corresponden a las modas de la televisión. En este nuevo género existe un número limitado de personajes tomados de la vida real quienes son filmados en sus trabajos, sus casas o en sus lugares de veraneo. La publicidad de las “docu-soaps”, vende la posibilidad de mirar detrás del escenario y promete introducirnos a la vida real e íntima de sus personajes, es decir, introducirnos en las tribulaciones y dramas reales cotidianos de la gente común y corriente. Existe algo parecido a este género en la televisión norteamericana llamado *televisión realidad (reality tv)*. En ella aparece la policía en acción o el personal de un hospital atendiendo emergencias.<sup>31</sup> Pero la principal diferencia de

<sup>30</sup> El término “docu-soap” está siendo utilizado tanto por los periodistas encargados de la sección cultural como por algunos académicos. La combinación de los términos telenovela y documental no señala la antítesis sino el oxímoron. La telenovela significa una forma cada vez más popular del entretenimiento televisivo, y el documental pretende sobre todo la información y la presentación seria y detallada de hechos. En el apodo chocan entonces dos géneros clasificatorios que se manejan de manera muy distinta y casi incompatible: la ficción y la no ficción. Por eso el término “docu-soap” se utiliza en general con connotaciones despectivas que se refieren al “gancho” populista de este subgénero y ponen en duda su carácter híbrido. Al mismo tiempo hace alusión positiva a una época contemporánea, “posmoderna”, en la cual las líneas divisorias se ven cada vez más criticadas y atravesadas. Esta línea de argumento se opone en particular a las divisiones rígidas entre el “arte superior” y el “arte inferior” y entre la ficción y la realidad.

Vale anotar que las “docu-soaps” se distinguen de otra categoría británica llamada “infotainment” (información y entretenimiento). El “infotainment” junta de manera intercalada las dos categorías en el mismo programa. Esta mezcla se produce con el objetivo de no perder la atención de un público ya saturado, que se percibe cada vez más inconstante.

<sup>31</sup> En un artículo que destaca las diferencias nacionales de la producción antropológica para la televisión, Faye Ginsburg (1995) enfatiza que la campaña de “desregulación” del presidente Reagan, en 1983, tuvo un efecto aplastante para la producción de documentales en EUA. En los años sesenta, la Comisión Federal de Comunicación (Federal Communication Commission, FCC) exigió que las estaciones de televisión demostraran su compromiso sistemático con los diez problemas y las necesidades más importantes de la comunidad de sus espectadores, antes de renovarles la franquicia cada tres años. Eso resultó en una producción televisiva importante, tanto de documentales como de programas etnográficos durante dos décadas. Con la “desregulación” en medio de los años ochenta, es decir, el relajamiento de los compromisos sociales obligatorios, la FCC renunció a sus cuotas de programas de asuntos públicos, y la situación cambió dramáticamente en favor de programas de entretenimiento (Ginsburg 1995: 372-373).



esa *televisión realidad* y las “docu-soaps” es que, actualmente en Gran Bretaña, estas últimas abarcan diferentes sub-culturas del país o de otros países, recrean ambientes del mundo de la música, del *nightclub*, del turismo y de los jóvenes. Justo ahora, muchos de estos programas se han volcado más y más hacia las culturas marginales, por ejemplo, hacia el deporte de alto riesgo, la industria del sexo y el tráfico y consumo de drogas; mundos al margen de la legalidad.

Vale apuntar que algunos de los egresados del Centro Granada de Antropología Visual (Granada Centre for Visual Anthropology, GCVA), han encontrado un espacio para ejercer su profesión dentro de este género televisivo.<sup>32</sup> En tiempos pasados, los graduados del Centro Granada tuvieron muchos problemas para encontrar un trabajo calificado en la industria del cine o de la televisión como investigadores, consultores o asistentes de director. Hoy pareciera que hay un espacio perfecto para ellos en la producción de estas “docu-soaps”. Esto se ha visto favorecido con los avances en la tecnología digital y con los cambios en los hábitos de los consumidores. Los graduados del Granada hoy se ajustan muy bien a los requerimientos de la gente con múltiples habilidades —organizacionales, tecnológicas y antropológicas— y ya no tienen que escalar puestos desde abajo.

