
**INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS
SUPERIORES DE OCCIDENTE**

Reconocimiento de Validez Oficial de Estudios de Nivel Superior según Acuerdo Secretarial
15018, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 29 de noviembre de 1976

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS SOCIOCULTURALES
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN DE LA CIENCIA Y LA CULTURA



“Estructuras y procesos de representación en antropólogos
y documentalistas. Análisis y reflexión
en clave comunicativa.”

Tesis que para obtener el grado de
Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura
presenta

Lic. Andrés Villa Aldaco

Director de tesis: Mtro. Eduardo Gerardo Quijano Tenreiro

Tlaquepaque, Jalisco. Noviembre 2013

ÍNDICE

Abstract **p.4**

Presentación **p.5**

1ER CAPÍTULO

Problema de investigación **p.12**

Estado de la cuestión **p.14**

Los quehaceres del antropólogo y el documentalista **p.14**

Un acercamiento más actual **p.19**

Algunas aportaciones desde la antropología visual **p.21**

Los antropólogos frente al uso del cine en su quehacer **p.23**

Los referentes antropológicos del documentalista **p.25**

Otras experiencias de colaboración e interdisciplinariedad en la producción de conocimiento **p.30**

Pregunta e hipótesis **p.32**

2DO CAPÍTULO

Enfoque teórico-metodológico **p.33**

Sobre la antropología interpretativa y la descripción densa **p.35**

Sobre el Análisis Crítico del Discurso (ACD) **p.37**

Sobre las corrientes de la antropología y las modalidades de documental **p.42**

Corrientes teóricas de la antropología **p.42**

Modalidades del cine documental **p.47**

El ritual como componente discursivo **p.53**

Delimitación teórica **p.56**

3ER CAPÍTULO

Referentes empíricos **p.58**

Ficha técnica del documental **p.61**

Ficha técnica de la investigación **p.62**

Adscripción de autores: El Colegio de San Luis y Mantarraya Films **p.64**

Método, estrategia y categorías analíticas **p.70**

Estructuras formales **p.72**

Recorte del *corpus* **p.76**

Resultados: Diario de investigación **p.78**

Sobre la intención narrativa **p.78**

Sobre la intención explicativa **p.79**

Resultados. La primera vuelta **p.80**

En la investigación *La Peregrinación a Wirikuta* **p.80**

En el documental *Flores en el Desierto* **p.88**

Resultados. La segunda vuelta **p.101**

Estructuras de las obras **p.102**
La estructura de la investigación **p.102**
La estructura del documental **p.106**
La mirada del autor y otras miradas **p108**
Las miradas en la investigación **p109**
Las miradas en el documental **p.111**
El control **p.112**

4TO CAPÍTULO

Conclusiones y hallazgos **p.114**
Algunos descubrimientos **p.117**
¿Una nueva modalidad? ¿Un público nuevo? **p.123**
Hacia una nueva modalidad de documental antropológico **p.124**
Formatos multimediales **p.128**
Cierre **p.129**

Bibliografía **p.131**
Textos **p.131**
Documentales **p.135**
Web **p.135**

Abstract

El presente trabajo pretende hacer un análisis de formas diferenciadas de representación, partiendo del concepto de ritual como elemento común en acercamientos desde dos ámbitos de producción de conocimiento: el documental *Flores en el Desierto* del cineasta José Álvarez y la investigación antropológica *La Peregrinación a Wirikuta* del Dr. Arturo Gutiérrez. De aquí en adelante, entenderemos como representación a la construcción de un objeto de estudio bajo criterios diferenciados determinados por sistemas simbólicos reconocidos profesional e institucionalmente. El abordaje teórico se realizará a través del marco propuesto por Clifford Geertz y la antropología interpretativa, y del trabajo denominativo del género documental de Bill Nichols. Será a través del análisis documental de las obras ya mencionadas, que se recabarán los datos para lograr una descripción de estos procesos particulares. La intención principal de esta tesis es generar una reflexión acerca de la conveniencia de posibles cruces interdisciplinarios en clave comunicativa, a partir del análisis de la construcción de cada una de estas representaciones, partiendo del supuesto de que cada uno de estos productores de conocimiento consideran e incorporan elementos y actores que determinan la forma en que construyen sus objetos de estudio y a su vez, los objetivos particulares que persiguen.

PRESENTACIÓN

En el segundo semestre del año 2001 se estrenó en la ciudad de Colima, en el marco de un evento académico, el documental para televisión *Lacandona, medio siglo de sueños*. Esta pieza audiovisual de 27 minutos de duración fue producida por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) y por la Universidad de Colima.

Lacandona... es el quinto capítulo de *Antropovisiones*, una serie de programas para televisión basados en investigaciones publicadas por antropólogos, historiadores y sociólogos del CIESAS en busca de divulgación masiva a través de formatos audiovisuales y de ventanas de exhibición como la televisión pública. Diseñada y producida por la Dra. Victoria Novelo¹, esta serie pretendía generar colaboraciones entre el CIESAS y casas productoras independientes especializadas en formatos audiovisuales. *Lacandona, medio siglo de sueños*, se basó en el libro *Una Tierra Para Sembrar Sueños: Historia Reciente de la Selva Lacandona* del historiador de origen belga, Jan de Vos² y fue dirigido por mí, como realizador invitado por Victoria Novelo, el CIESAS y el Centro de Video Didáctico y Televisión Educativa (CEUVIDITE) de la Universidad de Colima. Aunque anteriormente había asumido como realizador proyectos audiovisuales basados en investigaciones de carácter académico (como *Ceniza de Pueblo: Memoria oral del ciclón de Minatitlán de 1959*, documental que nació a partir de la

¹ Investigadora titular del CIESAS. Estudió la licenciatura en antropología en la ENAH (1972) y el doctorado en CIESAS (1988). Ha sido profesora en la Universidad Iberoamericana, en la Escuela de Salud Pública, el Centro de Capacitación Cinematográfica y en la Universidad de Colima. Dentro de su carrera académica, ha combinado la investigación básica con la búsqueda de nuevos lenguajes para difundir los resultados de sus proyectos.

² Jan de Vos van Gerven nació en Amberes, Bélgica el 17 de marzo de 1937. Llegó a México en 1973 y permaneció en el país hasta su muerte en 2011. Doctorado en historia por la Universidad Católica de Lovaina, hizo también estudios en teología católica (Lovaina) y protestante (Tubinga). Se dedicó a estudiar el pasado colonial y reciente del sureste mexicano en general y particularmente en Chiapas. Sus especialidades fueron la historia regional, la etnohistoria y la ecohistoria. Entre sus más de 10 libros destacan la trilogía sobre la historia de la selva Lacandona: *La paz de Dios y del Rey* (1980), *Oro Verde* (1988) y *Una tierra para sembrar sueños* (2002). Realizó trabajo como investigador en instituciones como el CIESAS y el INAH. Fue miembro del Sistema Nacional de Investigadores y de la Academia Mexicana de Ciencias.

tesis de maestría del historiador Raymundo Padilla³) fue en *Lacandona*... donde por primera vez y de manera más sistemática, me topé con los intereses, necesidades, valores específicos y visión de investigadores sociales. Aunque fue una experiencia exitosa en muchos sentidos, ya que el documental además de ser concluido sin contratiempos y de cumplir satisfactoriamente los objetivos propuestos por Novelo y el CIESAS, también obtuvo premios nacionales e internacionales y la experiencia profesional y humana del rodaje en sí, fueron sumamente entrañables, se suscitaron algunas diferencias entre el equipo de producción que yo encabezaba, y el investigador y productora, ambos antropólogos y académicos reconocidos. Mi formación como comunicólogo y algunas tímidas inmersiones tempranas en la investigación, siempre bajo encargo de las asignaturas de investigación en la universidad, fueron las únicas herramientas académicas con las que contaba en ese momento para tratar de entender los por qué de las discrepancias entre aquellos investigadores y mis prácticas y procedimientos de representación como cineasta. El entusiasmo generado por el éxito de este proyecto y el afán de consolidarme como documentalista, fueron factores adicionales que avivaron el interés en indagar sobre la naturaleza de estas disputas (¿discusiones?) a partir del reconocimiento de prácticas y rutinas profesionales. Es precisamente ahí donde ubico el nacimiento de una curiosidad que, ante la posibilidad de estudiar un posgrado, se transformó rápidamente en una necesidad de conocer y posteriormente, en el principal motor del presente trabajo: ¿Es posible conjugar la labor de los investigadores sociales y académicos, con el oficio de contar historias de los cineastas documentalistas para socializar el conocimiento generado? Con ese objetivo como estandarte, comencé mi proceso en la maestría.

Lo que en un principio me motivaba del programa curricular del posgrado y del campo académico de los estudios socioculturales en general, fue la posibilidad

³Raymundo Padilla Lozoya nació en Tuxpan, Jalisco, en noviembre de 1974. Cursó la licenciatura en Letras y Periodismo en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Es Maestro en Historia por la Universidad de Colima. Actualmente estudia un doctorado en antropología social en el CIESAS Occidente.

de incorporar mejores herramientas y perspectivas que enriquecieran mi labor como documentalista y ganar ciertos capitales en términos de legitimidad y rigor. Sin embargo, iniciado el proceso se fue consolidando la tentativa de demostrar la conveniencia -incluso la necesidad- de la aportación de los medios audiovisuales y principalmente del documental, al campo académico. Este primer posicionamiento también fue un primer gran obstáculo y por mucho, el más complejo de sortear. Colocar este supuesto sin mayor reflexividad que mi experiencia empírica, me condujo a establecer una inexistente e inútil competencia entre documentalistas y antropólogos. Esta disputa insostenible fue identificada casi de inmediato por algunos de mis profesores que con preguntas certeras y desafiantes, pero igualmente válidas y útiles, me invitaban a replantear el acercamiento: ¿Es realmente necesaria la divulgación del conocimiento generado en el campo académico?, ¿interesa al ámbito de las ciencias sociales llegar a un público más amplio?, ¿es viable?, ¿qué riesgos existen si se promueve eso?, ¿qué debates se están librando actualmente sobre el tema?, ¿se ha inhibido esta y otras líneas que tiene que ver precisamente con estas posibles colaboraciones?

La frustración derivada de las infructuosas búsquedas al utilizar el enfrentamiento entre antropólogos y documentalistas como premisa básica, operó como un dispositivo para replantear el objetivo principal de reflexionar sobre los procedimientos de incorporación de las representaciones visuales a partir de las investigaciones del campo antropológico. También ayudaron a esta modificación heurística, las incorporaciones de ideas y experiencias dentro de las distintas asignaturas del posgrado, que acabaron por generar la aceptación de las diferencias naturales -también las continuidades y rupturas- que existen en los procesos de representación utilizados por antropólogos y documentalistas y por ello, la imposibilidad de confrontar a unos y otros bajo supuestos de igualdad. En cualquier caso, esta aceptación comenzó a re-encauzar la ruta desde ambos tipos de autonomía (de reglas normativas, semánticas-descriptivas y propósitos valorativos) para primero, entender los por qué de los antropólogos, después profundizar y entender de forma más clara lo que buscan los documentalistas para

por fin, generar un terreno propicio para la reflexión y cuestionamientos que sugieran la existencia de una correlación (y posible colaboración) entre estos sistemas en la práctica efectiva de la representación del conocimiento y la interdisciplinariedad entre estos dos campos. La única forma de prepararme para atender esta problematización y oportunidad de reflexión, fue justamente atender este proyecto de tesis.

No ha sido sencillo. El proceso se ha caracterizado por la presencia de una intrincada ruta plagada de bifurcaciones, arriesgadas desviaciones y callejones sin salida; después de todo, la exploración de nuevas intuiciones constituyó una vía para reconstruir las diversas representaciones del conocimiento y de sus objetos, que antropólogos y documentalistas presuponen.

El uso de estas ideas ha propiciado asimismo una interesante travesía de auto exploración y de replanteamientos profesionales. La primera gran decisión a enfrentar fue desechar la intención comparativa que venía arrastrando desde antes de mi incorporación al posgrado y que a la larga resultó inútil y peligrosa para mis intenciones. Eso me lanzó a los terrenos de la descripción densa y la semiótica, para acabar en otra necesidad propiciada quizá por la tradición institucional académica y una clara tendencia metodológica entre los proyectos de mis compañeros y de la producción histórica de la maestría e incluso su uso en el documental: Me aferré a trabajar con las voces de los actores y con la entrevista como instrumento y catapulta metodológica. Realicé varias entrevistas y a pesar de que no fueron al final el *corpus* de mi investigación, sí refrescaron y aportaron elementos fundamentales a mi proyecto, sobre todo en el estado del arte. No fue tiempo perdido y cada vuelta en falso, cada regreso, fueron trazando y preparando la ruta correcta para la travesía.

De este diálogo permanente surgió uno de los pilares que sustentan el proyecto de investigación y que se afianzó como su base analítica: la producción tangible, las obras de estos sujetos como *corpus* y discurso, por encima de sus voces. Esta decisión dictó de alguna forma, el concentrarnos en la dimensión de la

materialidad micro de cada obra y enfocar nuestra atención en el estudio de dos casos particulares. También propició una discusión acerca del tipo de análisis más adecuado para alcanzar al objetivo comprensivo de los procedimientos de representación utilizados en estos dos campos y en las que intervienen tramas de relaciones contextuales, utilización de códigos, así como ámbitos cargados de intereses y tensiones. Una primera aproximación se inclinaba a la utilización de la descripción densa, sin embargo, contagiado del interés del reconocimiento de este entramado, decidimos apostar metodológicamente por el análisis de las formas particulares de representación de cada uno de estos sujetos, expresada en su obra tangible. En el marco de creación de sentido o “mundos de significado” nos ha parecido sumamente sugerente y fértil la metáfora de un tejido cuya materialidad sea el entrecruzamiento de diversos modelos de conocimiento. Entendiendo las construcciones, motivaciones y valores diferenciados de cada uno de ellos, permitió una caracterización de rasgos específicos para discutir posibilidades de colaboración entre ambas disciplinas.

Entonces, el presente trabajo pretende hacer un análisis de las formas diferenciadas de representación, partiendo de un elemento común perteneciente a un fenómeno socio-cultural complejo. Este elemento, presente en la obra de dos sujetos inscritos en ámbitos diferentes de producción de conocimiento, es el concepto de ritual expresado en el documental *Flores en el Desierto* del cineasta José Álvarez, y utilizado en la investigación antropológica *La Peregrinación a Wirikuta: El gran rito de paso de los huicholes* del Dr. Arturo Gutiérrez. Cabe subrayar y, si es posible, justificar, que la elección de este componente se dio por su carácter aglutinador en ambos dispositivos de representación, condición que será necesaria argumentar detenidamente en un apartado más adelante.

Será a través de estos dos casos de estudio que conoceremos estos procesos de representación diferenciados. Hay que recalcar que es en la producción de nuestros sujetos, en su *textualidad*, donde han sido focalizados nuestros esfuerzos analíticos y comprensivos. A partir de esta producción,

identificaremos previamente a nuestros dos actores en sus contextos disciplinares, ámbitos y prácticas socio-profesionales.

El abordaje teórico de esta tesis se realizará a través del marco propuesto por Clifford Geertz y la antropología interpretativa⁴, del trabajo denominativo del género cinematográfico documental de Bill Nichols y de la propuesta de Siegfried Jäger sobre del Análisis Crítico del Discurso. A través del análisis de las obras se recabarán los datos para lograr una descripción de estos procesos particulares. Posteriormente, se planteará una reflexión acerca de la conveniencia de posibles cruces interdisciplinarios en clave comunicativa, a partir de los resultados del análisis de la construcción de cada una de estas representaciones, partiendo del supuesto de que cada uno de estos productores de conocimiento consideran varios factores que determinan la forma en que construyen sus objetos de estudio y a su vez, en los objetivos que persiguen.

En la medida en que sea posible estableceremos un posicionamiento neutral. Esta mirada garantizará primero, el entendimiento de las diferencias de valores, búsquedas y construcciones de los dos campos profesionales seleccionados, y después, permitirá el espacio de reflexión a partir de estas formas de representación de los fenómenos sociales particulares y el uso de los medios audiovisuales como una alternativa de socialización del conocimiento generado.

Esto resulta pertinente ante una aparente crisis epistemológica y una nueva tendencia global de privilegiar el impacto social de las investigaciones por encima de la cantidad de publicaciones de sus autores, promovida por algunas de las comunidades científicas-sociales más importantes del mundo. Esta nueva mirada

⁴Geertz describe al análisis cultural fundamentalmente con una intención interpretativa, consistente en develar las estructuras de significación; una interpretación que oriente la investigación al funcionamiento de las formas simbólicas. Para este autor los símbolos además de valiosas fuentes de información, son "elementos capaces de vehicular contenidos... formulaciones tangibles de ideas, abstracciones de la experiencia fijadas en formas perceptibles, representaciones concretas de ideas, de actitudes, de juicios, de anhelos o de creencias." Geertz, C. 2000. La interpretación de las culturas. Gedisa, Barcelona.(página 90)

propuesta en este trabajo, se justifica por su reflexividad y pertinencia en los debates actuales de interdisciplinariedad y de las prácticas de nuevas generaciones de investigadores y cineastas que proponen el uso de ciertos elementos del campo “de enfrente” (la antropología o la producción audiovisual según sea el caso) y de otros campos, en procesos y modelos propios de su disciplina.

1ER CAPÍTULO

Problema de investigación

La mirada del investigador se construye utilizando métodos de observación, descripción y análisis; para la producción de conocimiento hace uso de herramientas metodológicas y conceptuales que configuran y reconfiguran una forma de ver el mundo. Las ciencias sociales y las prácticas que de ella se derivan, pueden ser articuladas sobre la base de nociones y procesos transversales de producción de conocimiento. La antropología en su afán de conocer, se acerca a sus objetos de investigación y se interesa por las imágenes sociales como representaciones o como símbolos de su experiencia humana, de su relación con el mundo natural. El objetivo del antropólogo como investigador social es la generación de conocimiento bajo rigurosos métodos de investigación y desde distintas perspectivas teóricas. Por otro lado, el objetivo del documentalista es narrar historias a través del registro de imágenes y sonidos, con elementos de lenguaje y recursos audiovisuales. Desde distintos modelos (modalidades), busca la representación visual de las culturas y comunica una visión particular del mundo. Ambos representan, de formas particulares, versiones de mirar, registrar, interpretar y representar al mundo.

Tanto las perspectivas teóricas del abordaje científico y las metodologías analíticas, como los objetos y sujetos de estudio de la investigación antropológica, trazan procesos que de manera incontenible, se expanden hacia los más variados ámbitos con el propósito de investigar, explicar e interpretar. Si aceptamos a las investigaciones antropológicas como resultado de microhistorias o microsociologías, quizá podría plantearse que en este campo de estudio y en particular en su proceso de investigación, se produce la intersección de aproximaciones a la cultura y a la comunicación, como forma de producir conocimiento sobre la existencia humana. Por su parte, los documentales (distintos del mero cine etnográfico) pueden definirse como procedimientos de registro y armado de representaciones audiovisuales de las culturas. Con esta

definición, enfatizamos su función comunicativa y acentuamos como rasgo propio, la reconstrucción de la variabilidad y el dinamismo de las pautas culturales. Más que imágenes en movimiento del mundo, el resultado del “trabajo de campo” del documentalista es el movimiento del mundo y más específicamente, el movimiento de una imagen con la que desea hacer una representación del mundo. Para hacerlo, el cine documental en su contexto contemporáneo se ha valido de distintos modelos de producción, registro y ensamblaje, permaneciendo de forma constante en las películas resultantes la intención más o menos explícita de incidir en el campo del conocimiento de la sociedad humana: difundir, reconocer, recuperar, denunciar, guardar en la memoria colectiva...

A partir de las prácticas realizadas por académicos vinculados a instituciones legitimadas dentro del campo académico mediante investigaciones de carácter antropológico, y de las prácticas de cineastas expresadas en documentales producidos desde instancias productoras y exhibidos en festivales nacionales y/o internacionales, a este trabajo le interesa abordar y reconstruir sus operaciones de representación: sus intenciones explicativas, comprensivas e interpretativas; sus concepciones sobre la verdad y cómo se combinan éstos procedimientos para producir conocimiento y sentido tanto en el campo de la investigación antropológica, como en la de la producción documental. Lejos de intentar establecer parámetros vinculantes entre una práctica científica determinada y el hacer profesional del ámbito cinematográfico, hemos perfilado nuestro interés a dilucidar (enunciar preguntas, reconocer instrumentos y procedimientos) en qué sentidos y desde cuáles trayectorias es viable el desarrollo de vínculos que hagan evidente la dimensión comunicativa -de creación de significados- como componente central de ambos saberes.

Esta preocupación, para ser atendida a partir de nuestra pregunta de investigación, conlleva problematizar cómo estos modos de representación pueden compartir prácticas de implicación y distanciamiento, en contextos y en formas heterogéneas de pensar, reflexionar y representar la realidad.

Considerando que ambas miradas aportan elementos para construir conocimiento y sentido, la intención de esta tesis es investigar las posibles articulaciones entre los procesos particulares de representación que desde sus campos usan estos dos sujetos sociales, para su comunicación.

El núcleo problemático de este proyecto de investigación radica en la posibilidad de construir alternativas comprensivas sobre las maneras en que los sujetos producen extrañamiento de su capacidad de explicación y representación del mundo. Esto implica presentar límites, condicionamientos y horizontes de prácticas situadas, así como la explicitación de los supuestos y el análisis de productos explícitamente formulados como estrategias de representación. El eje de la elaboración del proyecto es identificar distinciones entre los constitutivos de ambas miradas, en busca de articulaciones viables benéficas para ambos campos en la comunicación del conocimiento generado.

El objetivo principal de esta investigación es reflexivo y está vinculado, como ya se expresó, a nuevas formas de colaboración interdisciplinaria (antropología y cine documental), respondiendo a un inminente cambio epistemológico en las ciencias sociales. Sin embargo, para llegar a ese terreno reflexivo y lograr una aportación útil, es necesario definir los objetivos secundarios. Estos son, identificar en las prácticas de producción de antropólogos y de cineastas documentalistas, los elementos que permitan entender las particularidades en la construcción de sus representaciones del mundo social y sus búsquedas. Sólo a partir del entendimiento de estas particularidades se podrá reflexionar sobre nuevas propuestas comunicativas.

Estado de la cuestión

Los quehaceres del antropólogo y el documentalista

A manera de introducción, y sin perder de vista los objetivos que persigue esta tesis, este estado de la cuestión requiere necesariamente discutir algunos

aspectos del quehacer de nuestros actores. Esto debido a que ambos ámbitos han sufrido en su historia, transformaciones y distintas aproximaciones que necesitan ser matizadas y contenidas, para su efectiva utilización en esta investigación. Tanto la antropología como el cine documental han sido re-moldeados como reacción a estímulos tanto externos como hacia el interior de sus propios campos profesionales, conservando en ocasiones ciertos elementos fundacionales o preservando algunos otros de escuelas o tendencias ya extintas o superadas.

En el caso de la antropología y el quehacer del antropólogo, regresaremos a un autor imprescindible en la antropología social contemporánea: el polaco Bronislaw Malinowski a través del texto de Witold Jacorzynski *El crepúsculo de los ídolos en la antropología social*. En este texto Jacorzynski introduce su trabajo con un repaso del devenir de la disciplina, en un capítulo donde recupera reflexiones del considerado padre de la antropología social. En este capítulo, Malinowski reflexiona alrededor de sus intentos por recabar información y construir datos en comunidades indígenas o no occidentales, a partir de los testimonios de ciertos actores no locales parecidos en ciertos aspectos a él (sujetos blancos, occidentales, con quienes compartía ciertos códigos de lenguaje y entendimiento) y que estaban insertos en las comunidades de su interés. El adjetivo que Malinowski usa para describir este intento es, literalmente, desánimo. Reparó que incluso después de haber pasado lapsos de tiempo muy considerables y haber tenido contactos prolongados, estos hombres ajenos, no habían conseguido *conocer* aspecto alguno de la vida cotidiana de los residentes nativos, ni de la cultura local. Estos hombres occidentales eran en su mayoría comerciantes, misioneros o administradores y su conocimiento del indígena se restringía a precisamente, temas relacionados con actividades y objetivos profesionales. Hombres prácticos, escribe, que dejaron pasar múltiples oportunidades de acercamientos más profundos *al otro*. Se refiere a ellos como mentes inexpertas y señala un nivel considerable de prejuicios y falta de coherencias. Uno de los principales factores que propiciaron esto es, según el antropólogo polaco, fue la permanente postura de superioridad de la tradición imperialista occidental. Una

postura arrogante y lejana que separa al hombre occidental y civilizado, de los bárbaros o salvajes y que impide un acercamiento más auténtico y menos contaminado; un acercamiento autónomo y libre de influencias, que permita dar cuenta de las peculiaridades de las sociedades. Concluye que estos sujetos son *amateurs* debido a que sus intenciones dentro de estas comunidades fueron, en el caso de los comerciantes y administradores, explotar a los indígenas y como misioneros, evangelizarlos. Ninguno iba con la intención de *conocerlos*, o por lo menos de conocerlos más allá de la forma como sus intereses dictaban. Sin embargo esto nos plantea, que así como los comerciantes y misioneros buscaron conocer ciertos aspectos de los indígenas para su conveniencia, los antropólogos persiguen a su vez, conocer al otro buscando satisfacer también ciertos objetivos que la profesión les exige. Y al igual que estos actores “descalificados” por Malinowski, también utilizaron estrategias y métodos que les permitió acercarse y alcanzar dichos objetivos. La objetividad e imparcialidad que el antropólogo no encuentra en estos sujetos *amateurs*, es un punto de contraste que sentó las bases de uno de los postulados base de la antropología, que a la fecha prácticamente todas las escuelas contemporáneas respetan en buena medida. Este postulado defiende al antropólogo como un observador objetivo e imparcial, siempre apegado al método científico. Con esto, se inauguró la era de las *mentes expertas* en la antropología y con esto se abrió un umbral cognoscitivo donde el antropólogo se acerca al conocimiento de la realidad social a través de su comprensión del sujeto y no a través de discursos contaminados o de segunda mano. Al hacer esta distinción (*mente inexperta vs mente experta*) inhibe las prácticas informales de acercamientos cognoscitivos, fortalece la profesión y distingue la inocencia y entusiasmo intelectual de una formación científica:

“... el etnógrafo tiene que inspirarse en los últimos resultados de los estudios científicos, en sus principios y en sus objetivos. (...) Tener una buena preparación teórica y estar al tanto de los datos más recientes no es lo mismo que estar cargado de “ideas preconcebidas”. (...) Las ideas preconcebidas son perniciosas en todo trabajo científico, pero las

conjeturas son el don principal de un pensador científico, y tales conjeturas le son posibles al observador sólo gracias a sus estudios teóricos.” (Malinowski, 1995: 26 en Jacorzynski, 2004)

Por último y definitivamente importante, Malinowski, reconociendo la naturaleza empírica de la antropología, define a la observación participativa como único medio legitimador de la recopilación de datos.

Ahora, en el caso del cineasta documentalista, Nichols en su texto *La representación de la realidad*, los define como “aquellos que hacen documentales o están implicados de algún otro modo en la circulación de éstos” (Nichols. 1997) que aunque resulta tautológica, abre paso a un segundo elemento más interesante para este trabajo: su decisión de representar el mundo histórico en vez del mundo ficticio o imaginario, que es el caso de la ficción. Por último, también incorpora los problemas, el lenguaje y los conocimientos técnicos que comparten como grupo institucionalizado.

José Rovirosa asegura que a pesar de la dimensión formal y de un aparente control y conocimiento de los elementos del lenguaje audiovisual, en el caso del documental, es imposible prescindir de una postura ideológica por parte de el realizador. Utilizando de nueva cuenta, un punto de contraste como lo es el cine de ficción, distinguimos la ficción como un primer nivel de categorización de los medios audiovisuales donde sí es posible “maquillar” la postura del director a través (¿debajo de acaso?) de su propuesta cinematográfica. Sin embargo, en el género documental, donde se dramatiza la realidad, está implícita la carga ideológica del documentalista. Incluso esta postura o posicionamiento es una de las principales búsquedas que llevan a cabo aquellos cineastas que deciden abordar el documental, y según dice el laureado documentalista mexicano, una de las principales características de una buena película documental.

Rovirosa recupera la definición de ideología de Alfredo de la Paz:

La ideología es una *visión del mundo*, o sea, una construcción intelectual que explica y justifica un orden social existente, (...) es el conjunto de aspiraciones, sentimientos e ideas que reúne a los miembros de un grupo y los opone a otros grupos; las visiones del mundo se manifiestan a través de ciertas formas que constituyen su expresión coherente y adecuada- y al mismo tiempo individual y social- en el plano de la conducta (por ejemplo, un partido político), del concepto (un sistema filosófico) o de la imaginación (una obra de literatura).

El documentalista es entonces, un constructor de visiones del mundo y pretende explicarlas desde ciertos referentes a los que inevitablemente está adscrito. Más allá de la necesidad de incorporar competencias comunes al gremio de los cineastas, que le permitan el uso del lenguaje audiovisual para comunicar, el documentalista es un diseñador de acercamientos simbólicos al fenómeno social. Y lo muestra tangiblemente en su obra: la pieza fílmica.

Por otro lado, Carlos Mendoza, el cineasta y académico de la UNAM, en su libro *El ojo con memoria*, define al documentalista como un observador inventivo. Y aunque en un primer momento este término parece más cercano a la contemplación que a la acción de construir la realidad, la segunda parte de este concepto, lo inventivo, encaja con la dimensión creadora de Rovirosa y nos acerca a la forma como se construye, desde procesos de investigación, un documental. En el texto, Mendoza señala que "...cualquiera sabe que para realizar un documental es necesario hacer una investigación previa, o al menos todo el mundo lo reconoce." (Mendoza 1999). Esta investigación en apariencia poco reconocida, permite en algunos casos, determinar las circunstancias y condiciones sobre lo que se va a grabar o filmar, y en otros, plantear hipótesis para apostar y prevenir algunos eventos dignos de registrarse. Así pues, un buen documentalista desarrolla un instinto y una buena nariz de investigador:

“...en nuestro caso supongo que basta con que esta fase del proceso de producción de un documental se realice un acopio de información razonablemente ordenada. Naturalmente, dependiendo del tema que se aborde, la información puede provenir de fuentes bibliográficas, hemerográficas, entrevistas o de la observación directa.” (Mendoza, 1999)

Esta “fase” de investigador servirá, o mejor dicho, convivirá con la faceta creadora, más cercana al cine, que es la de creador. Su misión es la de aportar rigor y permitir a la fase más creativa aportar imaginación. “Abordar la fase de investigación como una tarea creativa suele marcar la diferencia entre un documental carente de atractivo y otro eficaz, ameno, o póngase el adjetivo a que se aspire.” (Mendoza. 1999)

Un acercamiento más actual

Una vez incorporados ciertos elementos del quehacer del antropólogo desde la antropología social clásica, es importante repasar acercamientos más contemporáneos, como elementos sustanciales para ubicar componentes centrales de este trabajo. Proyectos que desde distintas perspectivas, han buscado profundizar en la articulación y complementariedad de estos dos campos de representación del conocimiento. Publicados en revistas arbitradas, *papers* y blogs, reflejan algunos de los debates actuales que interesan reconocer a este proyecto de investigación. Los textos revisados datan en su mayoría de 7 años a la fecha y aportan un panorama amplio y fresco a la vez, sobre algunos asuntos pertinentes a esta tesis. Los distintos países donde se originan estos debates, sus planteamientos y coincidencias, nos permiten por lo menos, considerar que el tema genera preocupaciones significativas entre los actores de las ciencias sociales y el cine documental a nivel global.

Justamente en esta vinculación pragmática utilitaria abunda Manuel Salinas en *El uso del cine y vídeo en antropología*:

...la discusión sobre el potencial de las imágenes y el sonido en la investigación y divulgación científico-social se mantiene en relativo vigor en Estados Unidos, Europa y algunos países de América del Sur como Chile, Argentina, Brasil, Colombia y Perú, en los que con cierto rigor se produce y renueva la discusión acerca de la importancia de los usos de las nuevas técnicas audiovisuales en la producción y transmisión de conocimiento. (Salinas 2005)

Dentro de estos debates, el uso de textos fílmicos con varias intenciones ha sido uno de los temas recurrentes y presenta dos caras: su aceptación versus su rechazo sistemático. Los usos en cuestión han generado polémica y cuentan con académicos entusiastas, aunque también con detractores que cuestionan su inclusión y validez dentro del campo. Con todo, no se puede negar su intermitente presencia en la investigación social. Dentro de la investigación en las ciencias sociales, podemos identificar los siguientes usos para los textos fílmicos:

- Como documentos para su análisis (Películas, fotografías, audios...).
- Como registro (Etnográfico, documental).
- Como metodología en la construcción de sujetos de investigación.
- Como metodología en antropología compartida.
- Como medio para transparentar y socializar procesos de investigación.
- Como medio para diseminar la producción de conocimiento.

Tony Dowmunt en *Waves of potentiality: Some thoughts on data base narratives and the digital dissemination of audio-visual practice research*, plantea el debate sobre la diseminación del conocimiento y sobre las preocupaciones de investigadores que utilizan la práctica cinematográfica documental para producir conocimiento, compartirlo con sus pares y con un público más amplio. Considera

incluso que este proceso de producción, podría convertirse en el vehículo insustituible de la diseminación de conocimiento. En *A White sepulcre*, uno de sus trabajos académicos más enfáticos sobre esta vinculación, Dowmunt utiliza el proceso de la realización de un documental histórico-biográfico como metodología para un análisis riguroso:

Lo que como investigadores-practicantes estamos buscando son nuevas y radicales formas de producción de textos/audiovisuales académicos que puedan cumplir de igual manera los requerimientos de transparentar nuestros proceso de investigación a otros investigadores, pero también, y esto es crucial, transmitir los matices y texturas del trabajo generado audiovisualmente. (Dowmunt 2007)

Algunas aportaciones desde la antropología visual

Otros investigadores han puesto la mirada en la vinculación histórica de ambos procesos de representación. En *La antropología visual: ¿Distancia o cercanía con el sujeto antropológico?* Carlos Y. Flores hace un análisis crítico sobre el papel que han jugado la fotografía y el cine dentro de la antropología. El autor aborda varios temas valiosos para este trabajo al plantear que aunque las definiciones y los límites entre antropología y antropología visual siguen siendo objeto de debate, es innegable que entre todas las ciencias sociales, fue ahí, en la antropología, donde las representaciones visuales y/o audiovisuales tuvieron su mejor y más cabal acogida. Por motivos prácticos que obedecen a los intereses de este trabajo, haremos la distinción entre la antropología general y la antropología visual, definiendo a la segunda como una disciplina que considera a los procesos de producción y los textos cinematográficos como herramientas de registro y apoyo para la investigación, ya sea como metodología y/o fuente de información legítimas.

Con el uso de tecnologías de video o cine para el registro de los fenómenos que interesan a los antropólogos, se generan materiales que permiten someterse a análisis posteriores, pero también representan el imaginario particular de aquel que lo produce. El proceso de registro en sí y su análisis, se vuelven también significativos. El cine como práctica abre una triple posibilidad de análisis en su proceso: 1) la de observar al sujeto (al *otro*); 2) la del observar el proceso del que retrata (investigador-productor) al *otro*; y 3) la de la construcción conjunta, cuando el productor (investigador-productor) trabaja con el *otro* (el sujeto de estudio) en la construcción compartida del texto audiovisual.

Por otro lado, algunos de los detractores del uso del cine y sus herramientas en la antropología, argumentan ciertos riesgos en estas prácticas:

Entre otras razones, se menciona la necesidad del antropólogo “científico” de distanciarse no sólo de los elementos emotivos y artísticos -y por lo tanto subjetivos- que una imagen puede conllevar, sino, también, de tomar distancia de publicaciones o películas de otras culturas que utilizan las imágenes de grupos étnicos de forma más superficial. Además, para la antropología, el triunfo del trabajo de campo de largo plazo sobre la inmediatez de la imagen, también significa en términos simbólicos que el contacto con los sujetos de estudio debe de ser de primera mano y no mediado por instrumentos como la cámara, la imagen u otros medios textuales. (Flores 2007)

Sin embargo, y considerando algunos aspectos como por ejemplo, la migración de los valores de las instituciones académicas, que se mueven de la cantidad de publicaciones y de las modalidades escritas, hacia la calidad, impacto y diseminación de los resultado de las investigaciones, el mismo Flores plantea una reacción contraria a esta postura:

...el actual clima posmoderno de la antropología está dando paso a paradigmas que tienen que ver con la cultura de material y tecnológica, y con el registro personalizado de aspectos emocionales y psicológicos de la experiencia social, donde el cuerpo tiene un lugar relevante. Esto puede ofrecer un mayor espacio, dentro de la disciplina, a una producción fílmica que se centra básicamente en historias de individuos concretos. (Flores 2007)

Otro factor que ha jugado a favor de la incorporación de textos y herramientas audiovisuales en la antropología fue la intrusión y relativa institucionalización de los estudios culturales. El espíritu de apertura y su propuesta libre metodológica que admitió insumos de varias perspectivas, generó cierto clima propicio para nuevas formas de etnografías e interacción con los sujetos. La fotografía y los medios audiovisuales encajaron perfectamente en él.

Los antropólogos frente al uso del cine en su quehacer

De especial interés para nuestra investigación resulta lo que Salinas en *El uso del cine y vídeo en antropología* (Salinas 2005) coloca, al entrevistar a un grupo de antropólogos venezolanos sobre el cine y su papel dentro de la disciplina. En sus conclusiones, este trabajo sostiene que a pesar de que la mayoría de sus informantes reconocen casi no usar herramientas audiovisuales, sí reconocen “la capacidad del cine y el video para ofrecer herramientas y enriquecer al trabajo antropológico” (Salinas 2005). Entre esas capacidades destacamos la de la repetición, que facilita el trabajo de análisis e interpretación de materiales levantados en campo. Esto es “conveniente para llevar a cabo la determinación del ritmo, la duración y la organización espacio-temporal de diversos aspectos socioculturales.” (Salinas 2005). Otras de las ventajas de la representación del conocimiento que se encuentran en esta vinculación es la utilización de recursos

de edición como la alteración de las velocidades del material para lograr mejores condiciones de análisis.

Un porcentaje importante de estos científicos reconoce también que el cine y sus herramientas rebasan su función de soporte para la recolección de datos en campo o como apoyo para la futura realización de un texto escrito. Incluso lo consideran enfáticamente como una opción viable para presentar resultados de sus investigaciones o como herramienta pedagógica. Algo que resulta significativo es la relación entre este reconocimiento a las capacidades del cine en la antropología y el poco uso que este grupo de investigadores venezolanos le da en su práctica. Dos de las posibles causas que explora el autor en su investigación son: 1) los limitados conocimientos en el área visual y audiovisual en la disciplina y 2) el desconocimiento técnico de los equipos de cine y video manifestado por los antropólogos consultados. Esta falta de interés en lo audiovisual dentro de la antropología y el desconocimiento de la operación de equipos audiovisuales radican, según Salinas, en el poco reconocimiento de la antropología visual como disciplina legítima y por el alto costo económico que en años anteriores (no así en la última década) representaba la adquisición de equipos de cine y video. Un resultado interesante en este estudio, es la preferencia manifiesta de un gran porcentaje de los encuestados en trabajar de manera conjunta con cineastas y productoras locales. En general los resultados de este trabajo apuntan a que:

No deberían existir mayores objeciones frente a potenciales intentos por incluir en las instituciones educativas y de investigación... proyectos de adiestramiento en el uso de recursos audiovisuales para la producción de conocimiento. (Salinas 2005)

Las respuestas de los encuestados en la investigación que nos presenta Salinas plantean las siguientes aportaciones en relación al empleo del cine y sus herramientas, en la antropología y sobre todo, en la construcción conjunta entre los investigadores y los investigados:

- Promover las relaciones entre diferentes pueblos del mundo a través del intercambio de imágenes.
- Contribuir con los procesos de reconstrucción etnohistórica.
- Impulsar los procesos internos de reafirmación étnica.
- Educar sobre diversidad cultural.
- Apoyar los procesos de reapropiación cultural.
- Instruir e incentivar a potenciales antropólogos.
- Promover mecanismos y contextos de identidad urbana.
- Difundir la investigación antropológica en si misma.
- Documentar diacrónicamente procesos de transformación espacial.
- Permitir registros de nuevos discursos, cuando una lengua corre peligro de ser desplazada.

Salinas lo expresa así:

Y para evitar que el uso del cine y el video en ciencias sociales se produzca de forma automática o exclusivamente técnica, depende de la sistematización y continua renovación de un cuerpo de conocimiento capaz de relacionar las capacidades técnicas de los medios audiovisuales con los fundamentos teóricos y metodológicos de una antropología moderna en continuo replanteamiento. (Salinas 2005)

Los referentes antropológicos del documentalista

Ahora, y desde el otro campo que compete a esta investigación, el del cine documental, con un título tan sugerente como *La representación de la realidad*, Bill Nichols propone definir al documental desde tres perspectivas que aportan cada una de ellas, una dimensión distinta. Lo considera desde el punto de vista del realizador, del texto y del público. Esta triple definición esclarece la manera en que

el documental construye su objeto de estudio y revela los procesos para su realización como pieza audiovisual.

Desde el punto de vista del realizador, Nichols hace hincapié en el nivel de control que este tiene sobre el tema. A diferencia de la ficción, el factor control que ejerce el director sobre la película es mucho menor en el cine documental. En la ficción, prácticamente todo se genera bajo una estricta planeación y se mantiene controlado: el vestuario, las locaciones, la iluminación, los actores, sus diálogos... En el documental (o por lo menos en ciertas modalidades de este) por el contrario, se intenta no influir en las circunstancias “naturales” de los sujetos. Sin embargo, los críticos centran las limitantes de esta primera dimensión de la triple definición del género, en su imposibilidad de prescindir de forma real de este control y en la simplificación del género entero a esta sola característica. Afirmar que la diferencia entre documental y ficción es exclusivamente el nivel de control que tiene el realizador sobre la producción, dejaría fuera cuestiones fundamentales como las luchas de poder, jerarquías o conocimiento entre el realizador y su objeto a *documentar*. Además resulta irónico: en el documental, el control aparece cuando se tiene la intención de no intervenir o de no influir sobre la realidad. Se requiere de mucho esfuerzo para conservar dicho control en los procesos de registro, en los rodajes, y/o en la forma como la cámara participa al filmar o grabar, para evitar modificar las conductas o actitudes precisamente del que se filma o graba. Entonces, para evitar intervenir en estas conductas, hay que tener muchas consideraciones y paradójicamente, mucho control durante el rodaje. Pero a pesar de esta paradoja, sí se considera a este control como una característica del género documental, principalmente porque es imposible imponerlo contra uno de los elementos básicos y fundamentales del género: la historia. El documentalista comparte esta limitación de control y esa dimensión social, con practicantes de otros campos profesionales: científicos sociales, periodistas, físicos, políticos, empresarios, ingenieros y revolucionarios. Resulta interesante y pertinente para esta investigación, que Nichols compare al documentalista con estos otros

practicantes vinculados casi todos ellos a procesos científicos o la búsqueda de las verdades comprobables.

En la segunda definición, el autor considera al documental como un *texto*. Entre otras implicaciones, obliga a asumirlo como un género cinematográfico más. Las películas, sean de ficción o de no-ficción, comparten normas, códigos y convenciones internas, y al mismo tiempo también comparten rasgos comunes con sistemas textuales y patrones de organización con otras películas. Partiendo de su lógica informativa y aplicándole economía, en el documental, estas estructuras funcionan en términos de resolución de problemas:

Una estructura paradigmática para el documental implicaría la exposición de una cuestión o problema, la presentación de antecedentes del problema, seguida por un examen de su ámbito o complejidad actual, incluyendo a menudo más de una perspectiva o punto de vista. Esto llevaría a una sección de clausura en la que se introduce una solución o una vía a la solución. (Nichols, 1997)

En esta dimensión de la definición de documental, y adelantando la descripción del procedimiento de representación en los trabajos de los antropólogos, son evidentes las coincidencias con procesos de investigación académica. Asimismo son reconocibles los patrones expositivos de los documentales contemporáneos que perfilan amplios terrenos donde la participación de un investigador social se antoja por lo menos conveniente, si no fundamental.

Existe también en el documental, otra estructura heredada de las formas más comunes de la ficción: la economía del conflicto. Se presenta un conflicto, surgen complicaciones y se resuelven a través de personajes, que sustituyen al problema/solución descrito arriba, aunque en el fondo sigan ejerciendo una fuerte influencia también en esta estructura.

Otro elemento básico en la definición de documental como texto es la palabra hablada. En el documental se suele considerar verdadero todo aquello que es dicho por algún sujeto dentro de la película. Por eso, aunque somos capaces de asimilar secuencias meramente visuales, es muy común toparse con voz *in off* y/o entrevistas a cuadro de expertos, periodistas, autoridades, personajes, protagonistas y otros actores sociales importantes dentro de los universos temáticos que se abordan en la película. Ellos ostentan autoridad simbólica y generan la autenticidad y el público así lo asume, percibiendo como real y verdadero el discurso de los elegidos.

La última dimensión que Nichols propone para la definición del documental se sitúa y concentra en el público, en el espectador. Este público desarrolla capacidades de comprensión e interpretación que le permiten entender al género desde su experiencia pero también desde la información que la película le aporta:

Estos procesos son una forma de conocimiento metódico derivado de un proceso activo de deducción basado en el conocimiento previo y en el propio texto... El texto ofrece apuntes, mientras que el espectador propone hipótesis que son confirmadas o se abandonan. (Nichols, 1997).

Esta convención documental postula un ente organizativo que maneja información y que genera conocimientos, un texto que los transmite y un sujeto que los obtendrá, mediante procesos de análisis y legitimación. Hay una acción de compartir desde el que construye conocimiento, hasta el que quiere conocerlo. El conocimiento a través de la *lectura* del documental se convierte en una fuente no sólo de placer y entretenimiento, sino de adquisición de conocimiento y tiene una gran importancia social e ideológica.