Como ya he mencionado, las “docu-soaps” están hechas con tecnología digital nueva, fácil de usar y cada vez más barata. De acuerdo con estos avances tecnológicos, su producción es relativamente rápida y aunque promueven nuevos estándares, también responden de forma consciente a la moda. En cambio, en el cine documental independiente, el prestigio y el trabajo del director delimitan las condiciones de financiamiento de nuevos proyectos. Este financiamiento puede venir de un número indefinido de fuentes, entre ellos fundaciones culturales e instituciones educativas, compañías televisivas comerciales o empresas privadas. Todas ellas con intereses culturales, artísticos y políticos además de comerciales. En el cine documental independiente, el director tiene ciertas responsabilidades artísticas, estilísticas y presupuestales hacia el productor, quien obtiene el financiamiento y es mediador entre el director y los financiadores. El producto

---

<sup>32</sup> El GCVA es parte del Departamento de Antropología Social de la Universidad de Manchester, y fue la primera institución en toda Europa que ofreció un curso de maestría en antropología visual, y en un futuro cercano abrirá un doctorado en la misma disciplina. Son diez estudiantes por año aproximadamente con los que cuenta el Centro, éstos aprenden a usar los métodos antropológicos en el ámbito mismo de la video-producción. Al final del curso presentan un video hecho por ellos mismos, lo cual supone que han aprendido a elaborar guiones, a filmar y a editar.



tiene un estilo particular y una creatividad reconocida que lo ubica en el ámbito del cine documental de autor, por así decirlo.<sup>33</sup> En lo que respecta a las “docu-soaps”, el estilo y la calidad son principalmente determinados por una estructura jerárquica de producción, en donde el productor y el editor de la serie tienen la última palabra. Es común que los canales compitan por capturar el mayor número de televidentes, por lo cual las “docu-soaps” no son la excepción y se interesan antes que nada, por el éxito comercial que se refleja en un alto índice de audiencia (ratings).

En el caso de las “docu-soaps” británicas, debemos mencionar que la televisión británica está hasta cierto punto controlada por el Estado: los dos canales más viejos, BBC 1 y BBC 2, son instituciones paraestatales. Los otros canales trabajan en coordinación con compañías productoras privadas, pero obtienen la franquicia del gobierno (ver nota 29). El motor de la televisión británica fue por mucho tiempo la educación y el entretenimiento de calidad; hoy los criterios están definidos cada vez más por el mercado. En esa lógica se inscriben las “docu-soaps”, en donde la inversión de tiempo y dinero es lo que cuenta para su producción. Esto limita la creatividad del director, ya que no es fácil desarrollar un tema de manera profunda, cautivadora y sencilla. La estructura narrativa tiene que ser más o menos convencional y fácil de digerir y los actores deben ser buenos y carismáticos.

Existe otro aspecto de las “docu-soaps” que es importante señalar. Como su apodo lo sugiere, éstas pretenden informar de manera entretenida. Hasta cierto punto las “docu-soaps” son como telenovelas para la clase media; proveen entretenimiento y capital cultural. Sin embargo, no podríamos hablar de una relación directa entre clase media y “docu-soaps” por dos razones: primero, porque ya no existe una sola clase media bien diferenciada, lo que ha llevado a los sociólogos a sustituir el término en singular por el de “las nuevas clases medias”. Segundo, porque hay una sobreposición de las audiencias. A pesar de esto, es claro que la mayoría de las “docu-soaps” tienen un sustrato clasista de consumo, en otras palabras, son hechas principalmente para gente con un bagaje “clasemediero” con el cual califican o exponen, al punto del ridículo, a los miem-

<sup>33</sup> Los institutos académicos del cine muchas veces mantienen un “estilo de casa” a través de un régimen estético. La política del Instituto para el Cine Científico (Institut für den Wissenschaftlichen Film, IWF), de Göttingen, Alemania, por ejemplo, fijó por décadas pautas precisas para la producción de documentales de estándar científico, los cuales tienen más una estética institucional que individual.



bros de otras clases o grupos sociales (tales como los obreros o los nuevos ricos).