En tanto clasifica y sistematiza los formatos y procedimientos para registrar y representar la acción social como algo que configura significados, nos parece

importante destacar la propuesta teórica y práctica de Nichols al definir cuatro modalidades de documental: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva:

- En la modalidad expositiva, la presencia de intertextos o de la voz de un narrador, es característica. Esta información proporcionada por el realizador, suele ser meramente informativa pero en ocasiones puede convertirse en una importante herramienta de persuasión o en un vehículo ideológico.
- En la modalidad de observación, el documentalista hace hincapié en la no intervención del equipo de realización. Pretende influir lo menos posible en las situaciones que registra, cediendo el control al curso natural de los acontecimientos. Algunos autores como Erick Barnouw lo llaman cine directo y otros, como es el caso de Stephen Mamber, *Cinema Verité*.
- La tercera modalidad, la interactiva, es aquella en la que el realizador interviene y se involucra en la situación registrada. Esto sólo fue posible hasta la aparición de los equipos portátiles y la incorporación del sonido sincrónico a las unidades de filmación. El realizador propicia y detona circunstancias sin el afán de pasar desapercibido. Por el contrario, se convierte en un personaje que interactúa con los demás elementos de la película. Un ejemplo clásico es *Crónica de un verano*, donde el cineasta Jean Rouch y el filósofo-sociólogo Edgar Morin salieron a las calles de París en 1960 a preguntar a la gente si era feliz.
- La última de las clasificaciones de Nichols es el documental reflexivo. En esta modalidad el realizador reflexiona pero no cumple una función histórica o narrativa sino que medita sobre su propia representación de la historia que cuenta. Está cargada de significados particulares, más allá del texto.

Conviene hacer mención de una nota de Nichols, contenida en la edición de su texto *La representación de la realidad*, referida en esta investigación. En ella, hace un reconocimiento a Julianne Burton, una colega y colaboradora que pulió y revisó una versión de estas categorías en una edición anterior. Resulta necesaria esta mención porque antes de la intervención de Burton, Nichols había desarrollado sus categorías considerando solamente la producción de documental en Estados Unidos y en Europa. Esta edición revisada considera los trabajos de Julianne sobre producción de documental en Latinoamérica, hecho que es importante para nuestros intereses.

Un caso más cercano (por ser mexicano y muy reciente) de diálogo y revisión de esta categorización, es la que propone Carlos Mendoza. En *El guión para cine documental* (2010), reconoce la categorización de Nichols como la más depurada pero señala un par de estudiosos del género que proponen algo distinto. Michael Rabiger propone 6 categorías entre las que destacan el ensayo fílmico, la película de archivo y el cine ecléctico. Coincide con Nichols en el reflexivo, en el observacional y en el *Cinema Verité*, al cual defiende y en el que profundiza por encima de las demás categorías. El otro teórico e historiador del documental que Mendoza menciona es Barnouw, anteriormente citado en este marco, y que desarrolló una clasificación de 12 categorías. En esta categorización Barnouw incluye actores como el cronista, el reportero y el poeta. Quizás lo más valioso de recuperar la clasificación extensa de Barnouw, es que en estas modalidades, existe un elemento común donde se consideran e incorporan procedimientos bastante similares a los que requiere un antropólogo cuando investiga.

Otras experiencias de colaboración e interdisciplinariedad en la producción de conocimiento

En el artículo *Reserchers´roles in knowledge co-production: experience from sustainability research in Kenya, Switzerland, Bolivia and Nepal*, un grupo de investigadores comparte sus experiencias en proyectos de desarrollo sustentable

alrededor del mundo, desde su práctica como investigadores y dentro de equipos multidisciplinarios. La presencia y labor de estos investigadores sociales en los proyectos citados, cuestionan la percepción ampliamente difundida que asume a la ciencia como campo monopolizador del conocimiento. Estas nuevas formas de trabajo ubica al investigador en la frontera entre ciencia y sociedad. El éxito de algunos de estos proyectos ha generado un incremento en el interés de continuar trabajando con equipos multidisciplinarios, por lo menos en lo que se refiere a temáticas de desarrollo sustentable.

Las discusiones académicas en torno a estos nuevos núcleos formados por especialistas de varias disciplinas, han arrojado al menos dos formas de conceptualizar la labor que los investigadores desempeñan hacia el interior de ellos. La primera modalidad se define como *organización fronteriza* y se da precisamente en los límites entre la ciencia y la política. El rol de estas células organizativas y de los investigadores sociales que las conforman, es el de mediar, y pretende involucrar y propiciar la participación colaborativa de actores de ambos bandos. En la segunda forma, la acción de los investigadores se concentra en las interacciones de las disciplinas y su aportación es el robustecimiento del conocimiento con la aportación de perspectivas socio-científicas particulares. En ambas formas, queda clara la importancia del involucramiento de los investigadores y lo fundamental que resulta su intervención. “Como consecuencia las fronteras entre los campos epistemológicos clásicos y los roles correspondientes de los actores académicos y no académicos, se desvanecen”. (Pohl 2010)

Estas nuevas experiencias y los resultados positivos que han obtenido estos proyectos, exponen de forma clara la importancia del debate actual sobre los modelos epistemológicos y esto a su vez, abre discusiones sobre las nuevas formas de socializar lo producido desde los campos académicos.

Pregunta e hipótesis

Es en ese terreno donde se inscribe la pregunta rectora de este trabajo: ¿Qué articulaciones se pueden construir entre la investigación antropológica y el documental, desde sus particularidades como sistemas diferenciados de representación del mundo social?

Esta pregunta surge de la hipótesis de que, en los procedimientos utilizados para registrar y analizar la complejidad de lo que entendemos como fenómenos sociales o realidades culturales, existen elementos particulares de las prácticas de producción de los antropólogos y de los cineastas documentalistas que manifiestan una variabilidad de elementos que permitirían articulaciones entre ambos campos, desde una dimensión comunicativa. Bajo este supuesto subyace la idea de que, dichas articulaciones pueden abrir horizontes sobre cómo se configuran los objetos de estas miradas y nuevas formas de colaboración conjunta para enfrentar los nuevos desafíos epistemológicos en ambos campos.

Una hipótesis secundaria apunta a la porosidad de las fronteras entre las distintas disciplinas de las ciencias sociales. El abordaje de los fenómenos sociales no puede restringirse a ciertas miradas exclusivas, porque la realidad social no se da de forma restringida o sesgada. Esto nos obliga a pensar la validez de acercamientos desde distintas perspectivas disciplinarias.

2DO CAPÍTULO

Enfoque teórico-metodológico

Una vez reconocidos el quehacer del antropólogo y documentalista, la perspectiva de cada una de sus prácticas e incorporada la diferencia de naturaleza de sus obras, se presupone que, como ocurre con las distintas prácticas sociales, los individuos pertenecientes a un campo de actividad poseen diferentes estilos de pensamiento. Estos estilos de pensamiento obedecen a regulaciones inherentes al espacio de referencia, en escenarios singulares, anclados y definidos por el contexto, bien sea por formación personal o bien por tendencias originales, privilegiando ciertas rutinas operativas de actuación.

En este sentido, conviene destacar el efecto de estas condiciones regulatorias de las prácticas y las políticas asumidas en un campo de actividad. Tampoco es posible desligar los actos de pensar y de hacer, de las condiciones sociales de producción de conocimiento. Ninguna de estas condiciones es ajena a los discursos, como expresión legitimadora de la apropiación social de la práctica. En este plano, sus productos y obras pueden ser contradictorios; tampoco se ignora el peso de las agencias o instituciones como instancias organizadoras que determinan los diferentes niveles de concreción de una trayectoria y de las obras requeridas para su construcción.

Se presupone en esta investigación que los investigadores tanto como los documentalistas no escapan a estas marcas diferenciales y que, en función de las mismas, desarrollan ciertos cuerpos o conjuntos de convicciones acerca de la naturaleza del conocimiento y de sus vías de producción/validación.

Para profundizar en la revisión de estas prácticas, en las que la implicación y la subjetividad se vuelven modos de acceso a la producción del conocimiento retomaremos el trabajo de Clifford Geertz (1992) en el marco de la antropología

interpretativa y el de Bill Nichols (1997) en la teoría del género cinematográfico documental. Igualmente resulta pertinente, si no fundamental, recorrer algunas nociones del Análisis Crítico del Discurso (ACD) con la intención de por un lado, sumar a la base teórica de esta tesis y por el otro, justificar la elección metodológica de la herramienta. Las prácticas que constituyen el centro de interés de este trabajo, siendo diversas, suponen una familiarización creciente de los sujetos con el registro y descripción de “la realidad” y el uso de procedimientos encuadrados en una temporalidad con los objetos-sujetos de conocimiento y, desde luego, sus habilidades para el reconocimiento, interiorización, reapropiación e interpretación de esa realidad.

¿Por qué interesan las perspectivas elegidas? En relación con la pregunta que guía la investigación, las nociones de los autores, posibilitan una reflexión crítica sobre el papel de los sujetos sociales interesados en el registro e interpretación de determinados fenómenos de la realidad; sus enfoques coinciden en describir cómo los sujetos procesan desde sus marcos interpretativos y sobre los sentidos que construyen desde su campo específico de producción de conocimiento.

Considero que estos enfoques permitirán contar con elementos de capacidad heurística y explicativa en la reconstrucción de los procesos por los cuales los sujetos se “apropian” de los objetos estudiados o registrados, de los conocimientos, de las costumbres, usos, tiempos, espacios, relaciones y reglas de juego. Procesos que, adelanto, requieren de un análisis de las tramas discursivas que permean sus prácticas. En síntesis, se pretende un análisis de la obra de los antropólogos y documentalistas para conocer los procesos de producción de ambos sujetos siempre guiados por las reglas de su práctica profesional, y que quizás podrían abrir puntos de indagación con respecto a la configuración de los espacios comunes de producción de sentido. Esto mediante la formulación de una serie de categorías que articulen dicho análisis y permitan una reflexión posterior en torno a interdisciplinariedad.

Sobre la antropología interpretativa y la descripción densa

Para este trabajo que busca identificar y analizar los procesos particulares de producción de conocimiento contenidos en las obras de ambos actores, se ha tomado como un útil punto de partida el concepto *Descripción densa*, que Gilbert Ryle acuñó y que Clifford Geertz re-elabora en el primer capítulo de su libro *La interpretación de las culturas*. En este texto Geertz señala que la descripción densa en tanto recurso analítico, consiste en "...desentrañar las estructuras de significación y en determinar su campo social y su alcance." (Geertz, p. 24).

Geertz señala que la etnografía es en sí descripción densa y que más allá de la observación o análisis superficiales, cualquier nivel de trabajo, incluso el expresado de forma escrita o en un *film*, contiene elementos que fácilmente podrían pasar desapercibidos si no se profundiza, si no se densifica. Sin embargo, y reconociendo de entrada que la propuesta de la descripción densa en este autor está inscrita dentro de la antropología y a la etnografía (recordemos que según él, la descripción densa y la etnografía no sólo están ligadas sino que son la misma cosa) en el marco de esta investigación, la intención es aplicar una descripción densa a la producción tangible, en las obras de los sujetos: en el texto académico elaborado por un antropólogo (que hemos ubicado en la corriente interpretativa) y en un documental etnográfico.

Es dentro de estos textos (el escrito y el audiovisual), donde se desentrañan los procesos y donde a partir de los procedimientos con que se construyeron las obras, se prefiguran condiciones para identificar a profundidad lo que antropólogo y documentalista realizaron para producir conocimiento. Intentamos, como dice Geertz, explicar explicaciones.

Resulta conveniente en este punto, retomar un concepto clave en la obra de Geertz: su definición de cultura. Junto a Max Weber, propone una noción de cultura sustentada en una perspectiva interpretativa desde la semiótica:

Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones.

En la última parte de este párrafo ya hace referencia no sólo a su concepto de cultura, sino que nos introduce al análisis de la misma. Complementando esta idea, y haciendo referencia a lo que busca con la descripción densa, apunta su objetivo y su procedimiento: “Lo que busco es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie.”.

Ya que ningún dato habla por sí mismo, lo que esta tesis busca, como cualquier investigación, es realizar un proceso de interpretación. Intenta explicar lo que persiguen los antropólogos y los documentalistas a través de la interpretación profunda de sus obras como testimonios de procesos de producción de conocimiento. La tentativa analítica asume que los fenómenos sociales sólo pueden ser entendidos en su contexto, como parte de la situación y en el escenario en que los autores producen sus obras y entendiendo el contexto en un sentido amplio: más allá del espacio “concreto” o específico de la situación como un resultado de largos procesos de acumulación de saberes y re-significación de tareas.

Sobre el Análisis Crítico del Discurso (ACD)

Como acercamiento a este procedimiento explicativo partimos de la noción de conocimiento derivado de las propuestas en el trabajo de Siegfried Jäger⁵, y su recuperación teórica sobre el análisis basado en la teoría del discurso crítico de Foucault⁶. En *Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos*, dice:

...todos los tipos de contenidos que dan forma a la conciencia o todos los tipos de significados utilizados por diferentes personas históricas, con el fin de interpretar y moldear la realidad circundante. Las personas obtienen este “conocimiento” a partir de los respectivos contextos discursivos en los que han nacido y en los que su entera existencia se halla implicada. (Jäger, 2003)

El propio Jäger define el discurso como un flujo de conocimiento constante a través de la historia, partiendo del concepto de Jürgen Link y su equipo, que plantea al análisis como un concepto de habla institucionalmente consolidado, siempre y cuando determine y consolide a su vez la acción y ejerza cierto poder.

Entre la diversidad de aproximaciones teórico metodológicas al discurso (la mayoría de los estudios ubica sus raíces en la teoría lingüística) y siguiendo a Van Dijk (2000) podemos tipificar las perspectivas sobre el discurso en dos agrupaciones diferentes y complementarias: las enfocadas al reconocimiento de

⁵ Jäger, Siegfried. 2003. "Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos". En: Wodak, Ruth y Michael Meyer. (Comp.). *Métodos de análisis crítico del discurso*. 61–100. Barcelona, Gedisa.

⁶ Al referirse a Foucault, se reconoce por discurso el flujo de conocimiento a través del tiempo (Foucault, 1991, 1996), Es preciso destacar que Michel Foucault construye la categoría “discurso” no como la referencia a un objeto específico, sino como una fuente constitutiva del mismo. “*El discurso es otra cosa distinta del lugar al que vienen a depositarse y superponerse, como en una simple superficie de inscripción, unos objetos instaurados de antemano.*” (...) “...no son, como podría esperarse, un puro y simple entrecruzamiento de cosas y de palabras: trama oscura de las cosas, cadena manifiesta visible y coloreada de las palabras;” Foucault M., (1991). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores. Foucault M. (1996). *El orden del discurso*. Madrid: La Piqueta.

las estructuras y procesos producidos en el discurso y aquellas que analizan los discursos como formas de conducta social mediante las cuales se realizan acciones específicas.

Cuando se analizan las estructuras presentes en el discurso se utilizan determinados conceptos y categorías postulados desde la lingüística. Por ejemplo, investigaciones de los mecanismos léxicos y semánticos utilizados para construir coherencia discursiva (la utilización de términos pertenecientes a un campo semántico concreto, etc.). Es decir en este análisis se ubican y deconstruyen la forma y función de las estructuras sintácticas, semánticas, retóricas o argumentativas de los diferentes discursos.

Si el acento se coloca en lo relativo a los procesos presentes en el discurso, el análisis se centraría en aspectos como la comprensión y la producción así como los mecanismos cognitivos empleados por los usuarios del lenguaje. De esta manera los análisis del discurso centrados en el proceso tratarían temas como la función del saber enciclopédico o la formación de modelos mentales que estructuran la información del discurso,

A partir de la segunda mitad del siglo XX se ha abierto una nueva franja teórica-metodológica en la que el discurso puede estudiarse desde su relación con el contexto social en el que se produce. Desde este punto de vista, las competencias comunicativas no son los principales componentes de la producción discursiva, es preciso incorporar las acciones sociales concretas que se realizan al emitir un discurso. Esta orientación dentro de estos estudios recibe el nombre de Análisis Crítico del Discurso (ACD). Su principal interés estriba en develar y describir las implicaciones sociales e ideológicas del discurso. Dicho de otra manera, las relaciones sociales que se *materializan* en el discurso implican conceptos como poder, relaciones de género, filiación disciplinaria, étnica y muchas otras dimensiones. El concepto de discurso crítico presupone que esta corriente analítica no pretende contribuir al desarrollo de tal o cual paradigma

científico específico sino que su objetivo es el abordaje y análisis de los problemas sociales en su vertiente discursiva.

El ACD (así como el análisis de dispositivos), buscan identificar este conocimiento en los discursos, considerando los contextos donde se generan y las relaciones de poder presentes, para después abordarlos de forma crítica.

Para nuestra investigación y sus objetivos es sustancial la perspectiva fundamentalmente interdisciplinaria del ACD ya que se propone estudiar aspectos relacionados tanto con producción discursiva y sus procedimientos, como con las diversas articulaciones sociales que conlleva, sin prefigurar como prioritario, alguno de los campos. La intención subyacente en nuestro caso es identificar la semiótica social presente en la dimensión simbólica de los procesos de representación de texto e imagen desde una perspectiva crítica.

Es en este sentido como el investigador pretende utilizar el ADC: con la conciencia de que el mismo análisis está influenciado por esta fuerza condicionante de los discursos dominantes. Esta fuerza es posible advertirla en la postura que asume el investigador frente al discurso a analizar. También asumiendo que una postura puede ser modificada con el afán de discutir y generar controversias. En el análisis igualmente importante resulta concentrarse en lo que *está ahí*, en lo que se afirma, como en las ausencias, en lo que no se dice, en las omisiones. Todo discurso es regulable, según el momento y lo permitido en un momento y espacio determinado.

Ahora, ¿de qué manera se vinculan los discursos a nivel colectivo? ¿Por qué es útil y plausible hacerlo? Jäger plantea al simbolismo colectivo como elemento fundamental para descifrar la maraña discursiva en tanto refiere una acción de reconocimiento-producción que encuentra patrones de identidad y acción que incorpora, (re)produce y readapta a su tiempo y situación actual. Es por ello que el simbolismo colectivo cumple a su vez una función integradora

fundamental. Este simbolismo colectivo se define como una serie de símbolos que se reconocen por un grupo social y le permiten al mismo visualizar una representación completa de su propia sociedad. En otras palabras, la construcción de realidad o de conocimiento sobre la misma es inseparable de la construcción del sistema semántico en que se halla codificada dicha realidad. En este sentido, "el lenguaje es un potencial de significado compartido, a la vez tanto una parte como una interpretación intersubjetiva de la experiencia" (Halliday, 1982, p. 9)⁷

Hay que asumir que los discursos son en sí realidades. Como observa Jäger, tienen vida propia y a su vez determinan ciertas realidades. Teniendo en cuenta esta comprensión, los discursos no reflejan, a la manera de simples espejos, la realidad. Ellos mismos representan realidades propias, creadas por el sujeto. No son tampoco reflejo de materialidades, sino ellos mismos son materialidades *sui generis*

Estas realidades están vinculadas con la *realidad real* y no pueden carecer de cargas ideológicas fuertes. Expresado de esta forma, una implicación consecuente es que al análisis del discurso no le interesa lo que contiene *lo discursivo* sino también su vínculo e influencia en lo real, en lo que produce en quien que lo recibe al ser formulado. Por tanto para nuestro trabajo se vuelve vital entender y vincular los propósitos que busca de forma sustancial el ACD: quién lo dice y desde qué posición lo enuncia. Jäger sostiene que a pesar de la indudable aportación del sujeto que produce el discurso en ciertos aspectos del mismo, existe una supra-individualidad. El discurso, lo que se produce, no puede ser determinado de forma total ni por el individuo, ni por el grupo.

Dotados de esta vida propia, los discursos han evolucionado históricamente y transmiten más conocimiento del que podemos percibir como individuos, incluso cuando somos productores de los mismos. En esta carga y por supuesto, en el análisis de los discursos, es donde encontramos la presencia del poder y por

⁷Halliday, M.A.K (1982). El lenguaje como semiótica social. México: Fondo de Cultura Económica.

ende, de las instituciones y sus reglas. Aunado a esto, encontramos la relación simbólica que -en el denominado *dispositivo*-, se establece entre las cosas y lo que esas cosas significan para nosotros y que en esencia sólo puede existir si los sujetos (y sus cargas ideológicas, institucionales) se la confieren a la realidad. Este sentido tiene un tiempo y un espacio, y se construye desde un contexto cuya complejidad influye en el discurso y en su relación de significado con la realidad. El discurso actuando sobre el objeto lo define y cuando el discurso cambia, el objeto cambia también.

Por último, para reafirmar al análisis crítico como perspectiva lectora y analítica de discursos, conviene enmarcar cada procedimiento en posibilidades reales de análisis, bien sea a nivel estructural, semántico, pragmático, semiótico, cultural, psicológico o social. Esta argumentación conlleva admitir que se parte de la relación determinante que existe entre el discurso específico y las situaciones, instituciones y estructuras sociales que lo delimitan. Por consiguiente, la producción discursiva, objeto de análisis, debe ser explicada, comprendida y analizada desde el contexto en el que se enuncia y desde el estatus y el rol sociocultural, institucional y discursivo del interlocutor; de esta manera, afirmamos que no es posible la producción de un discurso ni su comprensión sino se toma en cuenta el contexto.

Fairclough (2000)⁸ describe el ACD como “el análisis de las relaciones dialécticas entre la semiosis (incluido el lenguaje) y otros elementos de las prácticas sociales”. En tanto que para este autor el ACD constituye una metodología y también una teoría, Van Dijk (2000)⁹, en cambio, afirma que el ACD no es un método ni una teoría aplicable a los problemas sociales, sino que puede combinarse con cualquier enfoque de las humanidades y las ciencias sociales. Afirma la necesidad de diversidad y multidisciplinariedad, y la riqueza de combinar el ACD con otros enfoques.

⁸Fairclough, N. y Wodak, R. (2000). Análisis crítico del discurso. En *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Paidós. pp. 367-404.

⁹Van Dijk, T. (2000a). *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Paidós.

Desde esta perspectiva, el discurso se entiende como el proceso total de interacción social, del cual el texto es una parte (Fairclough, 2000). Este proceso incluye, además del texto, el proceso de producción, del cual el texto es un producto, y el proceso de interpretación, para el cual el texto es un recurso como herramienta de análisis crítico del discurso, goza de un amplio terreno de acción y aplicación, y no es exclusivo de un área científica específica.

El análisis del discurso guarda relación tanto con el conocimiento cotidiano que se transmite a través de los medios y la comunicación diaria, en la escuela, la familia, etcétera, como con el conocimiento particular (válido en un determinado lugar y un determinado tiempo) que producen las diversas ciencias. Esto se aplica tanto a las ciencias de la cultura como a las ciencias de la naturaleza. (Fairclough, 2000)

Sobre las corrientes de la antropología y las modalidades de documental

En función de nuestros objetivos y de la naturaleza del estudio, y ante la heterogeneidad de abordajes, temas y enfoques (con las consecuentes disputas que conllevan) se propone un esquema que permita hacer un primer corte en los universos de la antropología y el cine documental, y a partir de sus propuestas y dimensiones elegir los casos a analizar como referentes empíricos. Fue indispensable una tipificación inicial en dos sentidos: en lo que respecta a la antropología como campo de conocimiento, revisar los presupuestos de algunas de las corrientes teóricas que mantienen su influencia y en el caso del documental, las modalidades imperantes actualmente.