Otras de las limitantes de las “docu-soaps” son que muchas de ellas tienden a reproducir estereotipos sin permitir a los personajes su desarrollo completo y complejo. En las “docu-soaps” generalmente se privilegia el hacer reír a la audiencia a costa de la complejidad del personaje. El entretenimiento parece más importante que la información, y en vez de tener una representación contextualizada con la cual se puede identificar el televidente, lo que se logra es mantener a la audiencia a una cómoda distancia.<sup>34</sup> Pero como lo señalan Rojek y Urry (1997: 6-7), la exotización y la creación de distancia social en la industria contemporánea de la comunicación, tienen una larga historia basada en los conflictos clasistas de la sociedad británica.

Para cerrar esta sección regresemos al asunto de los antropólogos que trabajan en la producción televisiva de “docu-soaps” en vez de hacerlo en la academia. Para algunos analistas las “docu-soaps” son una forma de vulgarizar y mercantilizar la antropología dado que ofrecen entretenimiento e información baratos sin alcanzar la profundidad del análisis crítico. Para ellos, trabajar en este género es renunciar a la calidad. Otros estudiosos, en cambio, ven con mejores ojos este trabajo y saludan la popularización de la antropología por este medio ya que, dicen, “lleva un mensaje antropológico a la gente” en vez de limitar este mensaje a un círculo de especialistas. También los hay quienes afirman que las “docu-soaps” no son para nada antropología.

Al hablar de su trabajo en la televisión, los egresados del Centro Granada destacaban que su formación antropológica se vende muy bien dentro de la industria televisiva. La mayoría de ellos son jóvenes muy conscientes del mercado en el cual operan, de sus habilidades y de las limitantes institucionales a las que tienen que enfrentarse. En un congreso celebrado en Manchester en noviembre 1999, estos egresados mostraron un gran interés en diferenciarse de los burócratas de la televisión, a los que calificaron de ignorantes y monetarizados. Por otra parte dejaron claro que su autoimagen está cimentada en una evaluación positiva en donde ellos, los nuevos profesionistas, son portadores de una ética profunda.

Llamaba la atención cómo estos egresados se describían a sí mismos trabajando a la vanguardia, haciendo el trabajo real y duro, enfrentándose a la

<sup>34</sup> Estos puntos surgieron de mi conversación con la Dra. Anna Grimshaw del GCVA a quien entrevisté en noviembre de 1999 en Manchester. Agradezco a la Dra. Grimshaw la gentileza de sus comentarios.



gente cara a cara en la calle, buscando materiales buenos e interesantes, negociando la filmación con los sujetos filmados y obteniendo secuencias de imágenes de primera, que podrían ir directamente a la pantalla. Al mismo tiempo se quejaron de las imposiciones del aparato administrativo que censura el material, deja fuera a la “gente fea”, homogeneiza la estética y el proceso de edición, y busca una estructura narrativa estrecha y comercial. Cuando estos jóvenes profesionales evaluaron la naturaleza de la relación entre ellos y los sujetos filmados, recurrieron a argumentos tales como que ésta se encontraba fuera de la moral capitalista, ya que ellos entablaban relaciones auténticas, honestas y recíprocas. Incluso hablaron de la posibilidad de “hacer amigos” y de relaciones “cercanas e íntimas” con los sujetos filmados. Cuando éste argumento fue cuestionado por un miembro de la audiencia, ellos incluso afirmaron que para filmar a la gente se requiere de confianza y de un mutuo dar y recibir. Hubo alguien, que llegó a afirmar que él no filma si no es “amigo” del personaje central. Acto seguido calificó como el “momento más intenso de toda la producción”, aquel en el que presenta la edición final al personaje central, su “amigo”.<sup>35</sup>