Corrientes teóricas de la antropología

La antropología social o cultural se enmarca dentro de las ciencias sociales (nombrada como social, aunque lo sea por definición), y puede considerarse una ciencia empírica que formula deducciones verificables acerca de las sociedades y

de las culturas humanas (Geertz, 1992), a partir, no de suposiciones abstractas, sino de observaciones sistemáticas llevadas a cabo en grupos, sociedades y entornos, utilizando para ello métodos y técnicas específicas.

Para construir conocimiento, la antropología se sirve de una metodología que se ha ido consolidando desde el siglo XIX. El método adoptado por la antropología sigue en términos generales los procedimientos del *método científico*, es decir, la lógica inaugurada y consolidada por la física, consistente en observar, elaborar hipótesis, verificar y concluir. En la antropología la verificación se realiza de manera consistente mediante el trabajo de campo y con base en una observación lo más participante posible, para llegar a conclusiones basadas en una comparación sistemática y argumentada. La metodología de la antropología es dependiente del propósito valorativo y cualitativo que persigue.

No hace falta señalar que, a pesar de su énfasis en el rigor en el registro, los resultados no son de la misma precisión que los de las ciencias experimentales. Son mucho más flexibles.

La asignación de la antropología como disciplina científica, remite a una elaboración teórica y metodológica cuyo objeto de estudio primordial es la cultura humana. Por ello, se trata de una ciencia “fronteriza” que se vincula y comparte fronteras con otras disciplinas que pertenecen a las ciencias sociales y a las humanidades, tales como la sociología, la historia, el derecho, la ciencia política, la psicología social, la geografía y la filosofía, entre otras. Esta relación se establece debido al interés tanto en el conocimiento de las sociedades, como en el de las culturas. Y en la misma complejidad de los fenómenos de los que pretende dar cuenta.

En la historia de consolidación disciplinar de la antropología, podemos ubicar períodos y abordajes que corresponden a ciertas tendencias científicas dictadas por la época y por otros factores como el desarrollo tecnológico y los

intereses institucionales. De esta forma se destacan movimientos teóricos como el *evolucionismo*, *funcionalismo*, *culturalismo* y *neoevolucionismo*. Sin embargo, alertado por la naturaleza de esta investigación y sus propósitos, ha sido necesario concentrarse en la breve descripción de cuatro corrientes contemporáneas del pensamiento antropológico y que se inscriben en una tradición de la antropología que podríamos llamar interpretativa. Estas cuatro corrientes son: la corriente antropológica estructuralista, la marxista, la simbólica y la corriente posmoderna.

Claude Lévi-Strauss (1908-2009), considerado el padre de la corriente estructuralista, propone un acercamiento antropológico donde, para estudiar la cultura, tenemos que considerar una estructura no siempre visible, que se manifiesta a través de las instituciones y que es común a los individuos. Estas estructuras moldean la forma de la sociedad de entender y de organizar la realidad. Ubica en un punto medular a esta estructura, y al individuo y a sus relaciones sociales en función de esta, como simples materias primas o reflejos del funcionamiento de esta estructura. Es importante señalar que esta corriente tuvo defensores entusiastas pero su valor también radica en sus opositores que en su afán de criticar a Lévi-Strauss, abrieron rutas a nuevas corrientes opuestas.

En el estructuralismo, el objetivo fundamental en tanto producción de conocimiento, es la búsqueda de regularidades culturales. Su núcleo central de interés son los procesos de elaboración de dicotomías, a partir de las oposiciones binarias que canalizan la reflexión en cualquier cultura. El estructuralismo defiende la idea de que un parecido extremo une en lo sustancial a todas las culturas, lo cual explica que esta orientación teórica se interese por las semejanzas de las culturas antes que de las diferencias. A partir de las propuestas de C. Lévi-Strauss y de otros antropólogos, han florecido nuevos estructuralismos. Uno de éstos ha tenido un carácter socio-cognitivo y ha sido liderado por M. Douglass (1921-2007), quien enfatiza en su enfoque antropológico, cómo lo natural está modulado por lo cultural. Es decir, es la cultura la que condiciona el conocimiento de los individuos.

Como resultado de un proceso humano, el conocimiento es, de cierta manera, una creación social que cambia con las culturas: las sociedades poseen cosmovisiones en las que se expresan percepciones de la naturaleza tamizadas por los procesos de socialización.

Como corriente vinculada al estructuralismo, la antropología marxista-estructural se originó en Francia derivada de una doble influencia de la antropología de Lévi-Strauss y del marxismo estructural de Louis Althusser. Otros pensadores de esta corriente teórica son Emmanuel Terray y Maurice Godelier (Tejera, 2002). Sus vínculos con el estructuralismo tienen una doble matriz e intencionalidad. Por un lado, intenta reflejar la relevancia que una perspectiva antropológica tendría en el modelo teórico planteado por Marx pero con una visión amplificadora de la cultura con mayores alcances que la visión tradicional, de la que se ha basado principalmente el modelo marxista.

Por otro lado, la antropología marxista-estructural pretende recoger los aportes teóricos de Marx, para formular a la antropología nuevas y distintas preguntas, así como para retomar algunas de las categorías y premisas que reorienten el trabajo de los antropólogos y entender la naturaleza de las estructuras imperantes. Aunque existieron otros pensadores que retomaron las propuestas de Marx, se le reconoce a Althusser el ímpetu de reconocer la potencia de esta teoría en la intención de explicar las sociedades de forma más compleja y profunda. Esta interpretación parte de la distinción entre el ser social y la conciencia social.

La antropología simbólica no es en rigor una teoría antropológica o una corriente homogénea, sino un conjunto de propuestas que intentan la redefinición tanto del objeto de estudio como del método antropológico en clara oposición al "positivismo" o el "cientificismo" dominante, y otorgando una importancia fundamental a los símbolos y a los significados culturalmente compartidos. Cada

propuesta y autor promueve concepciones distintas de la antropología, pero ninguno deja de conferir una importancia cardinal a la actividad simbólica. Esto re-define la tarea del antropólogo, que ha de ser la identificación de las unidades culturales, y no de los patrones de conducta formulables a través de la observación de comportamientos concretos. Para esta concepción la cultura es un sistema de símbolos y significados; está constituida por unidades (e interrelaciones) que contienen las definiciones esenciales sobre la vida y sobre el lugar del hombre.

La corriente simbólica encuentra un momento crucial con la aparición en 1973 de *La Interpretación de las Culturas* de Clifford Geertz, del Centro de Estudio Avanzado de la Universidad de Princeton; este texto funda la idea del trabajo de escritura etnográfica como "descripción densa" y caracteriza la lógica de la investigación antropológica como una generalización en el interior de los casos a través de una "inferencia clínica". Geertz logra sintetizar y fijar su propuesta en una frase memorable:

El problema real consiste en producir una interpretación de la forma en que la gente vive, que no esté aprisionada en sus horizontes mentales (una etnografía de la brujería escrita por una bruja) ni que sea sistemáticamente ciega a las tonalidades distintivas de su existencia (una etnografía de la brujería como la escribiría un geómetra).

Geertz también aporta las ideas germinales a lo que diez años más tarde se ha de transformar en el movimiento posmoderno que busca nuevas rutas para la antropología y que tiene su centro en la Universidad de Rice, en Texas. Gianni Vattimo (1986)¹⁰ y Jean Francois Lyotard (1989)¹¹, dos de sus autores

¹⁰ Vattimo propone desagregar, en variados territorio de producción cultural y reflexión filosófica, las características de la "modernidad tardía, como el lugar en el cual se anuncia para el hombre una posibilidad diferente de existencia" (p.18). Según Vattimo vivimos en un periodo posthistórico que indica que no hay, en el presente, una historia única, unificadora como relato, portadora de la condición humana, sino que "varias historias, los diversos niveles y modos de reconstrucción del pasado en la conciencia y en la imaginación colectiva" (p. 16) . Vattimo, Gianni (1986) *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa p. 12-22

fundamentales, retoman el concepto de sociedad postindustrial de Daniel Bell para proponer un nuevo concepto que define, en estos últimos años de alta turbulencia digital y cambios profundos, a una nueva sociedad y por ende, una nueva condición humana. Para Lyotard la postmodernidad es una edad de la cultura, una condición vinculada a la emancipación de la razón y simultáneamente un procedimiento de emancipación de la influencia ejercida por los “grandes relatos”, que resultaban perjudiciales para el avance del conocimiento del ser humano porque estos relatos pretendían una determinada homogeneización que suprime la diversidad y la pluralidad posibles: “Por eso, la Posmodernidad se presenta como una reivindicación de lo individual y local frente a lo universal. Por ello para este autor la posmodernidad, también prefigura la era del conocimiento y la información, al constituirse en medios de poder; es también una etapa de desencanto, descreimiento y declinación de los ideales modernos; sobre todos estos conceptos se anuncia también la muerte de la idea de progreso. . Las bases de esta antropología postmoderna son variadas pero sobresalen dos ideas de evidente valor para este trabajo: el reconocimiento de la influencia del momento socio-histórico y el acercamiento del investigador con el individuo a través del intento de comprensión del otro.

Modalidades del cine documental

Bill Nichols ha definido al documental como “discurso de sobriedad” por su estrecho vínculo con disciplinas que habitualmente han construido sus saberes con pretensiones de cientificismo, racionalidad, sistematicidad y objetividad, como la economía, la historia, la sociología y la antropología. En el centro de la visión de Nichols se encuentra la creencia de que la práctica documental es el lugar del cuestionamiento de la realidad y del cambio, enfoque particularmente relevante para esta investigación. No hay duda que durante buena parte el siglo XX y con mayor énfasis en el primer decenio del siglo XXI el documental se ha convertido

¹¹ Lyotard, Jean-François (1989). La condición postmoderna. Informe sobre el saber. Editorial: Cátedra, Madrid

en un vehículo privilegiado, al que diversos cineastas e instituciones han acudido para explicar el mundo, la historia y las múltiples circunstancias que hacen a la vida y al desarrollo de los hombres y de las sociedades en las cuales estos se inscriben y relacionan. Es decir, el documental se ha convertido en un vehículo de producción de conocimiento.

Con todo, el estatus epistémico del documental se ha mantenido tensionado desde su nacimiento debido al reconocimiento de sus dimensiones artísticas y estéticas. Lo que importa de esta tensión es reiterar que se trata de un territorio discursivo en constante redefinición y transformación. A partir de los años sesenta, el auge de la semiótica, del psicoanálisis y de las nuevas escuelas antropológicas y sociológicas inscritas en el estructuralismo y en el posestructuralismo, y lo que se denomina “giro subjetivo” de los discursos artísticos y de las ciencias sociales, se fueron reconfigurando y transformaron el campo artístico y cultural. Como un dispositivo significativo de registro y reconstrucción de “la realidad”, el cine documental fue sensiblemente afectado por estos ismos, y quizá también por su ADN identitario proveniente de la intersección entre arte y ciencia.

La reflexividad y la performatividad (Nichols, 1997) como modalidades de representación documental, observadas por diferentes estudiosos -aunque sus concepciones acerca de ellas puedan variar sustancialmente de acuerdo con sus posicionamientos disciplinarios y teóricos-, son los nuevos modos discursivos y representacionales que se hacen eco de los giros mencionados. Bill Nichols (1997) en su trabajo teórico *La representación de la realidad*, plantea una definición abierta y poco ortodoxa del cine documental, basada en una perspectiva múltiple. Para él, el documental es una institución *proteica*, consistente en un corpus de textos, un conjunto de espectadores y una comunidad de practicantes y de prácticas convencionales que se encuentran sujetos a cambios históricos.

Este entendimiento del estatuto del cine documental implica un cambio conceptual ya que no se limita a definirlo simplemente por el argumento o contenidos, por el propósito, por la forma, el estilo o los métodos de producción, sino que lo define por su naturaleza mutante como construcción social.

Señala Bill Nichols:

Un buen documental estimula el diálogo acerca de su tema, no de sí mismo. Éste podría ser el lema de más de un documentalista, pero pasa por alto lo cruciales que son la retórica y la forma a la hora de alcanzar este objetivo. A pesar de un lema semejante, los documentales plantean una amplia gama de cuestiones historiográficas, legales, filosóficas, éticas, políticas y estéticas [...]. En vez de una, se imponen tres definiciones de documental, ya que cada definición hace una contribución distintiva y ayuda a identificar una serie diferente de cuestiones. Consideremos pues el documental desde el punto de vista del realizador, el texto y el espectador. (Nichols, 1997:42).

A partir de su propio análisis y del trabajo de revisión de Julianne Burton, Nichols propone cuatro modalidades de cine documental: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva.

La característica de la modalidad del documental expositivo es la incorporación de inter-textos o de la voz de un narrador. Esta información proporcionada por el autor/realizador, de carácter informativo puede usar la persuasión o expresar fuertes cagas de ideología. El documental en su modalidad expositiva se dirige al espectador directamente, con inter-títulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico.

En términos del armado discursivo de esta modalidad, el montaje permite mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal. Este

tipo de montaje adopta las mismas técnicas que el montaje clásico en continuidad pero con finalidades diferentes. Es evidente una tendencia que impulsa a los productos del documental expositivo hacia la generalización, ya que el comentario en *voice-off* puede realizar extrapolaciones a partir de la imagen. Esto permite una economía de análisis, así como abordar los temas y asuntos de un modo sucinto y enfático, en parte a través de la eliminación de la referencia al proceso con que se produce, organiza y regula el conocimiento, de modo que éste también esté sujeto a los procesos históricos e ideológicos de los que habla la película.

En otras palabras, el ente de autoridad o ente institucional está más representado por el logos -la palabra y su lógica- que por el cuerpo histórico de un ente auténtico.

Para Nichols el espectador de documentales de la modalidad expositiva suele “albergar la expectativa de que se desplegará ante él un mundo racional en lo que respecta al establecimiento de una conexión lógica causa/efecto entre secuencias y sucesos. Las imágenes o frases recurrentes funcionan a la manera de estribillos que subrayan puntos temáticos o sus connotaciones emocionales: esta estructura organizativa del discurso desempeña un papel similar al de la unidad clásica del tiempo en una narrativa.

El documental expositivo se construye sobre una sensación de implicación dramática en torno a la necesidad de una solución. Esta necesidad puede ser un producto tanto de la organización expositiva como de cierto tipo de suspenso narrativo, incluso si hace referencia a un problema situado en el mundo histórico. El espectador espera tener entrada al texto a través de estos recursos y sustituye la dinámica de la resolución de problemas por la dinámica de anticipación, postergación, estratagemas y enigmas que constituyen la base del suspenso.

Por otro lado, la modalidad de documental de observación enfatiza como componente definitorio la no intervención del realizador. El propósito de este tipo

de documento sobre la realidad es ceder el “control”, más que en cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. En vez de construir un marco temporal, o ritmo, a partir del proceso de montaje, el documental en su modalidad de observación se basa en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica. En su variante más radical, los comentarios, la música ajena a la escena observada, los inter-títulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan descartados.

Es importante advertir que el documental de observación induce una inflexión particular sobre las consideraciones éticas. En tanto apuesta a la capacidad de discreción del realizador, el tema de la intrusión emerge a la superficie una y otra vez dentro del discurso y así sus contenidos y propuestas se caracterizan por el trato indirecto y los actores sociales se comunican entre ellos en vez de hablar a la cámara. El sonido sincronizado, los planos secuencia y tomas relativamente largas son frecuentes vías de expresividad. Estos procedimientos técnicos anclan el discurso en las imágenes de observación que ubican el diálogo y el sonido, en un momento y lugar histórico específicos: eso es lo que interesa que se vea. Cada escena intenta construir una totalidad, una plenitud y unidad en las que la situación del observador está perfectamente determinada. Los diferentes planos respaldan el mismo sistema global de orientación en vez de proponer espacios que no guarden relación entre ellos.

El espacio construido por el documental de observación ofrece todos los indicios de tener su origen a partir del mundo histórico, como un fragmento de realidad viva, nunca fabricado como una puesta en escena de ficción.

En esta modalidad el realizador consigue su estructura narrativa ideal mediante la capacidad para registrar momentos especialmente reveladores o representativos del tiempo “real”, en vez de aquella realidad dilatada, recortada o expandida que nombramos como el “tiempo de una ficción” (el tiempo impulsado

por la lógica de causa/efecto de la narrativa clásica, donde prevalece una economía de acciones bien motivadas y cuidadosamente justificadas).

Las imágenes aceptan el despliegue de un tiempo “muerto” o de determinados “vacíos narrativos” donde no ocurre nada de relevancia para el relato pero a cambio los ritmos de la vida cotidiana se adaptan y se establecen. En esta modalidad de representación, cada corte o edición tiene la función principal de mantener la continuidad espacial y temporal de la observación en vez de la continuidad lógica de una argumentación o exposición haciendo del documental de observación una forma particularmente gráfica de representación “del presente” Por tanto es posible afirmar que genera un efecto de apertura o acceso sin trabas ni mediaciones al objeto de su interés.

La tercera modalidad, la del documental interactivo también llamada participativo, es aquella en la que el realizador interviene y se involucra en la situación registrada. Esta modalidad participativa fue desarrollada con mayor vigor por el cine etnográfico y en las teorías sociales de investigación participativa; uno de sus rasgos identitarios es que pone en evidencia la relación entre el realizador y el sujeto filmado.

El director se convierte en investigador y entra en un ámbito desconocido, participa activamente en la vida de los otros, es beneficiario de la experiencia directa y profunda de una convivencia con su objeto de estudio y la refleja cuanto puede en su discurso. El documental participativo hace más evidente la perspectiva del realizador, que se involucra en el propio discurso que realiza. Al entrar en contacto con los sujetos investigados de un modo más directo, surgieron estilos de entrevistas y diferentes tácticas intervencionistas, con lo cual se permitía que el realizador participara de una manera más activa en los acontecimientos.

También puede fungir como el propio narrador de la historia, o explicar los hechos sucedidos a través de los testimonios y/o expertos. A este tipo de

anotaciones y comentarios se les suele añadir imágenes de archivo, que contribuyen a mejores reconstrucciones.

Para Bill Nichols, “la representación del mundo histórico se convierte, en sí misma, en el tema de meditación cinematográfica de la modalidad reflexiva”. Esta modalidad se concentra en el encuentro entre el realizador y espectador, antes que entre el realizador y los sujetos a ser representados. En este sentido, “tiene una actitud menos ingenua y más desconfiada con respecto a las posibilidades de comunicación y expresión que otras modalidades dan por sentadas” (Nichols,1997). En esta modalidad, el realizador reflexiona pero no cumple una función histórica o narrativa sino que medita sobre su propia representación de la historia que cuenta. Esta modalidad surge de la necesidad de hacer evidentes las convenciones de representación utilizadas; se enfatiza la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de representación de la realidad; la gente, los actores sociales aparecen como significantes, como funciones del propio guion: la visión está cargada de significados particulares, particularmente políticos, al plantearle problemas al espectador pone énfasis en la duda epistemológica, más allá del texto.

Años después de definir la modalidad reflexiva, Nichols señala que dentro de esta hay otra modalidad con identidad propia, más afín a las formas que adopta el documental internacional en los noventa. La modalidad performativa intenta distraer la atención del receptor de los aspectos referenciales del discurso documental. De esta manera, promueve los aspectos subjetivos de un discurso tradicionalmente objetivo y pone el foco en las cualidades evocativas del discurso y no en su representacionalismo.

El ritual como componente discursivo

El presente trabajo requirió, más que una comprensión o definición sobre el significado del término ritual, una aproximación a las formas como se le utiliza en

la representación de la realidad. Infinidad de estudios realizados desde distintas disciplinas (la antropología y la producción del documental etnográfico son sin duda espacios propiciatorios) ponen de relieve la importancia del ritual en la acción política y los procesos de construcción y representación de las comunidades humanas. La investigación y representación del ritual en trabajos antropológicos se remonta a más de dos siglos y en el documental etnográfico aparece como elemento fundacional; en ambos casos se ha caracterizado al ritual como: prácticas altamente formalizadas y rutinalizadas en las agrupaciones humanas que demarcan temporalidades sociales; se utiliza al ritual como espacialidad donde se crean identidades de grupo y se proyectan imágenes de diferencia respecto a otras agrupaciones; también a través del ritual se han descubierto y difundido las ceremonias y los significados que lo traducen; las investigaciones y producciones más recientes advierten cómo en los rituales se negocian intereses y se legitiman y confrontan distintas relaciones de poder.

La mayoría de los estudios consultados han enfatizado cómo en la negociación, consecución y legitimación de estos rituales participa una heterogeneidad de actores vinculados por estructuras no siempre visibles; se reconoce asimismo que los rituales pueden ser escenarios contruidos para ejercer determinado control y manipularlos para intereses de preservación ideológica o como mecanismos primarios de incorporación y cohesión; en buena parte de ellos se hacen evidentes las formas en que los miembros de la comunidad participan y actualizan prácticas ancestrales.

Dentro de esta consideración del carácter explicativo del término, recientes trabajos realizados desde la antropología y los estudios socioculturales han buscado una ruptura con el frecuente carácter centrípeto y omni-abarcante que se ha conferido a las prácticas rituales en las narrativas.

Nuevas investigaciones (Mangieri, 2006¹², Valbuena, 2006¹³) se alejan de las tradicionales lecturas de corte de las prácticas y materialidades rituales, largamente representadas por la separación entre “sagrado” versus “profano” o “simbólico” versus “práctica”. Con el rechazo a planteamientos basados exageradamente en la racionalidad, se busca evitar que aquello tipificado como irracional, exógeno, inusual o extraño se aglutine bajo el paraguas de lo “ritual”. La superación de esta dualidad y el reconocimiento de la importancia de la esfera ritual en relación con otros territorios, son recuperados por este trabajo particularmente a partir de tres premisas. Una, el ritual puede considerarse como un campo de discurso específico articulado espacial y temporalmente a otras áreas de la práctica humana (Díaz, 1998)¹⁴. Otra, las prácticas rituales forman un continuum respecto a las acciones diarias, las cuales adquieren un mayor énfasis a partir de sus propias manifestaciones.

Por otro lado el antropólogo escocés Víctor Turner¹⁵ reconoce en los ritos la posibilidad de un acercamiento al entendimiento profundo del mundo simbólico de las sociedades que los generan y reproducen. Los relaciona con su cultura y con situaciones significativas y/o históricas, en una coherencia recíproca. Sin embargo puntualiza que es necesario el entendimiento de lo local, de los símbolos propios, de los contextos donde se dan y de sus correlaciones. Propone comprender las explicaciones nativas de lo local en la voz de los propios participantes, para generar las condiciones propicias de análisis. Turner cree en un proceso inverso a lo que algunas tradiciones antropológicas proponen: partir del ritual y sus símbolos, para así entender la estructura y funcionamiento de las sociedades. Considera existe una interconexión de estos símbolos con la experiencia empírica. Entonces el ritual funciona metafóricamente pero necesita de esa decodificación

¹²Mangieri, Rocco (2006) "Rituales de contacto a través de la cocina y las maneras de mesa. Aproximación a una semiótica del sancocho", en José Finol (coord.), *Designis 9. Mitos y ritos en las sociedades contemporáneas*. Barcelona, Gedisa.