Lo que este joven profesional no mencionó es que las compañías de televisión, previendo problemas legales, hacen a los sujetos filmados firmar un contrato que les anula sus derechos para reclamar. Esto significa que no pueden influir en la forma final del producto y en su propia representación. Las grandes decisiones sobre la filmación y edición no son tampoco tomadas por los directores-camarógrafos, nuestros egresados del Centro Granada, sino por los altos ejecutivos. En otras palabras, no hay espacio para discutir con los participantes acerca

---

<sup>35</sup> Acerca de las relaciones entre cineastas y sujetos y a la amistad entre ellos, MacDougall tiene algunos comentarios perspicaces: “De manera previsible, una de las experiencias más destabilizadoras para el cineasta, es el encuentro cara a cara después de un periodo de separación, con la gente que filmó para una película. Esto pasa normalmente tras una racha de edición intensiva ... Durante el re-encuentro ... muchas veces se impone la impresión —más inquietante por ser prohibida— de ver a los sujetos como los fantasmas de sí mismos... Lo penoso ... es la inversión de que ellos parecen menos reales que sus imágenes cinematográficas ... No pueden saber ... qué importancia han asumido en la imaginación del cineasta. ... Estos momentos exponen la locura fundamental de la práctica cinematográfica documental. Muchos cineastas la abandonan totalmente. Algunos se mueven rápidamente de una película a otra, poniendo fin a sus relaciones con los sujetos cuando termina la producción de la película. Algunos pasan mucha pena tratando de mantener las relaciones establecidas durante la filmación o de reestablecerlas sobre una nueva base. A pesar de que algunas películas llevan a amistades de toda la vida, la película misma tiende a impedirlo. Tiene el potencial de perturbar ... Fijando a los sujetos irrevocablemente en el pasado, la película cercena su libertad e identidad subsiguientes” (1998a: 35-36).



de las sutilezas narrativas o estéticas y, por lo general, no se hacen cambios al producto final aunque un participante estuviera descontento y quisiera hacerlos. La pregunta “¿te gusta el video?” —hecha por el director-antropólogo al “amigo-sujeto”— es meramente retórica, pues es sabido que nada se cambiará si no le gusta.

### **A manera de conclusión**

¿Cuáles son las lecciones que se pueden extraer de las “docu-soaps”? Primero es claro que existe un mercado y una demanda popular para programas televisivos con orientación antropológica; mercado que crece cada día con la expansión de la industria de los medios de comunicación y particularmente con la proliferación de canales de televisión en todo el mundo. Paralelamente hay una diversificación de culturas en subculturas, de clases en grupos, además del surgimiento de nuevas formaciones sociales. Esto conlleva la búsqueda de nuevas identidades.

Los canales necesitan llenar su programación y ganar cuotas de mercado, los televidentes se vuelven cada vez más sensibles a los asuntos de la representación en los medios; quieren comunicarse y conectarse, pasar su mensaje, convertir o crear solidaridad, buscar fondos y gente, crear recursos, o simplemente “hacer oír su voz” en el aire y marcar su presencia en la esfera pública. Al mismo tiempo que el acceso a los productos crece, también lo hace la cultura del consumo y las oportunidades aumentan.

Las nuevas clases medias de lo que solíamos llamar el “Primer Mundo”, se diversifican. Paralelamente hay —en palabras de Lash y Urry (1994)— un incremento de la “reflexividad estética”. Para dichos autores la reflexividad estética alude a una mayor sofisticación en el juicio estético emitido por los consumidores. Asimismo se refiere a la adquisición de nuevas capacidades para evaluar el consumo y a una mayor distinción en la acumulación del capital cultural. Al diversificarse el consumo, la audiencia demanda más interacción y participar de una forma más sofisticada. Esto implica que los productores deben experimentar con formas de consumo más creativas e innovadoras.