¹³Valbuena, Carlos Adán (y Nelly García Gavidia) (2006) "Ritos de fuego en la fiesta de la Purísima: Migración y reinención de las identidades urbanas", en José Finol (coord.), *Designis 9. Mitos y ritos en las sociedades contemporáneas*. Barcelona, Gedisa.

¹⁴Díaz, Rodrigo (1998). *Archipiélago de rituales: teorías antropológicas del ritual*, Barcelona: Anthopos.

¹⁵Turner, Victor (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

local para adquirir el sentido revelador y expresar así las emociones y valores sociales y comunitarios profundos.

Finalmente, es necesario asumir que una noción del ritual, implica actualizarse ante las formas de concebir el mundo por los distintos grupos humanos (Durand, 2007)¹⁶

Delimitación teórica

La exploración de las nociones y propuestas teóricas de las distintas corrientes de las disciplinas nos ha ayudado a realizar una necesaria delimitación de corrientes teóricas de la antropología y modalidades del documental expuestas. De esta manera será viable comprender los procedimientos del trabajo del antropólogo y ubicar los componentes normativos propios de su investigación, así como identificar los procedimientos inherentes al contexto de la producción del documental etnográfico y a partir de ellos proceder a la configuración de marcos comprensivos específicos.

En lo que respecta a las corrientes antropológicas, la decisión ha sido anclarnos en perspectiva de la corriente antropológica simbólica a la que se adscribe Geertz. Más allá de que uno de sus exponentes más representativos es uno de nuestros autores base, nos es útil por el papel que el investigador desempeña en la construcción de la representación. La necesidad de la vertebración simbólica de la realidad revela que no tiene, arrancando desde la idea de símbolo, un mero papel atributivo sino constitutivo.

En lo que se refiere a la producción del documental y una vez incorporada con prudencia nuestra decisión, consideramos que es el denominado documental reflexivo el que de manera más puntual refiere los trabajos a nuestro alcance (y de otra forma el que posee mayor afinidad a la antropología simbólica). Esta

¹⁶ Durand, Gilbert (2007). La imaginación simbólica, Editorial Amorrortu, Buenos Aires.

modalidad a diferencia de las otras, no sólo se encarga de hablar sobre el mundo y la sociedad a un nivel descriptivo, sino que aborda la cuestión de *cómo* se habla sobre ellos. Es decir en esta modalidad se hacen conscientes las estrategias, estructuras, convenciones, expectativas y efectos de quien busca la representación. Su nivel de densidad y sus múltiples significados la hacen ideal para la profundidad de análisis buscada por este trabajo.

3ER CAPÍTULO

Referentes empíricos

A partir de la revisión de infinidad de trabajos que buscaban formular un mínimo estado de la cuestión sobre la problemática que abordamos, surgieron interesantes perspectivas y actores involucrados en experiencias multidisciplinarias que cuestionaron y modificaron en cierta medida la línea inicial de esta tesis: las propuestas colocaban enunciados tanto convergentes como divergentes: Antropólogos documentalistas, las posibilidades del documental etnográfico, los retos de la antropología visual, el documental antropológico como instrumento de conocimiento, estudios sobre documentales basados en investigaciones antropológicas, investigaciones antropológicas sobre cine documental... muchas de estas propuestas inscritas en los debates actuales sobre las posibilidades de articular las trayectorias de dos campos hacia incontables puntos de llegada y que quedan como ejemplos de las cada vez más permeables fronteras disciplinarias. Afortunadamente la conflictiva dispersión que como primer resultado produjo nuestro estado del arte, también arrojó uno de los pilares que soporta las intenciones de este proyecto.

Al reconocer la autonomía de la búsqueda científica y de la construcción de una mirada particular, tanto de la profesión como de los autores en los campos de la antropología y del cine documental, pudimos partir del hecho de que, al no perseguir los mismos objetivos, podíamos asumir a dos autores (un antropólogo y un documentalista) por separado y a sus obras (una investigación escrita y una película) que trataran sobre un mismo tema. Así la trama de un primer filtro se hizo más fina y permitió primeros acercamientos que se fueron decantando hasta definir los casos definitivos.

Es importante establecer las circunstancias y el proceso que se siguió para llegar al corpus empírico. El proceso comenzó considerando un proyecto

documental de larga duración llamado *Aquí en la tierra*. Como proyecto, resultaba interesante y muy conveniente para los intereses de esta tesis, porque además de considerar el documental como parte del corpus, este surgió de una investigación académica formal. Dicho de otra forma, *Aquí en la tierra* es una película basada en una investigación académica rigurosa. Mauricio Bidault, el director de la película, se topó con una serie de historias sobre nahuas migrantes en la zona metropolitana de Guadalajara a través del trabajo de Cristina Alfaro, actual doctorante del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) de Occidente. Esta parecía una coincidencia casi ideal ya que ambas piezas partían del mismo tema pero lo construían desde disciplinas distintas. También resultaba bastante conveniente el contacto ya establecido con los dos autores, aunque a la larga, esto se convirtió en una de las principales razones para prescindir del caso. Los principales motivos por los cuales *Aquí en la tierra* fue descartado como parte del corpus de investigación, fueron el descubrimiento de que la tesis no correspondía a un grado de posgrado sino de licenciatura y que, a pesar de un aparente tratamiento antropológico, estaba adscrita a una disciplina distinta a la que orientó el interés inicial de esta investigación: correspondía a una licenciatura de sociología. El otro factor, la cercanía y conocimiento de la película y de la autora de la investigación que en un principio parecía conveniente, generó una contaminación que comprometió la objetividad y trajo de nuevo, cierta predisposición o inclinación peligrosa, por una de las perspectivas, la del documentalista, debido a ciertos desacuerdos y controversias entre Mauricio y Cristina, en el proceso de “adaptación” de la investigación a la película. Estos se hicieron presentes en ciertas conversaciones informales con ellos y con otros actores cercanos al proyecto.

Descartado el caso, se estableció otra estrategia que resultó más apta para atender los objetivos de la investigación. Se eligió un tema y a partir del mismo se buscaron obras en ambos campos que lo abordaran de forma relativamente semejante. Tratando de que ambas obras tuvieran pocos años de haber sido publicadas y que efectivamente existieran algunos puntos en común, el proceso

resultó menos fácil de lo esperado y con ulteriores complicaciones. Una vez definido la investigación sobre el ritual como tema articulador, ubicamos el documental *Flores en el desierto* de José Álvarez y la investigación *La peregrinación a Wirikuta: El gran rito de paso de los huicholes* de Arturo Gutiérrez del Ángel.



Ficha técnica del documental

Algunos datos sobre las dos obras seleccionadas como corpus:

Título: *Flores en el desierto*

Género: Documental

Duración: 72 minutos

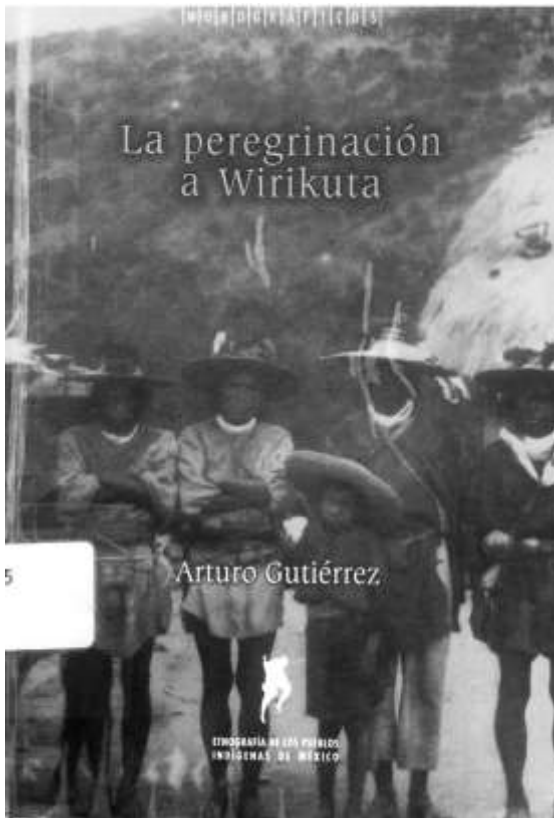
Dirección y guión: Juan Álvarez

Producción: Hugh Fitzsimons,
Mantarraya Producciones, Foprocine

Año de estreno: 2009

Línea argumental:

En *Flores en el Desierto*, el cineasta José Álvarez nos introduce a la vida diaria y al mundo ritual de los Wixarica con un documental que traza el camino desde un pueblo huichol hasta el desierto de San Luis Potosí, en la peregrinación anual del peyote a Wirikuta, terminando en las playas del Pacífico en el estado de Nayarit.



Ficha técnica de la investigación

Título: *La peregrinación a Wirikuta: El gran rito de paso de los huicholes*

Autor: Dr. Arturo Gutiérrez del Ángel

Instancia académica a la que está adscrito actualmente: Colegio de San Luis

Extensión: 310 páginas en 11 capítulos

Año de publicación: 2002

Resumen temático:

La peregrinación a Wirikuta: El gran rito de paso de los huicholes, es un acercamiento etnográfico a la cultura

huichola a través de su vida ritual. Esta investigación se centró en la comunidad de San Andrés de Cohamiata en la Sierra Huichola perteneciente al Estado de Jalisco. Como elemento principal, Gutiérrez del Ángel utiliza la peregrinación que algunos miembros del pueblo huichol realizan anualmente al desierto Real de Catorce en el estado de San Luis Potosí, como “una estructura central, en la cual los huicholes reproducen relaciones sociales y culturales, manteniendo en equilibrio las jerarquías que permiten la continuidad cultural” (Gutiérrez, p. 34).

Ubicar físicamente las obras también fue una tarea con cierto grado de dificultad. El libro no se ha podido adquirir y sólo fue posible obtener un ejemplar a manera de préstamo en la biblioteca del CUCSH de la Universidad de Guadalajara. Como es el caso de muchas de las ediciones de textos académicos, el tiraje fue pequeño y la distribución deficiente. En el caso de la película, no se encontró en ninguna de las librerías o tiendas especializadas de la zona metropolitana de Guadalajara, pero se obtuvo de un particular que lo adquirió durante una visita al desierto Real de Catorce, en San Luis Potosí, lugar donde

se realizó gran parte del rodaje del documental. Ya en poder de los materiales de referencia, se hizo una primera *lectura* de ambos, para constatar la pertinencia para su uso dentro de las condiciones del proyecto. La cercanía temática influyó favorablemente y se decidió que ambas obras eran aptas para su análisis en los términos del objeto de estudio y la pregunta formulada.

Un punto básico en la selección de las obras y de sus autores, es el reconocimiento y adscripción a sus respectivos campos profesionales. Para esto, tanto la película documental como el texto, debían de cumplir ciertos criterios que garantizaran cumplir con los requisitos que el propio campo de referencia ha establecido como sustento de su legitimidad.

En el caso de los antropólogos era requisito que desarrollara su actividad profesional como investigador de tiempo completo o como profesor-investigador dentro de alguna institución de educación superior con un nivel de reconocimiento amplio, ya fuera una universidad, centro de estudios o instituto de investigación. También fue un requisito el aval de alguna instancia gubernamental correspondiente. Otro criterio fue la producción académica del investigador, descrita como la publicación de por lo menos tres libros y/o publicar periódicamente artículos en revistas arbitradas o *papers*. Por último, se consideró únicamente a investigadores que pertenecieran al Sistema Nacional de Investigadores de Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), como comprobante de su rigor y la consistencia de su trayectoria.

Con los documentalistas los requisitos para la elección fueron aquellos que el campo profesional considera como testimonio de identidad en el campo del documental, a saber: contar con por lo menos un largometraje o tres programas de televisión de mínimo 27 minutos en el rol de director (realizador). Elemento constitutivo importante de la obra fue que alguna de esas piezas audiovisuales hubiera sido exhibida en salas de cine o transmitida por algún canal de televisión abierta o de paga, garantizando así su exhibición masiva. Contar con mínimo 5

años de experiencia profesional o haber obtenido premios en festivales de prestigio, nacionales o internacionales.

Definidos estos requisitos y una vez corroborado su cumplimiento en ambos autores, se les contactó vía correo electrónico para invitarlos a participar en el proyecto y para explicarles a grandes rasgos sobre qué trataba el asunto. Las respuestas tanto de Arturo Gutiérrez, como de José Álvarez fueron inmediatas y entusiastas. Ambos mostraron interés en participar y solicitaron información más específica sobre los objetivos y la forma del proyecto de tesis.

Adscripción de autores: El Colegio de San Luis y Mantarraya Films

Como ya se ha aclarado a lo largo de este trabajo, la adscripción a instituciones regulatorias y definitorias del quehacer profesional es fundamental y es necesario describirlas y caracterizarlas, para conocer desde dónde los autores, producen sus obras. El objetivo de esto es doble: primero y más importante, definir la naturaleza de cada una de estas institucionalidades que influyen en la profesión, sobre el sujeto en sí mismo y sobre algunas de sus líneas y enfoques discursivos; y segundo, la legitimación que les otorga como actores reconocidos en el medio correspondiente.

En el caso de Arturo Gutiérrez del Ángel, la institución a la que está adscrito es el Colegio de San Luis. Este se fundó el 22 de enero de 1997. El proyecto es resultado de una alianza entre el Gobierno del Estado y el Centro de Investigaciones Históricas de San Luis Potosí en coordinación con la Secretaría de Educación Pública, el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) y el Colegio de México.

Los objetivos de esta institución descritos en su portal electrónico refieren que:

... (El Colegio de San Luis) es un centro público dedicado a la investigación, la docencia, la divulgación del conocimiento, en las áreas sociales y humanísticas. Se localiza en la capital del estado de San Luis Potosí. Contribuye a reflexionar sobre las interrogantes que tienen que ver con las redes de las relaciones sociales y la trama que tejen los hombres en su adaptación al medio y a la convivencia, las formas de aprovechar los recursos para producir satisfactores, los pactos que establecen las sociedades para la organización de la vida social, la comunicación y el ejercicio del poder, los códigos y los valores que se comparten, los que se disputan y los que se construyen. (Portal COLSAN)¹⁷

Este Colegio forma parte del sistema de Centros Públicos de Investigación (CPI) del CONACYT. Esta red está formada por 27 centros de investigación, colegios e institutos dedicados a la investigación. El COLSAN, como se le conoce por sus siglas, es una institución de carácter público. Esto lo hace parte "...de la red de relaciones académicas y profesionales que consolidan interdisciplinariamente, la investigación regional y nacional." (Portal COLSAN) En su planta académica encontramos a 27 investigadores de los cuales 25 ostentan el grado de Doctor y son miembros del Sistema Nacional de Investigadores. Su base se encuentra ubicada en la capital de San Luis Potosí.

Dado su carácter de investigador dentro de esta institución, al Dr. Arturo Gutiérrez del Ángel acepta y cumple exigencias básicas que de muchas maneras regulan la elaboración de sus trabajos. Una de las más obvias, pero no menos decisiva, consiste en el hecho de que las obras publicadas han de constituir espacios propicios para alojar y hacer públicos resultados de genuinos trabajos de investigación de un Colegio. Aun siendo ampliamente significativas, por razones obvias de espacio no es factible comentar las diversas percepciones vigentes

¹⁷ www.colsan.edu.mx. Portal web de El Colegio de San Luis.

sobre la epistemología antropológica requerida en su trabajo para relacionar y contrastar modelos metodológicos puestos en juego.

Aún si damos por sobreentendidos los numerosos aspectos teóricos, metodológicos y científicos relacionados con las características de la producción académica exigible a un investigador, es indispensable clarificar qué es lo que se entiende y acepta como trabajo de investigación o práctica científica en materia antropológica en este entorno.

Destacan al menos tres componentes como soportes instrumentales de los procedimientos del trabajo académico que de manera general, en los que podemos afirmar descansan la mayoría de los procesos de investigación antropológico y cuyo propósito es ofrecer conocimiento sobre aspectos específicos de la realidad. Estos soportes instrumentales establecidos y asumidos están siempre en constante interrelación dinámica. El procedimiento de trabajo en el campo antropológico ha sido representado al mismo tiempo como *laboratorio* científico y también como la reproducción de un *oficio-rito* de carácter personal. Ambas metáforas expresan acertadamente el intento imposible de la disciplina de fusionar las prácticas subjetivas y la construcción de los objetos y problemas de la investigación.

En el trabajo del Dr. Gutiérrez esta imposibilidad queda enmascarada mediante la marginalización de las raíces intersubjetivas del trabajo de campo, a través de excluirlas del texto etnográfico riguroso y relegándolas a anécdotas y confesiones. Aunque de manera general se acepta entre los antropólogos que el conjunto de normas disciplinarias pueden dejarse de lado, la nueva tendencia de nombrar y citar más extensamente a los informantes y de introducir elementos personales en el texto, genera otros procedimiento de control y estabilización de la estrategia discursiva de tal forma que terminan incorporando los modelos de autoridad del hacer científico.

Habría que mencionar también que en el campo de conocimiento de rituales de grupos y etnias, una parte muy significativa de nuestro conocimiento sobre estas prácticas culturales, puede advertirse como contingente y verse como el resultado problemático del diálogo intersubjetivo, de la traducción y la proyección. "Esto supone un problema fundamental para cualquier ciencia que se desarrolle desde lo particular a lo general, que puede utilizar verdades personales como ejemplos de fenómenos típicos o como excepciones de pautas colectivas." (Clifford, 1986:109).

A fin de cuentas esto nos devuelve a un par de preguntas centrales formuladas puntualmente por Kuehnast: "*¿Quién tiene el poder para representar a quién? y ¿cuáles son los efectos de esas imágenes en la formación de nuestras actitudes y nuestras memorias sobre otros grupos? Estas preguntas son fundamentales en un mundo donde las representaciones visuales perpetúan las ideologías dominantes y operan como un bien económico*". (Kuehnast, 1992:183).

El recurso primordial del antropólogo es el conjunto de elementos incorporados a la investigación que realiza: sujetos, ámbitos, información de las vinculaciones espacio-temporales entre lo investigado el pasado y el presente. Esta información debe ofrecer registros múltiples: históricos, ecológicos, arqueológicos y documentales. De igual forma, decisiva es la perspectiva conceptual utilizada, el soporte teórico-metodológico que da cuenta de referentes y la solvencia, credibilidad y respeto que la conceptualización tiene entre especialistas del gremio, en este caso antropólogos e historiadores.

Un ángulo que es necesario destacar en el modelo utilizado por la investigación antropológica es aquel en el que los progresos respecto de aquello que se busca (o se busca representar) no son siempre visibles o no están tan sólidamente contruidos y por tanto pareciera que requieren tanto de una distancia crítica respecto de los instrumentos conceptuales utilizados, como de un verdadero examen, de convalidación de aquello que el investigador "encuentra".

Las resonancias académicas de estos términos pudieran ser engañosas, pero el engaño está más en la supuesta autonomía, en la no menos supuesta autosuficiencia y en la vieja pretensión de conocimiento completo, que se pudiera haber asumido como objetivo al alcance.

Algunos antropólogos han confesado que al final de un trabajo les queda la sensación de todo lo elaborado pudiera haber sido una traslación inadecuada de los modelos académicos.

Por otro lado, y en el caso del documental de José Álvarez, la instancia detrás de *Flores en el desierto* es Mantarraya Films, una productora y distribuidora de películas fundada en 1998 por Jaime Romandía y Pablo Aldrete. Ha producido 14 películas, entre las que encontramos la obra de directores reconocidos como Carlos Reygadas y Amat Escalante, ambos ganadores de Palma de Oro de Cannes a mejor director (Reygadas en 2012 y Escalante en 2013). Una de las principales características de Mantarraya es el apoyo que brindan a jóvenes cineastas con obras cuya característica primordial es artístico-expresivo. Su base está en el Distrito Federal y entre sus películas más galardonadas, están *Japón* y *Post Tenebras Lux* de Carlos Reygadas, *Alamar*, de Pedro González Rubio, y *Sangre* de Amat Escalante, todas ganadoras de múltiples premios en festivales nacionales e internacionales. En el año 2007 crean tres empresas vinculadas a Mantarraya: Cadereyta, ND Mantarraya e Internacional NDM. La primera es una productora independiente, la segunda una distribuidora de películas y la tercera una agencia de ventas.

Al igual que en la antropología, en el campo del documental existen parámetros que determinan y regulan la producción de las películas. La duración y los formatos de levantamiento son dos aspectos importantes a considerar. En lo que se refiere a la duración existen tres categorías en las que las piezas tienen que encajar: corto, medio y largometraje. Aunque existen algunas variaciones mínimas, generalmente se le considera cortometraje si la extensión de la pieza va

de uno a treinta minutos, medio a partir de treinta y hasta la hora, y largo a partir de sesenta minutos. En lo que respecta a los formatos de levantamiento es importante considerar su definición y tamaño porque existen restricciones tanto en festivales como en las empresas encargadas de distribuir las películas en salas o venderlas en televisión. Estos aspectos están relacionados directamente con la calidad de la imagen y el sonido.

Otro factor indispensable en el género documental es su vínculo con lo real. Si bien cada vez es más común la incorporación de recursos narrativos tradicionalmente asociados al cine de ficción en el documental, tales como recreaciones, animaciones o secuencias coreografiadas, es requisito que la pieza sea una representación de un fenómeno real y tenga un vínculo directo con él. Las licencias que se permiten en el cine *ficcionado* son más rigurosas en el caso del documental. Sin embargo, existen algunas excepciones, como es el caso del falso documental.

Identificamos dos objetivos de exhibición primordiales al momento de producir una película documental: las selecciones y/o premios en festivales, y su venta masiva para transmitirlos por canales de televisión y otras ventanas. Para que esto sea posible, además de contar con una red de contactos nacionales e internacionales importante y un equipo de venta, se necesita tomar una serie de medidas para la cesión de derechos y generación de créditos, que sustente un marco legal propicio para su comercialización. Sin este marco la gestión se vuelve complicada y probablemente la *vida* del documental se vea sensiblemente afectada.

Como principal recurso del documentalista encontramos la historia y su punto de vista. También es vital contar con un crew o equipo de profesionales especialistas, que responda a las exigencias del director y que aporte desde esta especialización los elementos necesarios para narrar historia a través de la mirada del realizador. Por último, existe un elemento artístico inherente a la práctica del

documental que abre la posibilidad de que el realizador tome ciertas licencias que favorezcan la dimensión formal y emocional. Se espera que la película cuente con estos valores estéticos por encima del rigor o la verdad, incluso si esto implica ciertas indefiniciones, incongruencias o incorporaciones forzadas.

Método, estrategia y categorías analíticas.

Partiendo de la intención de este trabajo, formulada desde el análisis de los discursos para desentrañar los procesos y particularidades de producción de antropólogos y documentalistas, la definición de categorías de análisis constituye una de las tareas más críticas del proceso. En primer lugar porque se parte de la idea de que la obra en sí, es un texto que contiene múltiples estructuras de significación. También porque en apariencia, las formas de estas obras consideradas comunes o simples, esconden ciertas dimensiones no perceptibles sin la intervención de dichas categorías y al mismo tiempo, porque sin ellas, el análisis de una investigación y una película de larga duración podría extenderse, a tal grado que más que aportar, acabaría complicando la reflexión y entorpeciendo el objetivo de la tesis.

Un primer momento de este método es el que conlleva un ejercicio de extrañamiento, de distancia, que ayude al investigador a reconocer y valorar el carácter experimental de la producción de conocimiento focalizado en la subjetividad. De alguna manera, se trata de indagar sobre el modo en el que el abordaje y lo formulado por los autores se incorpora a cada una de las obras a partir de los procedimientos elegidos. En tanto un paradigma metodológico positivista supone fases distintas y separadas de elección de herramientas, implementación y análisis de los datos, el giro epistemológico elegido nos lleva a considerar estas fases en continuo diálogo, informando y conformando estrategias analíticas en cada etapa.

Siegfried Jäger en *Discursos y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos*, propone un método analítico, que cabe aclarar, no es una estructura rígida, sino una guía para construir *a la medida*, la herramienta óptima que nos ayude a alcanzar los objetivos de nuestro trabajo. Los dos primeros pasos que propone el autor son una breve caracterización del sector, y la determinación y procesamiento del material. De ambas cosas se ha dado cuenta ya en el capítulo anterior. Como tercer punto, Jäger propone un análisis de la estructura según el hilo conductor dictado por nuestra investigación.

Estas estructuras se pueden abordar desde dos frentes:

- Lo léxico.
- Lo semántico. (Términos pertenecientes a cierto campo semántico)

Es decir, en este análisis se ubican y deconstruyen la forma y función de las estructuras sintácticas, semánticas, retóricas o argumentativas de los diferentes discursos.

La otra dimensión de nuestro análisis se centrará en los procesos, que a su vez se dividen en las siguientes categorías de análisis:

- Comprensión y producción.
- Mecanismos cognitivos (modelos mentales) empleados por los usuarios del lenguaje.

Por tanto, para nuestro trabajo se vuelve vital entender y vincular los propósitos que busca de forma sustancial el ACD: quién lo dice y desde qué posición lo enuncia.

Entendiendo esto como una estrategia de organización, con intenciones de clarificar los procesos rumbo a los resultados y conclusiones, se propone una

primera descripción enfocada exclusivamente al reconocimiento en la estructura formal de cada obra. En el caso del documental describir su estructura básica, a manera de escaleta y dividirla por escenas. En la investigación, hacer una revisión del índice y los bloques en los que el autor divide su obra.

Estructuras formales

En el caso de la obra del antropólogo, su estructura se concentra en once capítulos temáticos, propuestos en el índice, con la siguiente organización:

Introducción

CONTEXTO

1° capítulo: Los huicholes

VIDA COTIDIANA Y RELIGIOSIDAD

2° capítulo: Cosmovisión y lugares de culto

3° capítulo: Los *Tukipa*, el complejo *communitas de los Xukurikate* y los cargos de la cabecera.

RITUALES

4° capítulo: La parafernalia ritual: Voces de los antiguos

5° capítulo: Las nociones de sacrificio y auto-sacrificio de los Xukurikate

6° capítulo: El ciclo ceremonial previo a la peregrinación a Wirikuta

7° capítulo: La peregrinación a Wirikuta: El retorno a la incertidumbre

8° capítulo: Construyendo el universo a imagen del mito

9° capítulo: El descenso: El retorno al carácter humano

10° capítulo: Las celebraciones posteriores a Wirikuta: Otra vez antepasados

CONCLUSIONES

11° capítulo: Conclusiones
Bibliografía
Glosario
Índice de figuras y fotografías
Agradecimientos

La estructura del documental (revisada desde los intereses de la presente investigación) *Flores en el desierto* de José Álvarez, se dividió tanto en bloques temáticos como en escenas. Esta división por escena se realizó bajo el supuesto de que cuando en pantalla ocurre un cambio geográfico o temporal, termina una escena y comienza otra. Nuestra propuesta para el análisis estructural del documental es la siguiente:

Tema: CORDERO DEGOLLADO

- 1.- Escena de adultos reunidos
- 2.- Escena de niños con cordero
- 3.- Escena de viaje en autobús
- 4.- Escena del cordero degollado

TÍTULO

- 5.- Secuencia de inserts (varios planos aislados)

Tema: RITUAL EN EL MAR

- 6.- Escena de caminata por el desierto
- 7.- Escena de ritual a la orilla del mar
- 8.- Escena de ritual a la orilla del mar. Limpia a mujer joven.
- 9.- Escena de preparación ritual a la orilla del mar
- 10.- Escena de res degollada a la orilla del mar
- 11.- Escena nocturna de fogata

Tema: CACERÍA DEL VENADO

12.- Escena nocturna de viaje de grupo de hombres en camioneta de redilas

13.- Escena de caminata y campamento

14.- Escena por la mañana de rituales y preparación de rifles

15.- Escena de la espera

16.- Escena de caminata en busca del venado

17.- Escena subjetiva del disparo

18.- Escena del cuerpo del venado

19.- Escena nocturna de baile ceremonial

Tema: VIDA COTIDIANA

20.- Escena de retratos

21.- Escena vida cotidiana

Tema: HISTORIA DE FAMILIA HUICHOLA

22.- Escena huichol presenta su casa

23.- Escena casa del yerno

24.- Escena del árbol del suicidio de Marcela

25.- Escena de la limpia de Marcela en el mar

26.- Escena de la tumba de Marcela

Tema: NIÑOS

27.- Escena de partido de futbol de los niños

28.- Escena de niño cantor

Tema: VIDA COTIDIANA

29.- Escena de recolección de maíz

30.- Escena retrato de la abuela

Tema: PEREGRINACIÓN A WIRIKUTA

- 31.- Escena de trayecto de niños en camioneta de redilas
- 32.- Escena de viaje en camión hacia Real de Catorce en San Luis Potosí
- 33.- Escena de parada en el camino a San Luis Potosí
- 34.- Escena de niño tragón en el camión
- 35.- Escena de la llegada a Real de Catorce
- 36.- Escena de ritual previo a cacería del peyote
- 37.- Escena de cacería del peyote
- 38.- Escena del ritual antes de consumir el peyote
- 39.- Escena de la ingesta de peyote
- 40.- Escena del viaje alucinógeno
- 41.- Escena de la mañana siguiente

Tema: MAR

- 42.- Escena de pareja de ancianos recogiendo agua del mar

CRÉDITOS

En este nivel de organización básico, podemos vislumbrar claramente en ambas obras (índice y escenas) dónde es definitorio el ritual, tema sobre el que centraremos parte del análisis. Sin embargo las estructuras completas de ambas obras ahora expuestas, merecen un acercamiento analítico propio, asumiendo que la construcción de estas estructuras conlleva y contiene las prácticas, procesos y convenciones de su institucionalidad, y al mismo tiempo, la subjetividad de su autor. La intención es develar estos aspectos que son de mayor relevancia. Esto se considerará el inicio del *análisis fino*.

En una acción posterior, se hizo necesario un recorte del corpus, principalmente para aspirar a un análisis de mayor profundidad. Se fragmentaron los textos siguiendo los criterios que nuestra investigación dictó. La justificación de este recorte queda explicada con la selección del ritual como eje analítico y más importante aún, en las múltiples formas en que se construye y representa el ritual

en las dos obras. Utilizando algunas de las herramientas analíticas propuestas por Jäger y diseñadas de forma particular para el procesamiento del material, se definieron dos estructuras nuevas: Una de sub-capítulos de la obra de Gutiérrez del Ángel y otra de escenas del documental donde aparecen el ritual.

Recorte del corpus

En *La peregrinación a Wirikuta: El gran rito de paso de los huicholes*, se hizo un recorte del corpus y se concentró el análisis en cinco capítulos que utilizan representaciones específicas del concepto de ritual en sus desarrollos. Los capítulos seleccionados fueron:

2° capítulo: Cosmovisión y lugares de culto

4° capítulo: La parafernalia ritual: Voces de los antiguos

6° capítulo: El ciclo ceremonial previo a la peregrinación a Wirikuta

7° capítulo: La peregrinación a Wirikuta: El retorno a la incertidumbre

10° capítulo: Las celebraciones posteriores a Wirikuta: Otra vez antepasados

Bajo el mismo criterio, en el documental de José Álvarez, se hizo el recorte y se seleccionaron 15 escenas:

4.- Escena del cordero degollado

7.- Escena de ritual a la orilla del mar

8.- Escena de ritual a la orilla del mar. Limpia a mujer joven.

9.- Escena de preparación ritual a la orilla del mar

10.- Escena de res degollada a la orilla del mar

11.- Escena nocturna de fogata

14.- Escena por la mañana de rituales y preparación de rifles

18.- Escena del cuerpo del venado

19.- Escena nocturna de baile ceremonial

- 25.- Escena de la limpia de Marcela en el mar
- 36.- Escena de ritual previo a cacería del peyote
- 37.- Escena de cacería del peyote
- 38.- Escena del ritual antes de consumir el peyote
- 39.- Escena de la ingesta de peyote
- 40.- Escena del viaje alucinógeno

Es importante afirmar que nuestra aproximación a la estructura no se reduce a la identificación de un dispositivo exclusivamente formal. Pretende en todo caso, un entendimiento distinto de las obras en tanto textos. Es decir, considerarlas no únicamente como representaciones convencionales sino desde la dimensión que les confiere el atributo de una conversión que implica entre otras acciones, modalización, temporalización y espacialización de los hechos representados.

Para la segunda parte del análisis, la que se centra en los procesos, resultó útil el uso de un diario de investigación. Se asumió, por tanto el riesgo de que la narración de experiencias se convirtiera en un ejercicio de solipsismo para situarse uno mismo como investigador en el primer plano de la escena. Sin embargo finalmente ofreció no pocas claves para moverse en ese territorio de incierta ambigüedad de quien realiza una primera investigación. Es decir, contar con claves para objetivar los mundos subjetivos de lo representado sin desvirtuarlos ni distorsionarlos y, al mismo tiempo claves para que la subjetividad propia no empañe demasiado los mundos subjetivos ajenos.

En nuestro caso el diario de campo se convirtió en una herramienta analítica excepcional, desde la posición de incertidumbre y permitiendo que discurriera como un flujo que articulara el procedimiento de registro y avance de nuestro trabajo con nuevas preguntas. Este diario se generó a partir de lecturas (visionados en el caso de la película documental) de los textos y consta de un conjunto de notas, reflexiones, incertidumbres y comentarios sobre lo observado. Las primeras lecturas intencionadas y desde la mirada del investigador, nos

permitieron ubicar elementos que en una lectura cotidiana y en circunstancias normales pasarían desapercibidos: léxicos, personajes, narrativas, encuadres, movimientos de cámara, estructuras literarias... El resultado de las anotaciones de este diario fueron el principal insumo para la definición de las primeras variables analíticas, que resultaron útiles aunque desafortunadamente bastante inocentes. Este paso “en falso” nos obligó a nuevas lecturas y nuevas variables, más depuradas, que acabaron aportando elementos epistémicos (reflexivos, dotados de mayor rigor) de nuestras categorías finales.

Resultados: Diario de investigación

El “vaciado” de las anotaciones y comentarios generados y registrados en el diario arrojaron datos interesantísimos que, a pesar de su orden poco claro, evidenciaban un nivel analítico más concienzudo y profundo, a través de una mirada intencionada y objetiva. Como resultado inmediato, ubicamos claramente dos intenciones principales de donde surgen y se contienen las primeras categorías analíticas y sus observables. Primero, la dimensión-intención narrativa común al documental y la intención explicativa, más presente en la investigación antropológica. Con estas dos intencionalidades definidas, y después de las observaciones generadas, las categorías analíticas iniciales a observar en ambas obras fueron las siguientes:

Sobre la intención narrativa

Dentro de la intencionalidad narrativa incorporamos como categorías analíticas:

Los relatos: Identificamos relatos de orden oral, escrito y visual. Estas marcas las encontramos principalmente en las figuras de los personajes, así como en el montaje de ciertas secuencias.

*Estética*¹⁸: Las marcas de esta categoría están ubicadas principalmente en el *plano* (dimensión visual) y en la *banda sonora* (dimensión sonora). En la dimensión visual consideramos la tipología de los planos (su proporción), los movimientos de cámara, ángulos y tipos de encuadres, y formatos. En la banda sonora: música, diseño de audio, atmósferas sonoras y diálogos.

Simbólica: Marcas en todos aquellos elementos que propusieran una carga metafórica o simbólica.

Escenificación: Cualquier escenario o contexto donde se desarrollen las acciones. También puestas en escena, coreografías frente a cámara, recursos de edición y/o de montaje.

Sobre la intención explicativa

Dentro de la intencionalidad explicativa, definimos estas categorías analíticas:

Descriptiva: Marcas en la definición de las características propias, de aquellos elementos que pretende dar a conocer.

Polifonías: Marcas en la presencia de varias voces con discursos, ideologías y perspectivas propias.

Nominal: Marcas en las formas específicas al nombrar las cosas.

Ordinal: Descripción por orden de las acciones o elementos.

Conceptual: Marcas en las construcciones abstractas de la realidad.

¹⁸ La noción de la estética como "experiencia social modelada culturalmente" (MacDougall, 1999: 5) hace eco de las nociones del conocimiento antropológico centrada en la evocación (Tyler 1986), la resonancia y la comunicación no verbal (Stoller, 1997). Para MacDougall, "la dimensión estética de la experiencia social sigue siendo un área relativamente poco desarrollada en el ciencias humanas. Es una zona especialmente abierta a la investigación en los medios visuales "(2006: 59). El término "estética" no debe "limitarse exclusivamente a la belleza, pero debe ser visto como campo mucho más amplio de la experiencia sensorial, que se ejecuta a través de toda nuestra vida "(MacDougall y Grimshaw 2002: 97)

Resultados. La primera vuelta.

En la investigación *La Peregrinación a Wirikuta*

A partir de los propósitos enunciados, en el primer análisis de la investigación de Gutiérrez del Ángel, se obtuvieron los siguientes resultados:

En *La Peregrinación a Wirikuta* es la dimensión *Explicativa* la que prevalece. Identificamos la reiterada presencia de términos de índole demostrativa (principalmente *demostraremos*) a lo largo del texto. Esto reafirma la intención general del texto, por lograr precisamente la demostración de su tesis central: “el escenario ritual (huichol) está estructurado con base en (un) mapa cósmico.” Su intención como autor es construir explicaciones exhaustivas de los elementos que conforman los rituales más importantes de la cultura wirarika, como por ejemplo la parafernalia, el venado y el peyote. Define a estos elementos no sólo desde su dimensión religiosa, sino también **social, política y simbólica**, profundizando en los múltiples significados de estos símbolos y construyendo las **relaciones entre estas dimensiones** sociales, organizativas, simbólicas y rituales. En nuestra opinión esta dimensión explicativa del texto conlleva implícitamente la afirmación de un propósito: integrar diferentes niveles de los eventos considerados rituales, como operadores de una intensidad y multiplicidad de momentos y factores que no pueden sugerir la idea esencial del ritual. En este sentido, la explicación ofrece un argumento: no hay una razón o causa trascendental de su existencia.

Las características que hacen del ritual un fenómeno complejo están articuladas con la circularidad de sus modos de relación; son de muy diversa índole: pragmático, transformador, ambiguo. El procedimiento del investigador comunica, oculta, apela a un ámbito tradicional, cosmológico y mitológico, pero al

mismo tiempo evoca una experiencia individual única, irrepetible, potencial y en constante diálogo con las estructuras sociales que la crean.

Acerca de las formas nominales que emplea Gutiérrez en su investigación, sobresale un léxico especializado, alineado a los requerimientos establecidos por el protocolo del trabajo académico (sólo como recordatorio: la investigación antropológica formulada, está persistentemente atravesada por procesos de traducción e interpretación que configuran las narraciones que produce) y donde es inevitable que desde un sistema semiótico a otro, el antropólogo no logre evitar usar sus propios lentes (claves) interpretativos tanto para la representación como para hacer viable la comprensión y la rearticulación de los signos con los que trabaja.

Así, al trabajar con una etnia que utiliza una lengua propia, el autor incorpora permanentemente nuevos términos. Estas palabras incorporadas las explica y traduce, las revela en plural y singular y una vez definidas, explicadas y traducidas al español, las utiliza en el texto en su forma original, o sea, en lengua wirarika reconociendo así, que la traducción conlleva ciertas consideraciones. Este procedimiento, el de cercar la tarea explicativa del investigador social mediante el montaje de narrativas en el sentido que Levi -Strauss (1970) propone, resulta en el concepto de *bricoleur*¹⁹.

Durante el desarrollo de la investigación, al referirse a los rituales, identificamos algunos puntos donde la estructura rompe su linealidad y hace referencias a datos contenidos en otros capítulos, con la intención manifiesta de profundizar y facilitar el entendimiento del tema. De esta forma, la lectura no puede asumirse en su estructura lineal sino en una especie de trébol o *loop*,

¹⁹ |

Para Levi Strauss "I bricoleur se caracteriza por hacer y no teorizar:"la poesía de bricolaje (...) no se limita a realizar o ejecutar; habla, no solamente con las cosas, como lo hemos mostrado ya, sino también por medio de las cosas: contando. Por intermedio de la elección que efectúa entre posibles limitados, el carácter y la vida de su autor. Sin lograr totalmente su proyecto, el bricoleur pone siempre algo de él mismo". (1970:42). Levi Strauss, Claude. El pensamiento salvaje, FCE, México.

donde regresamos para resignificar, a partir de información identificada en otra parte del texto, una idea recién planteada.

También resulta interesante una estrategia identificada en la escritura de Gutiérrez que se presenta en varias ocasiones y donde atendiendo a los mecanismos propios del tipo de obra, el autor limita sus intereses analíticos a los objetivos de su investigación. Señala ciertas líneas transversales que le resultan interesantes, sin embargo a pesar de considerarlas, no las aborda dejándolas de lado y retomando el camino principal del estudio casi de forma inmediata. Esta estrategia se identifica en construcciones tales como: “Sin la intención de profundizar en la interpretación del significado de la flecha –*lo cual dejamos para otra ocasión*-, afirmamos que si bien ésta se asocia con lo masculino...” (Gutiérrez, 2002). Se identificaron también ciertas indefiniciones expresadas en marcas como: *generalmente*, *dicen*, *nos han comentado*. Estas marcas aparecen en frases que parece, buscan cierta economía sacrificando el rigor de la investigación: “Se utilizan *generalmente* en la cacería del venado...”, “*Dicen* que la hizo...”, “*Nos han comentado*...”, “*Nos parece* que los muwierite...”. (Gutiérrez, 2002).

Aquí cabría señalar lo expresado por un colega del autor²⁰: “*La recursividad en el ritual implica dismantelar en cierta medida el orden analítico de su exposición en niveles relacionales. Aunque dividir y segmentar en niveles es parte de la argumentación discursiva del ritual (hacer sentido de él), en su modalidad pragmática los horizontes de confluencia dictan que dichos niveles sean vistos sólo como momentos analíticos y no como instancias “reales” de la dinámica de los eventos*”. (González Varela, 2013, pp. 394)

Es evidente la presencia en el texto de la investigación de varias voces. Al utilizar esta polifonía– no sólo acercarse a una historia, sino a varias historias- los

²⁰ El dr. Sergio González Varela, antropólogo e investigador de tiempo completo de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

criterios interpretativos del autor se evidencian. La recurrencia de unas voces y algunas estrategias para representar la historia (es decir, hacer su historia de otras historias) aclaran la intención de construir una voz propia, a través de más voces e historias. De esta forma se busca “controlar” lo narrado. Podemos considerar entonces, que las narrativas y las narraciones utilizadas por el antropólogo para referirse a los rituales, procuran una unidad de visión que recoge los acontecimientos, los reconstruye y organiza en función de su tesis, usando protocolos y herramientas, legítimos dentro de la disciplina.

En la construcción del texto identificamos una serie de voces que ostentan características

diferenciadas. Entre estas voces encontramos al investigador, a los informantes (indígenas miembros de la etnia wixarika) y a los autores y teóricos que utiliza en su construcción teórica-conceptual. La primera y



principal de estas voces es la propia, la que habla y construye el relato, la del investigador. Esta voz se pluraliza, con marcas como “Proponemos...”, “Podemos entender...”. *Habla* sobre los huicholes con autoridad y legitimidad, como una voz experta y autorizada, a pesar de compartir esa responsabilidad colectivamente con el uso de estas marcas en plural. Sobre las voces de otros autores que le permiten conceptualizar teóricamente el fenómeno identificamos que pertenecen a investigadores nacionales y extranjeros, ninguno indígena. En algunos momentos el investigador habla en nombre de los huicholes, pero casi siempre esta voz es construida desde procesos académicos complejos, y ~~siempre es~~ traducida al léxico particular de la antropología: “Los huicholes asocian estas polivalencias de

significados con las constantes transformaciones características de su pensamiento religioso.” (Gutiérrez p). La tercera voz que usa el autor es la voz de los informantes. Aparece de dos formas: Parafraseada y traducida. La primera es a través de las palabras del investigador o de alguno de los autores: “Según los huicholes...” y desarrollan algunos conceptos a partir de un *input* que los informantes produjeron con sus propias palabras y en su propio lenguaje. En la segunda forma, la traducida, esta voz aparece en palabras del propio indígena, pero en una lengua ajena, no natural: el español.

El texto no clarifica si el proceso de recuperación de información o la realización de estas entrevistas fueron en la lengua nativa del sujeto, si se realizan a partir de traducción rigurosa o si estas entrevistas fueron realizadas en español. Cada una de estas “modalidades” requiere de ciertos contrapesos que el investigador tiene que considerar si pretende garantizar su legitimidad. La utilización de una voz dominante en la construcción de narrativas como un método-proceso de investigación, deviene en la necesidad de revisar los significados que en este contexto, se dan.

Es evidente que se respetan en las transcripciones, ciertas cacofonías o construcciones que no siguen la lógica del idioma español pero no se especifica cuáles de estas entrevistas fueron realizadas en idioma wirarika y cuáles en español. Incluso, cuando aparecen las voces transcritas de integrantes de la etnia huichola, en la mayoría de las veces le sigue una voz experta que *explica* o traduce a un léxico académico de lo que el informante dijo y acabamos de leer. Un dato significativo es que en porcentaje, estas voces pertenecen en su mayoría a sujetos de sexo masculino pero hay presencia, en menor grado, de mujeres.

En lo que respecta a los mitos, estos son explicados por dos voces: la de los mismos huicholes y las de los académicos. La voz indígena se apega principalmente al relato, prevaleciendo la narrativa por encima de la intención explicativa. En el caso de la voz del antropólogo, una vez más, se concentra en la

tarea explicativa. El indígena cuenta, mientras la voz experta, traduce el relato, filtrándolo y asumiéndolo desde las perspectivas de la investigación. Una curiosidad: aparece una figura, en forma de anécdota personal, que contrasta en cierta forma con el rigor académico: “En 1996 un amigo huichol nos llevó a ese lugar...”. En un orden que estructuralmente se revela como dispositivo de control y el porcentaje abrumador de las voces académicas explicativas sobreponiéndose de los demás enunciadores, las voces de los informantes y las descripciones, tienden a pasar desapercibidas.