Alguna gente piensa que la televisión no es el foro ideal para desarrollar nuevas y mejores formas éticas de relaciones, pero desde mi punto de vista no todo en este contexto está perdido. De hecho, ya se han dado casos excepcionales de “docu-soaps” que abordan, con un espíritu bastante autocrítico, la “vieja”



clase media culta; y también se han producido “docu-soaps” en las cuales se han filmado, de una manera más sensible, a miembros de la clase trabajadora. Con ello se muestra el potencial que tienen las “docu-soaps” de explorar experiencias subjetivas complejas, más allá de representar a los sujetos de forma estereotipada y clasista.

En el mundo de la televisión, las relaciones de mercado, como relaciones de interés, son evidentes tanto para el director como para el filmado; evidencia que no se presenta tan clara en el mundo académico escrito. En él, los académicos se llevan siempre la mejor tajada, mientras que en la televisión, el filmado puede tener cierta libertad de acción para representarse y participar de una manera más directa, aunque como ya he dicho, siempre acotada. Pero esto no evita que las relaciones entre las partes sean un poco más equilibradas, en la medida en que hay más participación de parte del sujeto filmado. Como MacDougall y muchos otros han señalado, “el proyecto antropológico no debe ser acerca de una cultura representando a la otra sino acerca de un encuentro creativo”. Esto, podría ser una bienvenida fuente de inspiración para la producción de medios indígenas, especialmente para aquellos que tratan de moverse más allá de lo comunal y alcanzar audiencias nacionales e internacionales.

En síntesis, en nuestros días, el mercado es el contexto para cualquier tipo de antropología que se haga, por eso llevar la antropología a la televisión no significa corromperla. La antropología visual tiene ventajas sobre la antropología escrita en tanto que nos puede permitir un avance en la ética y en las políticas de representación. Una forma de lograrlo es impulsando las posibilidades participativas que abren las nuevas tecnologías en el video y la televisión. Esto podría crear espacios para relaciones más transparentes de trabajo entre director-antropólogo y sujeto-filmado y, desde luego, con los televidentes. El video y la televisión tienen el potencial de subsanar algunos de los eternos dilemas existentes en los textos antropológicos, tales como los derechos de representación y los grados de participación y evaluación. Con la antropología (tele)visiva existe pues, la posibilidad de tejer relaciones sociales más justas y lograr un mejor balance en el proceso de producción del conocimiento.



## Bibliografía

- Albro, Robert y Anthony Berkley.** 1999. "Anthro-signifying at the millennium". *Anthropological Quarterly* 72 (1): 34-43.
- Anaya, Graciela** (ed.) 1990. *Hacia un video indio*. INI Cuadernos 2. Archivo etnográfico audiovisual. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Banks, Marcus y Howard Morphy** (eds.) 1997. *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven and London: Yale University Press.
- Barthes, Roland.** 1977. *Image Music Text*. London: Fontana.
- , 1981 [1980]. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Traducido por Richard Howard. New York: Hill and Wang.
- Bateson, Gregory y Margaret Mead.** 1942. *Balinese Character. A Photographic Analysis*. New York: New York Academy of Sciences, Special Publications No. 2.
- Berger, John.** 1972. *Ways of Seeing*. Harmondsworth: Penguin.
- , 1974. *The Look of Things*. New York: The Viking Press.
- , y Jean Mohr. 1982. *Another Way of Telling*. New York: Pantheon.
- Brennan, Teresa y Martin Jay** (eds.) 1996. *Vision in context: Historical and contemporary perspectives on sight*. New York & London: Routledge.
- Burgin, Victor** (ed.) 1982 [1975]. *Thinking Photography*. London: Macmillan.
- Castañeda, Quetzil E.** 1995. *In the Museum of Maya Culture. Touring Chichén Itzá*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Clifford, James y George E. Marcus.** 1986. *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.