En este sentido afirmamos que la narratividad como flujo de nociones, se diluye y prevalece una intención predominantemente explicativa. Como elementos gráficos, sobresale el uso de esquemas explicativos dibujados para dar cuenta de ciertos aspectos de los rituales, aspectos principalmente de índole ordinal o numeral. A pesar de que sí existen registros fotográficos de cierta parafernalia como trajes y objetos rituales, no existen fotografías que muestren la disposición o que intenten representar en ese sentido (cómo se mueven o cómo están distribuidos) los elementos dinámicos de los rituales.

Otra dimensión propia del método-proceso de investigación con alta presencia en el texto es la de conceptualización. Encontramos marcas de conceptualización a lo largo de todos los capítulos analizados y primordialmente en el capítulo 6, *El ciclo ceremonial previo a la peregrinación a Wirikuta*. Las marcas se identifican en la construcción de estos conceptos a través de citas de autores y de la forma como el autor relaciona las narraciones de sus informantes con varios expertos en ciencias sociales. Incluso usa voces de otros investigadores que han realizado investigaciones anteriores sobre temas relacionados con los huicholes y retoma algunos de los conceptos previamente desarrollados sobre la cultura wirarika. Esta construcción conceptual se efectúa en función de los intereses particulares que le suscitan aspectos puntuales de los rituales: “lo interesante de la celebración es la relación que empieza a establecerse entre los diferentes sistemas de cargos y la relación entre los templos.” (Gutiérrez, p.145)

En lo que respecta a la dimensión descriptiva, encontramos alta concentración de representaciones descriptivas de procesos rituales. Aquí coinciden las dimensiones de temporalidad y espacio. El autor se asegura de mostrar siempre datos para ubicar sus descripciones en un momento y lugar concretos. También la temporalidad o la duración de los ritos descritos, está presente y los compara con otras temporalidades y fenómenos de referencia: rituales que su desarrollo dura el equivalente al tiempo de gestación de un ser humano o a una temporada de lluvias.

Aunque hace breves descripciones de los objetos rituales, en estas descripciones no define colores o texturas, y en ocasiones ni sus formas. Algunas de estas descripciones vienen acompañadas de fotos en blanco y negro. Las descripciones se concentran principalmente en la parafernalia ritual y en aspectos tales como los materiales con que están construidas, los contextos donde se usan, y las formas como se utilizan. Describe el significado que tienen y una vez más, intenta una traducción al español, buscando definiciones más completas que se acerquen más al sentido original. De la misma forma usa la voz de los huicholes para explicarlas o metaforizarlas. Se descubre una intención inclusiva, en términos de describir todos los rituales de los que da cuenta. No generaliza. En esta descripción menos física y más multidimensional, el autor describe algunos elementos de forma densa; por ejemplo, describe y explica al alacrán desde sus dimensiones física, mitológica y científica. La *imagen* parece, de inicio, no ser importante debido a la jerarquía que la obra muestra en su relación texto-fotografías.

Existen dos dimensiones que aparecen esporádicamente pero que permean todo el texto. Son la ordinal y la nominal. En la dimensión ordinal prevalece un orden secuencial de los procesos. El autor los *acomoda* en función de sus intenciones explicativas: Primero trata la noche, luego el día o lo hace siguiendo el orden de las temporadas de lluvia, pero todo desde un afán clarificador y en

función de un mejor entendimiento para el lector. Igualmente utiliza un orden lineal en la descripción interna de los procesos. Utiliza enumeraciones en los elementos y los tipifica: “Tres tipos de jícaras”, “cinco tipos diferentes de mazorcas...”. Los organiza y/o agrupa, una vez más, buscando un mejor entendimiento por parte el lector. En lo que respecta a lo nominal, relaciona y clarifica los objetos rituales usando su nombre original en wirarika y relacionándolo con su nombre en español. En ese proceso de aparente traducción, existe la posibilidad de interpretar y *bautizar* en español estos objetos con construcciones más complejas. En algunos procesos utilizan términos de forma simbólica, los cuales enfatizan con comillas: ““cazar” las mazorcas o el peyote”. El proceso nominal es permanente en la obra.

Por último, ubicamos algunos elementos relacionados con la representación gráfica: Fotos en blanco y negro, los esquemas gráficos explicativos antes mencionados donde tratan de representar “la geografía cosmogónica del universo huichol”, algunas fotos comparativas de los elementos rituales caracterizados (por ejemplo: tres jícaras con distintos significados y usos), mapas de ubicación, usando siempre como referencia, la silueta de México y gráficos que dan cuenta de la temporalidad y orden en los rituales.

Como síntesis de esta revisión analítica de las operaciones discursivas y sus procedimientos (primordialmente explicativos desde la función narrativa) deseamos señalar que su carácter problemático no se centraría sólo en el carácter preponderante de la voz y los enunciados del investigador en su intento de representar el ritual. Tampoco en la idea retórica de “dar voz” a voces minorizadas o subalternas. La problemática radica, en todo caso, en que el proceso de creación de significados está condicionado por la necesidad de imponer un estatus de representatividad declarando la relevancia general de las historias descritas. Historias que, por el carácter individualizador de las metodologías cualitativas utilizadas (etnografía, observación), generalmente están basadas en elaboración de categorías estáticas de particularidades inherentes.

En las historias recogidas de los rituales, la relación entre diferentes identidades (incluida las del investigador), parecería ser sólo aditiva, ignorando el factor relacional y constitutivo de las interacciones. El procedimiento de construcción discursiva –el cumplimiento de los dispositivos de regulación académica entre otros-, insiste en el carácter de producción individual de las narraciones y no en la combinación de materiales producidos en encuentros entre múltiples subjetividades.

Ayuda en este momento de nuestro análisis volver a la forma de articulación de los elementos del procedimiento de representación de la realidad dentro de cada uno de estos ámbitos

- a) Se presentan **tensiones** entre los dominios de la experiencia, las concepciones mitológicas y las prácticas sociales.
- b) Al mismo tiempo el investigador ofrece **horizontes de relacionalidad**, recursividad y complementariedad.
- c) Reiteración de las **implicaciones mutuas entre los ámbitos generales mencionados y la constitución** del ritual en sí mismo como fenómeno integral de lo social.
- d) Justificación la propuesta de la relacionalidad y la recursividad como la solución para el dilema que presenta el ritual en la antropología contemporánea.

En el documental *Flores en el Desierto*

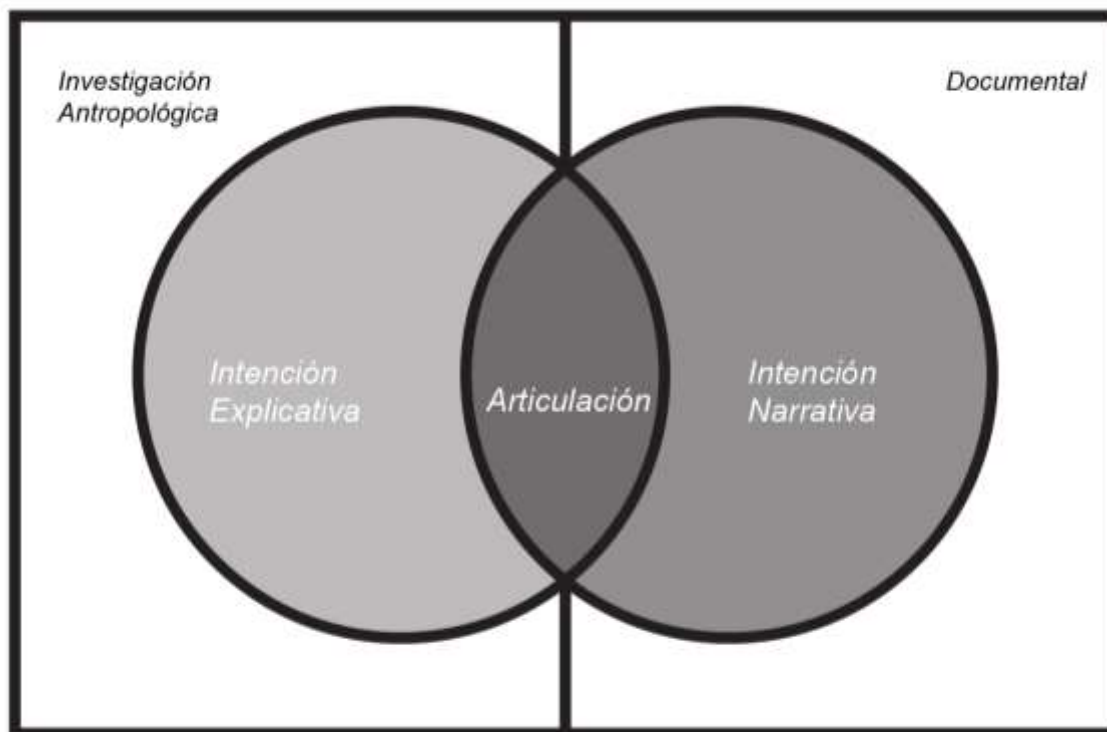
Justo al inicio del documental de José Álvarez, *Flores en el desierto*, aparece una serie de gráficos introductorios que *localizan* geográficamente la acción, nombrando los estados dónde se encuentran los asentamiento de la etnia huichola, muestra el dato poblacional de sus miembros (más de 50,000) y ubica dos de las locaciones más importantes en las que transcurre la película: el desierto de San Luis Potosí y la playa de San Blas en Nayarit.

Informa que los huicholes que participan en la película estuvieron de acuerdo con el rodaje de la película, autorizaron la realización del documental y permitieron la presencia y acompañamiento del equipo de producción en un rodaje durante varios meses en sus traslados, vida cotidiana y rituales.

Este gráfico (y su aparición al inicio de la película) resuelve de forma general la localización de las acciones y ofrece cierta información contextual para facilitar la lectura de la pieza total desde el principio. No vuelve a aparecer gráfico o dato alguno en el resto del documental.

Para contar, para representar la realidad, el procedimiento del documental es una aproximación desde la perspectiva de los sentidos. En el caso específico de *Flores en el desierto*, más allá de este elemento contextual, el documental abre la puerta a la exploración de cómo se construye la experiencia humana relatada y cómo en esa construcción, los sentidos se organizan y se interrelacionan produciendo sentidos.

No es ninguna sorpresa, por tanto que la dimensión narrativa sea la de mayor presencia en el análisis del documental. Toda producción documental audiovisual tiene la intención de contar, de narrar y mantiene cierta lógica lograda por medio del montaje, para garantizar el entendimiento del espectador. En este montaje encontramos varias dimensiones de *lo que cuenta*: las que denominaremos *imágenes puras*, que como unidades de lenguaje y en un acucioso tejido entre ellas, crean secuencias y éstas a su vez crean significado, generan sentido y cuentan.



Se esboza aquí, sin desarrollar, la multiplicidad de campos inherentes a la dimensión narrativa del lenguaje audiovisual del documental (en particular el uso que del mismo se hace en *Flores del desierto*) así como categorías y conceptos que aludiendo a una diversidad de problemas, ponen de relieve su complejidad. Más que el análisis exhaustivo, lo que se buscó a continuación fue plantear las preguntas adecuadas que permitieran reconstruir los procedimientos de utilizados por el documentalista.

Encontramos las voces de los huicholes, todas en su lengua, y siempre *in off*. Esto significa que se escuchan pero no existe una referencia visual a los sujetos que las producen. Mientras escuchamos estas voces en una lengua desconocida, vemos imágenes que muestran otras historias y escuchamos y leemos los subtítulos al español de estos discursos. Estas voces no necesariamente fueron registradas durante el levantamiento de las imágenes sobre las que están montadas, sino que son el resultado de entrevistas realizadas en otro lugar y tiempo y no guardan relación temporal. Estas entrevistas e

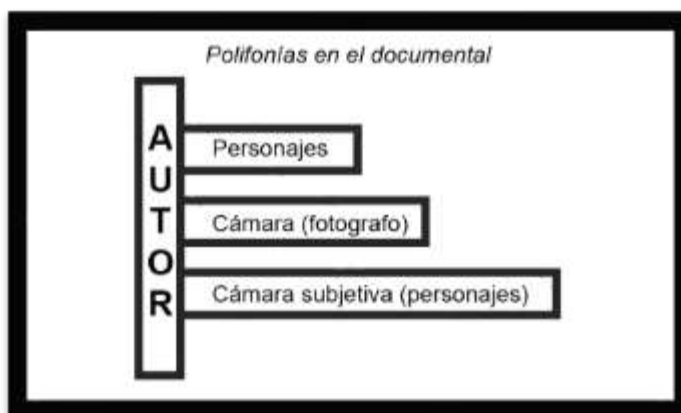
imágenes documentales no crean ningún sentido hasta que son yuxtapuestas con otras imágenes y sonidos, en un montaje que no busca la lógica o la narración lineal, como ocurre en el cine de ficción, que se adscribe a la narración y/o al personaje y que busca permanentemente el total entendimiento de lo que se cuenta, por parte del espectador.

Cabe subrayar enfáticamente dos elementos preponderantes en las estrategias de dar sentido del documental analizado: uno, comunicar una visión del mundo; específicamente, una cosmovisión distinta a la del realizador (es persistente la forma en que el director “hace hablar” a los otros) y del potencial espectador; y el otro, el acento en la manera de organizar los elementos que registra su mirada de la realidad representada (el movimiento de la cámara, su utilización, ángulos, sonidos, y por supuesto, el tipo de relación que se establece durante la filmación entre las atmósferas elegidas, los sujetos detrás y delante de la cámara).

Una tercera dimensión de lo que cuenta, son las intervenciones de los sujetos locales (huciholes) *in situ*. Esto es, verlos y escucharlos, en secuencias con sonido diagético y en locaciones naturales. El realizador entonces utiliza para contar: 1) imágenes del contexto y de los sujetos insertos en él; 2) las voces de los sujetos grabadas en otro momento y montadas sobre la base de imágenes documentales, ya referidas y 3) las acciones junto a las voces de los sujetos registradas de forma “espontánea” durante el desarrollo de los procesos rituales.

Tres diferentes tipos de narración se entrecruzan: la visual, la auditiva y la suma de ambas, expresada en el montaje.

Algunos de estos recursos narrativos cubren



también una dimensión explicativa. En una secuencia particularmente importante para la descripción de un ritual, un *marakame* realiza un canto donde narra y explica qué van a hacer con un venado recién cazado; eso dará sentido y significado no sólo a lo que ha sido visto, sino en un acto de anticipación, da cierta información sobre lo que veremos más adelante. Para el director no es importante cuidar un orden narrativo lineal o temporal. Usa el montaje para intercalar planos y romper el orden temporal cronológico. De esta manera el espectador puede estar con uno de los personajes, y regresar a otra acción ubicada en el pasado, por medio del recurso del *flash back*.

Otro buen ejemplo de esta ruptura lineal de los rituales en el documental, es la secuencia donde el padre de una joven mujer huichola que se suicidó, muestra el árbol donde encontraron el cuerpo colgado. Mientras, aparecen intercaladas imágenes de la mujer y otros sujetos en un ritual de purificación en el mar (imágenes grabadas meses antes), en un proceso curativo que pretendía librarla de la aguda depresión que sufría mientras ella todavía estaba viva.

Los recursos de edición pero sobre todo, la persistente alteración del orden espacio-temporal de las secuencias, ayudan a esta lectura rizomática, retomando algunos de los elementos en los rituales, utilizados como anteriormente para “economizar” planos. Se vuelve indispensable que el espectador complemente lo que se cuenta con la información dada anteriormente, al insinuarla con un solo plano, creando sentido. Como ejemplo de este montaje, al principio de la película ubicamos una secuencia completa donde observamos descriptivamente el sacrificio de un cordero. En un ritual posterior, el realizador se limita a utilizar un plano único donde vemos el cuerpo inerte del animal. No necesita de más planos y logra el mismo sentido por medio del montaje, y la recuperación de lo contado anteriormente.

En *Flores en el desierto* como en muchos documentales, no es obligatoria una estructura cronológicamente rígida o lineal. Se permite registrar y montar los

hechos indistintamente, sin que la temporalidad o la espacialidad predeterminen la representación. Al igual que los procesos de investigación que utilizan herramientas como la observación participativa o el trabajo de campo, los rodajes de los documentales suelen espaciarse temporalmente. En la mayoría de los casos no son fruto de estancias tan largas como en el caso de la antropología, aunque es común regresar a los sitios y con los protagonistas, en busca de más y *otra información*.

A contracorriente de esta tendencia, en algunas secuencias Álvarez muestra los preparativos de un ritual (el previo a la cacería del venado) de manera lineal cuando en otras tantas, parece no interesarle este orden: recurre a *flash backs*, a elipsis y música o efectos insertados en la postproducción.

Estos efectos de sonido y otros elementos que utiliza sobre la imagen, (*blurs*, correcciones de color...) los aplica con la intención de potenciar o acentuar la dimensión de una escenificación. Esta amplificación de la escenificación es evidente cuando se rompen los ritmos con el montaje y la música. Incluso en secuencias específicas, se generan dos momentos distintos y dos ambientes diferenciados. Ilustra adecuadamente este procedimiento narrativo en la escena de la caza del peyote, donde el estilo de edición, los encuadres y las angulaciones, cambian de un primer momento de la "caza" del primer peyote, a una segunda parte, donde la búsqueda de más peyotes ofrece una trayectoria más tensa e introspectiva.

Montaje a ritmo vertiginoso, movimientos de cámara descontrolados, cortes rápidos, planos cerrados sobre movimientos rituales y música en la primera secuencia contrapuestos a planos largos, limitados cortes y silencio en la búsqueda del resto de las plantas. La música y el canto (sin traducción) regresan cuando por fin se encuentran más plantas. Antes de meter los peyotes al costal, los muestra sutilmente a la cámara, dándole al director y al cámara, tiempo suficiente para registrar la inconfundible forma de la planta y mostrársela al futuro

público de la película. Algo semejante sucede cuando en la ceremonia de purificación, el *marakame* extrae cristales de la mujer deprimida y los muestra al fotógrafo antes de lanzarlos al mar. Estas acciones y otras secuencias de retrato, evidencian cierta teatralidad o escenificación propuesta por el realizador y lograda en complicidad con los huicholes que la interpretan.

Para la representación utilizada en el documental, las historias *per se* pueden ser consideradas como una "performance" particular del narrador y sus sujetos de estudio. En este proceder narrativo, lo que se dice y cómo se dice está necesariamente influenciado o "regulado" por el tiempo en el que esa realidad se performatiza. Por supuesto también por los efectos de la memoria en la reconstrucción del pasado lejano o cercano. El lenguaje audiovisual y las estrategias narrativas utilizadas parecieran estar proveyendo al espectador de un nuevo léxico necesario para entender el carácter de la representación – socialmente construido – y mucho más que eso: ofrece elementos para interactuar con las experiencias vividas por otros. Sin embargo, los procedimientos y alcances de la representación mantienen ciertas ambigüedades sobre modelos de relaciones de poder precisos, que gobiernan la intersección entre las narraciones individuales y sociales: lo que decimos de los otros y lo que decimos con los otros.

El enfoque del documental no se centra en analizar las narrativas individuales o sociales sobre el ritual ni en estudiar su formación, sino que se centra en un claro propósito de favorecer la producción de nuevas narrativas sobre las representaciones rituales. *Flores en el desierto* lo hace distribuyendo dentro de la producción elementos narrativos de ruptura situados. Al ponerlos en circulación reformula –aunque no siempre con igual fortuna– las posibilidades de re-crear narrativamente la representación de distintas realidades. Las narrativas, como acción conjunta, como resultado del encuentro.

Otra de las dimensiones indisolubles al documental es la dimensión estética. Aunque gran parte de lo expuesto en la narración del documental no se

explica, en términos de composición y en aspectos técnico-expresivos, las imágenes y sonidos cumplen con los cánones de calidad del medio audiovisual: nos referimos al aspecto técnico: la exposición, foco, color, estabilidad, mezcla de los sonidos y, desde luego, al resultado del conjunto: el montaje. Mediante planos sugerentes que buscan suscitar interés, el espectador participa de la narración visualmente aún cuando en un porcentaje importante de estas secuencias, no existe intención explicativa explícita. Valdría decir, a partir de cierto tipo de lectura, que se ha privilegiado la belleza expresiva de las imágenes sobre el entendimiento de lo que *ahí* sucede.

Hay secuencias de cantos durante los rituales donde no existen subtítulos al español y es la imagen y el tono de la música la que induce al significado emocional de la secuencia. El realizador pretende lograr atmósferas y ambientes místicos/estéticos, y deja la dimensión explicativa/científica fuera.

Resulta relevante asimismo el uso de la música. En algunas secuencias montadas a corte y con distintos planos, la música permanece ininterrumpida, sin que se logre determinar si la pieza musical pertenece o no al ritual mostrado visualmente. Una vez más, pareciera que su uso obedece a valores e intereses exclusivamente estéticos sin considerar rigurosamente su significado. Pero no es así. Los datos y forma como son organizados por el lenguaje audiovisual en esta formulación analítica los destaca como fundamentos de la construcción teórica sobre el significado de la representación. Ponen en relieve el procedimiento mediante el cual el documentalista establece su orientación epistemológica, la selección de espacialidades y temporalidades del contexto y los diversos instrumentos de registro.

De esta manera, la grabación en video y el tratamiento de la información audiovisual se sitúa en el contexto de la metodología de estos procedimientos una evidente imposición del criterio de significación del director. Identificamos dos tipos de música: *huichola* y *no huichola* compuesta para la película y generada en

sintetizadores. En otras secuencias, hay extractos *in off* de algunos de los sujetos huicholes que dan pautas. pero no logran explicar ~~todo~~ o dar un seguimiento lo suficientemente sólido para crear sentido. En varias escenas. una vez más usando el montaje, el director decide evitar algunas imágenes que pudieran resultar violentas. Intensifica el ritmo de la narración pero rompe la temporalidad para no mostrar, por ejemplo, el momento del corte en el cuello de los corderos o toros que usan durante los sacrificios rituales.

Utiliza pequeñas elipsis y suprime el momento donde se muestra la sangre. Incluso en momentos posteriores al corte en el cuello de los animales, decide utilizar planos muy abiertos donde es difícil apreciar los detalles del animal moribundo. En otros, utiliza contraluces y genera sólo siluetas para ocultar ciertos aspectos que puedan herir sensibilidades. Sin embargo, hay algunas secuencias donde Álvarez sacrifica esa estética para registrar situaciones que considera valiosas en términos explicativos. En una de ellas, ante una situación precaria de luz, baja el *shutter* (el equivalente a la velocidad de obturación) para lograr el registro de una plática al pie de una fogata, a pesar de que con este ajuste, se genera un efecto de barrido o “ghosting” sobre la imagen. En otra, sacrifica el encuadre con tal de mantener y registrar la naturalidad de una charla en testimonio grupal.