- Collier, John Jr. y Malcolm Collier.** 1986. *Visual Anthropology. Photography as a Research Method.* Edición revisada. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Cusi Wortham, Erica.** 2000. "News from the Mountains: Redefining Televisual Borders in Oaxaca". *Sphere Magazine*, pp. 32-33.
- Debroise, Olivier.** 1994. *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México.* México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Edwards, Elizabeth** (ed.) 1992a. *Anthropology and Photography 1860-1920.* New Haven & London: Yale University Press & Royal Anthropological Institute.
- , 1992b. "Introduction". En Elizabeth Edwards (ed.) *Anthropology and Photography 1860-1920.* New Haven & London: Yale University Press & Royal Anthropological Institute, pp. 3-17.
- Faris, James C.** 1996. *Navajo and Photography.* Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Featherstone, Mike.** 1991. *Consumer Culture and Postmodernism.* London: Sage.
- Flores Arenales, Carlos Y.** 1998. "El Video Indígena, entre la Antropología y la Modernidad". En *Anuario 1997. Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica.* Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas & Universidad de Ciencias y Artes del Estado de Chiapas, pp. 295-312.
- Ginsburg, Faye.** 1991. "Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?" *Cultural Anthropology* 6(1): 92-112.
- , 1995. "Ethnographies on the Airwaves: The Presentations of Anthropology on American, British, Belgian and Japanese Television". En Paul Hockings (ed.) *Principles of Visual Anthropology* (2da edición). Berlin & New York: Mouton de Gruyter, pp. 363-398.
- , 1997. "Comment". En James F. Weiner "Televisualist Anthropology. Representation, Aesthetics, Politics". *Current Anthropology* 38 (2): 213-216.



- Heidegger, Martin.** 1977. "The age of the world picture". En *The question concerning technology and other essays*. Translated by W. Lovitt. New York: Harper and Row.
- Henley, Paul.** 1984. "Neue Entwicklungen des ethnographischen Films in Grossbritannien". En Margarete Friedrich, Almut Hagemann-Doumbia, Reinhard Kapfer, Werner Petermann, Ralph Thoms y Marie-José van de Loo (eds.) *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*. München (Alemania): Trickster Verlag, pp.145-159.
- , 2000. "Ethnographic Film: Technology, Practice and Anthropological Theory". *Visual Anthropology* 13: 207-226.
- Jameson, Fredric.** 1991. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Lash, Scott y John Urry.** 1994. *Economies of Signs and Space*. London: Sage.
- MacDougall, David.** 1998a. "The Fate of the Cinema Subject". En David MacDougall. *Transcultural Cinema*. Edición y introducción por Lucien Taylor. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, pp. 25-60.
- , 1998b [1995]. "Visual Anthropology and the Ways of Knowing". En *Transcultural Cinema*, pp. 61-92.
- , 1998c [1992]. "Beyond Observational Cinema". En *Transcultural Cinema*, pp. 125-139.
- , 1998d. "Transcultural Cinema". En *Transcultural Cinema*, pp. 245-278.
- Mannheim, Bruce y Dennis Tedlock.** 1995. "Introduction". En Dennis Tedlock y Bruce Mannheim (eds.) *The Dialogic Emergence of Culture*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, pp. 1-32.
- Marcus, George E.** 1994. "The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage". En Lucien Taylor (ed.)



- Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R. 1990-1994.* London & New York: Routledge, pp. 37-53.
- , y **Dick Cushman.** 1982. "Ethnographies as texts". *Annual Review of Anthropology* 11: 25-69.
- , y **Michael Fischer.** 1986. *Anthropology as cultural critique: An experimental moment in the human sciences.* Chicago: University of Chicago Press.
- Mateos, Monica.** 2000. "De ida y vuelta, de Aguirre, logró el Mayahuel a la Mejor Película". *La Jornada* 5581 (17/3/2000), p. 27.
- Moore, Rachel.** 1994. "Marketing Alterity". En Lucien Taylor (ed.) *Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R. 1990-1994.* New York and London: Routledge, pp. 126-139. (Original en *V.A.R.* 8 (2), 1992: 16-26).
- Prins, Harold E.L.** 1989. "American Indians and the Ethnocinematic Complex: From Native Participation to Production Control". En Robert M. Boonzajer Flaes (ed.) *Eyes Across the Water. The Amsterdam Conference on Visual Anthropology and Sociology.* Amsterdam: Het Spinhuis, pp. 80-90.
- Reyes Palma, Francisco.** 1989. *Memoria del Tiempo. 150 años de fotografía en México.* México, D.F.: Museo de Arte Moderno.
- Rojek, Chris y John Urry.** 1997. "Transformations of Travel and Theory". En Chris Rojek y John Urry (eds.) *Touring Cultures. Transformations of Travel and Theory.* London: Routledge, pp. 1-19.
- Rouch, Jean.** 1995 [1975]. "The Camera and Man". En Paul Hockings (ed.) *Principles of Visual Anthropology.* Berlin & New York: Mouton de Gruyter, pp. 79-98.
- , y **Enrico Fulchignoni.** 1989. "Conversation between Jean Rouch and Professor Enrico Fulchignoni". *Visual Anthropology* 2: 265-301.
- Ruby, Jay.** 1995. "The Viewer Viewed: The Reception of Ethnographic Films". En Peter Crawford y Sigurjon Baldur Hafsteinsson (eds.) *The Construction of*

*the Viewer: Media Ethnography and the Anthropology of Audiences*. Hojberg: Intervention Press, pp. 193-206.

—, 1996. "Visual Anthropology". En David Levinson y Melvin Ember (eds) *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. Vol. 4. New York: Henry Holt and Company, pp. 1345-1351.

**Sontag, Susan.** 1977. *On Photography*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

—, 1983 [1972]. "Fascinating Fascism". En *Under The Sign of Saturn*. London: Writers and Readers Publishing Cooperative, pp. 71-105.

**Strathern, Marilyn.** 1997. "Comment". En James F. Weiner "Televisualist Anthropology. Representation, Aesthetics, Politics". *Current Anthropology* 38 (2): 224-226.

**Suchar, Charles S.** 1989. "The Sociological Imagination and Documentary Still Photography: The Interrogatory Stance". En Robert M. Boonzajer Flaes (ed.) *Eyes Across the Water. The Amsterdam Conference on Visual Anthropology and Sociology*. Amsterdam: Het Spinhuis, pp. 51-62.

**Tagg, John.** 1988. *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. London: Macmillan.

**Tedlock, Dennis.** 1979. "The Analogical Tradition and the Emergence of a Dialogical Anthropology." *Journal of Anthropological Research* 35: 387-400.

—, 1983. *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

—, 1987. "Questions concerning Dialogical Anthropology." *Journal of Anthropological Research* 43: 325-37.

—, 1995. "Interpretation, Participation, and the Role of Narrative in Dialogical Anthropology". En Dennis Tedlock y Bruce Mannheim (eds.) *The Dialogic Emergence of Culture*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, pp. 253-287.



- Theye, Thomas** (ed.) 1989. *Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnographisches Dokument. Eine Ausstellung des Münchner Stadtmuseums in Zusammenarbeit mit dem Haus der Kulturen der Welt*. München: C.J. Bucher.
- Turner, Terence**. 1991. "The Social Dynamics and Personal Politics of Video-Making in an Indigenous Society". *Visual Anthropology Review* 7 (2).
- , 1992. "Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video". *Anthropology Today* 8 (6): 5-16.
- , 1995. "Objectification, collaboration, and mediation in contemporary ethnographic and indigenous media". *Visual Anthropology Review* 11 (2).
- Velázquez Díaz, José Luis**. 1999. "Centros de Video Indígena: la otra mirada". Ponencia presentada en el VI Festival de Video de los Pueblos Indígenas y Naciones Originarias celebrado en Quetzaltenango del 6 al 13 de Agosto.
- Weiner, James F.** 1997. "Televisualist Anthropology. Representation, Aesthetics, Politics". *Current Anthropology* 38 (2): 197-235.
- Worth, Sol**. 1981. *Studying Visual Communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.