En ese mismo sentido y privilegiando una mirada distinta a la del realizador, se introducen otras miradas, y otras formas de contar. Desde esta perspectiva, nuestro análisis advierte que sobre el resultado del entrecruzamiento de miradas (la del realizador, la del sujeto filmado que mostrará cómo ve su mundo, la del espectador...) acaba habiendo una aceptación por parte del realizador de las aportaciones de los sujetos filmados, cediendo parte del control de la producción. En tramos de *Flores en el desierto*, la película narrativa pertenece, ante todo, a los sujetos, a sus necesidades y expectativas. En cualquier caso, las imágenes propuestas siempre escapan al control absoluto del realizador; el documental es

el resultado de una superposición de estructuras: la estructura que impone el realizador al film y la estructura del acontecimiento registrado.

En la revisión de los rituales se identificaron secuencias donde a través de la incorporación de formatos menores de video, ya no es el realizador el que decide qué contar o dónde poner la cámara, para retratar a los miembros de la etnia, sino son ellos mismos quienes lo hacen, con una *handycam* (cámara casera) como herramienta. Las escenas donde sucede esto tienen un peso importante en la estructura de la película: una de ellas es el ritual de la caza del venado, tal vez uno de los puntos narrativos más significativos de la película. El *ojo* no entrenado del improvisado camarógrafo huichol rompe con la disciplina técnica-estética mantenida hasta ese momento en el documental. Incluso se evidencia este cambio de mirada, acentuando la diferencia entre formatos por medio de procesos de postproducción, en la definición y los colores, así como en la manipulación del audio, que ajeno a una corrección se escucha apagado o sofocado. Pese a lo señalado, la decisión y el control de dichas imágenes a nivel montaje y decisión final sí recaen sobre el realizador y su equipo de edición. El montaje es decidido en la sala de edición a partir de material producido por un tercero (huichol) pero bajo los intereses “y la visión de una estructura narrativa” que posee el autor. Evidencia de esto, es el uso de algunas formas de montaje que aparecieron en otros momentos de la película (como cortar planos de “violencia” explícita contra animales) y que son una marca particular del estilo y de los intereses del realizador.

Un tercer formato aparece durante una escena compuesta por varias secuencias de planos, donde en la historia, el grupo de huicholes acaba ingerir algunos gajos de peyote. Las voces de los sujetos comienzan a contar *in off* sus visiones mientras el realizador monta imágenes filmadas en un formato menor de cine (8mm/16mm) con película modificada (de asa alta) que genera una textura áspera, de grano abierto. Estas imágenes son en su mayoría planos detalles de elementos de la naturaleza (plantas, detalles del cordero, cielo, árboles) sin

aparente lógica y son usados metafóricamente. La dimensión metafórica como procedimiento narrativo aparece en detalles formales desde formas simples: el ojo de una vaca muerta montado mientras se ve a Marcela, la mujer indígena que se quita la vida durante el transcurso de los rodajes. En otro plano ,vemos a Marcela “irse”, mientras camina en un plano abierto, dando la espalda a cámara y dirigiéndose en fuga hacia fuera del plano. Esto sucede mientras escuchamos a su padre lamentarse de su suicidio y explicando las causas de éste. También utiliza los efectos de la luz directa sobre el lente, llamados *flers*, así como la ausencia de una atmósfera sonora, para dotar a estas secuencias de una intención expresiva con connotaciones emocionales y místicas.

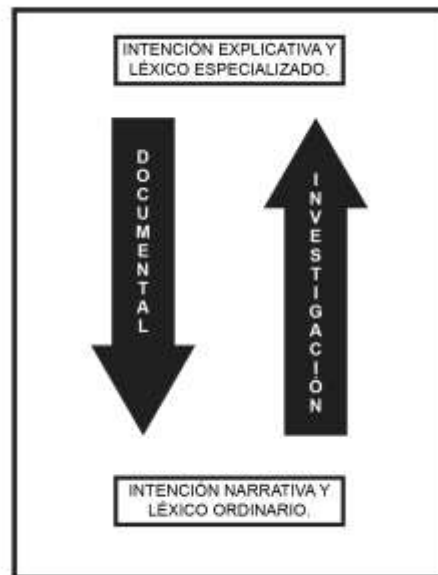
El método de la construcción de las narrativas a través de recursos expresivos puede ser visto como práctica de acercamiento a los distintos significados de información o situaciones representadas. Subyace en el autor, la intención de dar cuenta de un *mundo distinto desde la mirada de otros*, modalizando la representación con distintas perspectivas de las temáticas. Apuntan estas estrategias hacia la disolución de las fronteras entre el lenguaje convencional y descripciones ricas, cargadas de significados múltiples, que hagan posible hacer comparaciones abiertas y a la vez contextualizadas. Usa para ello el procedimiento de reformatear el material como estrategia para darle continuidad a su discurso. Esta intervención permanente es su forma de estar presente y cuando le es posible también de *ausentarse*.

A lo largo de la película se se aprecia un estilo descriptivo donde prevalecen los planos abiertos y de larga duración para describir los lugares (contexto) y los planos detalles, más cerrados cuando describe los rituales. En los planos de lugares, aparecen paisajes en encuadres holgados, con presencia de cielos y grandes espacios de tierra. También utiliza planos de grupos de huicholes siempre integrados a estos paisajes. Se percibe desde la construcción de los planos y la composición, *armonía* e *integración*. En el caso de los rituales, la cámara es mucho más cercana, más íntima. Los puntos de vista y

emplazamientos son de carácter extraordinario: cámara al ras del suelo, planos detalles, contrapicados, subjetivos... En estos casos, la mirada que narra se concentra en acciones puntuales y aunque no los registra exhaustivamente (esto es, respetando la duración total del ritual) sí sigue el orden de los procesos. El montaje y su edición le permiten dar cuenta del ritual sin alargarlo, con lo cual aminora el riesgo de perder la atención del espectador.

La dimensión explicativa aparece sólo cuando existe la necesidad de informar para mantener la narración. Aparece en dos formas: Una es la voz *in off*

en lengua indígena de alguno de los personajes, explicando siempre de forma parca y/o ambigua, los objetivos del ritual en cuestión. La otra es en voces *in situ*, mientras se desarrolla algún canto, algún rito o se discute algo grupalmente. Es común el uso de metáforas y de léxico ritual en estas voces, lo que suma a la sensación de ambigüedad. Estas explicaciones aparecen en momentos estructuralmente importantes: Ante el suicidio del personaje femenino, se explica la fallida ceremonia de purificación en el mar; antes de ingerir



peyote, se explica la importancia que tiene la cactácea en la vida de la comunidad o se explica la importancia de la confesión verbal pública antes de comer los gajos. Encontramos entonces tres voces (polifonía) explicativas: la voz *in off* indígena que explica, las voces *in situ* donde cachamos alguna información sobre el rito o durante el rito en sí y la "voz" o mirada del realizador, expresada en los encuadres y el montaje. La voz del realizador en su dimensión perceptible (audio) no aparece, sin embargo además de su construcción audiovisual, sentimos su presencia y la de su *crew* detrás de la cámara y permanentemente.

Resultan particularmente interesantes algunos momentos donde escuchamos a un grupo de huicholes hablar sobre la película y sobre la labor del *crew*. Se preguntan cómo deberían titular la película, qué debería de contener y para qué podría servirles. Es en uno de esos momentos donde plantean la posibilidad de operar ellos mismos una cámara y grabar una de las ceremonias más importantes a través de una mirada huichola: la caza del venado.



Resultados. La segunda vuelta.

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

(M. Cerezo, A. Martínez, P. Ranera Sánchez, 1996:140-141)

Tras las primeras categorías analíticas y los resultados que estas arrojaron, se decantaron varias líneas a profundizar, que resultaron más útiles para atender los objetivos de este trabajo de investigación. Este segundo nivel o segunda vuelta implicó la puesta en juego de una serie de descubrimientos desde una mirada del investigador, más densa y enfocada. A pesar de que muchos de los resultados siguieron direcciones inesperadas, fue a través de esta exploración que “emergieron” categorías realmente significativas sobre el cruce problemático del diálogo interdisciplinario. Estos nuevos ordenamientos pretenden desde las propias obras, adecuarse a tres dimensiones de los procedimientos de significación: la estructura de la obra, la mirada del autor, y la noción de control de la obra por el autor.

Sin haber sido exhaustivos en el análisis de dichos relatos, su incorporación obedece a búsqueda de nuevos ejes comprensivos que desde la estructura formal y de las lógicas propuestas densifiquen los planteamientos previos. Por ello se decidió seguir otros caminos analíticos:

- 1.- Estructura de las obras
- 2.- La mirada del autor y otras miradas
- 3.- Control sobre las obras

Estructuras de las obras

¿A qué obedece el uso de una estructura en particular? ¿Estas estructuras son diseñadas desde el principio? ¿Existe la posibilidad de modificarlas durante el procesos o al finalizarlas? Estas y más preguntas indican la profundidad que contiene nuestra primera categoría. Nos concentraremos en el nivel estructural de las dos obras que conforman nuestro corpus, y en los resultados que el análisis arroje, permitirán el diálogo y las reflexiones pertinentes.

Retomando uno de los puntos de partida de esta tesis, es importante actualizar el hecho de que las estructuras de las dos obras analizadas son el resultado de una representación particular de un fenómeno social real, y que en sus diferencias radican también sus formas y procesos específicos de acercarse a dicho fenómeno. Lo cual debe encarar los modos en que la construcción de una representación debe estar presente en la producción de conocimiento. Desde estos procesos es posible inferir algunas de las herramientas, igualmente particulares, que son comunes al quehacer del antropólogo y del documentalista.

La estructura de la investigación

En el proceso de producción de conocimiento también interviene un proceso de diseño y técnicas a disposición del antropólogo y el documentalista. Así como un trabajo reflexivo exige objetivar los procesos intersubjetivos de la mejor forma posible, también consideramos indispensable al tejido argumental y significativo de la producción discursiva, la intertextualidad y la triangulación de información. Esta reflexión nos exige una mirada hacia los llamados metadiscursos, miradas del autor que nos permiten contextualizar mucho mejor nuestras representaciones.

En el caso de la estructura de la investigación de Gutiérrez del Ángel, esta se divide en 4 grandes bloques: *Contexto*, *Vida cotidiana y religiosidad*, *rituales*, y *conclusiones*. En el primer bloque, *Contexto*, y siguiendo la tradición antropológica

y el protocolo clásico de la investigación, el autor nos presenta una introducción donde hace un estado del arte sobre los wixárikas. Este bloque sólo consta de 1 capítulo, titulado *Los huicholes*, y cumple con la misión de caracterizar a esta etnia, sobre la que recae y donde se realizó la investigación. El autor utiliza trabajos de colegas y experiencias propias para construir desde perspectivas siempre útiles para sus objetivos particulares, a la comunidad huichola. Es este elemento un componente imprescindible para el trabajo, debido a que es en él donde el antropólogo establece sus fundamentos epistemológicos para construir su objeto de investigación.

El apartado que le sigue se titula *Vida cotidiana y religiosidad* y consta de dos capítulos: *Cosmovisión y lugares de culto*, y *Los Tukipa, el complejo communitas de los Xukurikate y los cargos de la cabecera*. En éste aborda las relaciones de los miembros de la comunidad con su espiritualidad y organización social. Describe los lugares donde se celebran los ritos y construye un mapa de las relaciones existentes internamente, a nivel de organización comunal. Para afianzar la (per)durabilidad de este tipo de registros y representaciones y construir según sus necesidades, conceptos que utilizará posteriormente para explicar sus tesis.

Esto, que podríamos llamar contexto particular, no es más que una selección puntal como modelo de aspectos más trascendentes para el tema específico, sobre los que hace un desarrollo mayor. Estos dos contenidos introductorios son la preparación para el tercero y principal: *Rituales*. En este espacio central se desarrolla la investigación en sí. Es el bloque de mayores contenidos, desplegado en 7 capítulos, donde aborda separadamente, una serie de aspectos relacionados con el rito de la peregrinación a Wirikuta, conformando de esta manera el cuerpo de la investigación. En esta parte expresa los resultados de su trabajo como investigador y al mismo tiempo construye una propuesta explicativa propia, desde las perspectivas descritas en los dos primeros capítulos. La estructura interna del bloque de *Rituales* guarda un orden similar (duplicado) a la estructura general del libro: comienza con capítulos introductorios

donde describe y contextualiza los objetos rituales y recupera las nociones de sacrificio y auto-sacrificio, para posteriormente usarlos en su empresa de entrar al rito de Wirikuta. Antes, y como tercer capítulo preparatorio, se permite revisar ceremonias previas, complementando la introducción de este bloque central y termina como conclusión, hablando sobre ritos posteriores a la peregrinación.

En el último apartado, el de las conclusiones, Gutiérrez desarrolla reflexiones acerca de sus descubrimientos, de sus experiencias durante el desarrollo de la investigación y dibuja posibles líneas de interés para abordaje futuros. El tono del capítulo *Conclusiones* es de carácter más personal y atrevido, y su contenido se entiende menos sustentado por su carácter reflexivo. Cierra el bloque y el libro, con los capítulos protocolarios de bibliografía, glosario (imprescindible), índices (en los que incluye los créditos de los gráficos y las fotografías) y agradecimientos. En general, la estructura de la investigación del Dr. Gutiérrez, aparentemente responde a los protocolos legítimos para trabajos de investigación dentro de la antropología interpretativa contemporánea. Decimos *aparentemente* porque más adelante, introduciremos algunas reflexiones acerca de la linealidad de las estructuras tanto del documental, como de la investigación.

La estructura de la investigación revela también la manera como el autor se acerca al fenómeno. Esto lo podemos observar en mayor medida en los capítulos introductorios, donde construye su base teórica pero se expresa en la ruta que traza a todo lo largo del texto: Contextualiza, explica qué es lo que le interesa, desde dónde lo va a abordar y cómo lo va a realizar. Cada bloque de ese índice, contiene las particularidades que el autor decidió para acercarse de una forma específica al tema investigado.



Ordinalment e la estructura se presenta de forma lógica y en función de un protocolo ampliamente aceptado, difundido y practicado institucionalmente dese hace mucho tiempo atrás. Comparte con otros muchos textos, sus bloques o módulos y cumple cabalmente con lo que se espera de un trabajo inscrito

en la academia. Este protocolo aceptado tiene como finalidad utilizar el orden como estrategia de organización de la información para el mejor entendimiento y la fácil identificación de los objetivos del texto. Sin embargo, en el texto analizado, identificamos ciertas estrategias que si bien no rompen la linealidad de la estructura, sí utilizan algunos “puentes” para refrescar o para volver a colocar ciertas nociones necesarias para el mejor entendimiento de lo que el autor propone. Creemos entonces, existen ciertas “licencias” o terrenos desde donde se puede proponer herramientas o figuras nuevas, dando como resultado modalidades con características particulares y/o que permiten cierto grado de reformato.

La estructura del documental

Si acaso hay un punto en el que podemos afirmar que prácticamente todos los teóricos del documental (y en particular del documental etnográfico como lo es *Flores en el desierto*) han coincidido, es en su dimensión representativa del fenómeno social, del mundo real. Al igual que la investigación antropológica, en el caso estudiado, su estructura contiene y permite una aproximación al tipo de representación que su autor, José Álvarez, hace sobre el fenómeno ritual huichol.

Un dato importante que resulta conveniente traer a cuenta en esta parte de la investigación, es el hecho de que la estructura del documental fue construida por el que escribe con motivos de facilitar el análisis de la obra. Con esto queremos decir que no es el autor el que hizo esta separación sino el investigador, por una necesidad metodológica. A pesar de esto, podemos afirmar que el orden como se presentan las acciones fue respetado y el criterio que permeó a esta construcción fue la identificación y separación de los bloques según el tema, y a las escenas en sus cambios espaciales o temporales por medio de cortes. Así, el resultado es un documental dividido en nueve bloques temáticos y estos a su vez en un considerable número de escenas: 42. Hay un bloque final que incluye créditos, datos de contacto y agradecimientos.

Flores en el desierto comienza con un bloque introductorio que aparece antes del título de la película que titulamos *Cordero degollado*. Más allá del par de gráficos referidos en los resultados del diario de investigación, que despliegan las zonas del país donde hay asentamientos de la etnia huichola y el número aproximado de su población, el documental comienza en seco. Sin más información o elementos que faciliten el entendimiento o contextualice lo que estamos por observar, comenzamos directamente sobre el tema ritual. En 4 escenas se desarrolla la dinámica de un ritual donde un grupo de niños sacrifican a un joven cordero en una aparente ceremonia de iniciación. Una vez finalizado

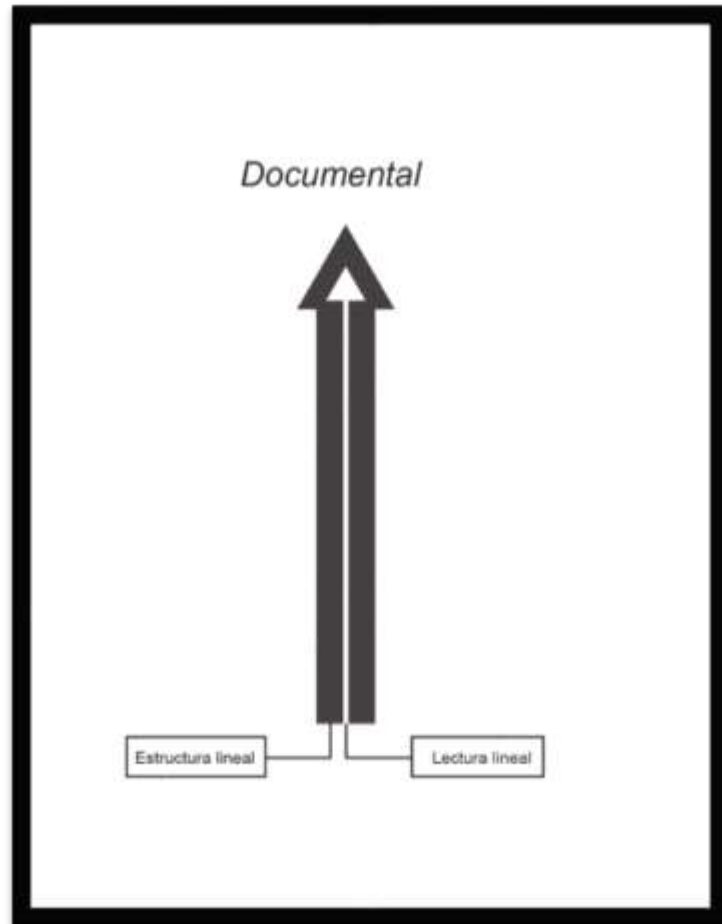
este bloque “introdutorio” se despliega el título y le siguen dos bloques más donde se abordan rituales. Las estructuras internas del bloque introductorio y de los bloques 2 y 3 (*Ritual en el mar* y *Cacería del venado*, respectivamente) coinciden en su construcción y orden: comienzan todas con un traslado, la llegada al lugar donde se desarrollará el rito, su preparación, registro y desenlace.

Es hasta el 4to bloque donde Álvarez decide mostrar ciertos aspectos de la vida cotidiana y caracterizar a los sujetos. Utiliza pequeñas escenas costumbristas como hombres y mujeres trasladándose en el pueblo, algunos niños jugando fútbol o retratos de la gente de la comunidad, para separar los bloques donde aborda lo ritual y las historias personales. Como precisamente hace en el bloque siguiente, nombrado *Historia de familia huichola*, en el que profundiza en aspectos de índole personal y en 5 escenas, y por medio de testimonios de los protagonistas, construye la historia de una familia y el suicidio de uno de sus miembros: una mujer llamada Marcela. El último bloque (antes del bloque de créditos) es el más extenso y es en el cual nos muestra el rito a Wirikuta. La estructura interna de este bloque es parecida al resto de las ceremonias que encontramos al inicio de la película. Sin embargo y quizá porque este rito se desarrolla durante una travesía, la estructura se alarga, emulando a una *road movie*, con varias “paradas” donde se va desarrollando el relato, hasta llegar al destino final, el desierto y conocer el desenlace del viaje. Cierra el documental con una escena de apenas unos cuantos planos, de un ritual más, ahora ubicado en el mar.

La estructura general y las estructuras internas de cada bloque presentan diferencias interesantes en sus lógicas. Internamente los bloques y las escenas presentan cierta linealidad pero no pretenden una narrativa “limpia” o coherente. Como es común en el género, el uso del montaje y de recursos como la elipsis para la construcción de la temporalidad y el sentido, en *Flores...* aparecen reiteradamente este tipo de recursos. Esto implica un involucramiento de parte del espectador en la construcción de sentido, al tener que relacionar cierta

información desplegada temprano en el filme y que adquiere sentido en un flash back posteriormente.

El documental analizado es fácilmente clasificable dentro de una modalidad híbrida pero fiel al postulado de Nichols; sin embargo también es evidente una reformulación bastante libre en su orden: como ya se dijo, no existe un contexto referencial hasta el 4to bloque. El acercamiento del autor al fenómeno parece ser en



una primera apariencia, primordialmente místico. Sin embargo mientras avanza el documental se van tejiendo las historias de las familias huciholas y de los personajes con los rituales. La ausencia de escenas o bloques en la estructura de la película, claramente dedicados a intentar profundizar en los significados de los ritos, señala su interés narrativo sobre el explicativo.

La mirada del autor y otras miradas

A pesar de la estructura, de los protocolos, modalidades o tradiciones, es la mirada del autor la que da vida, la que construye la representación. Es desde sus intereses y decisiones que se va perfilando la construcción de los objetivos de la obra. También es el que decide la ruta a seguir para lograrlos. La mirada del autor es el motor del proceso creativo y es el que a partir de estos intereses subjetivos,

hace que su obra sea individual, propia y distinta al resto. Sin embargo, es prácticamente imposible no usar otras miradas en el desarrollo tanto de investigaciones académicas como en películas documentales.

Las miradas en la investigación

En la investigación de Gutiérrez del Ángel encontramos una mirada del autor vertebral y constructora, una mirada que es la de un investigador que cruza toda su obra y se mantiene permanentemente dirigiendo el destino de esta. Es una mirada que decide en esta construcción lo que juega y lo que no, y al mismo tiempo es una mirada profunda y curiosa. Su función es indagar en las tramas más finas de la cultura que pretende conocer. En su afán explicativo, esta mirada es exhaustiva (describe, compara, agota) pero también selectiva, acotando primero lo que le interesa y después, lo que le sirve para lograr explicar ese interés. Es una mirada sobria (poco sorpresiva y poco emotiva) y deja poco espacio para la ambigüedad. Es muy disciplinada y pragmática. Es obvia y presente. En su calidad de voz experta, el investigador permanentemente asume la responsabilidad de lo que está construyendo. Funge como mediador e intérprete entre dos culturas distintas y que usan distintos códigos y símbolos.

Como resultado de los métodos tradicionalmente empleados por la antropología, es una mirada obsesiva y muy íntima. Los procesos de trabajos de campo prolongados se ven reflejados en una erudición y en un afán de revisiones micro-sociológicas, que centra la atención en pequeños detalles para convertirlos en elementos significativos y protagónicos. Es un acercamiento muy apegado al método científico pero del que emana también cierta energía emocional. A pesar de su sobriedad y rigor, se antoja imposible sin un elemento de pasión y amor por la profesión y por el conocimiento del *otro*, elementos inseparables del resto de sus procesos antropológicos. Es una mirada que le importa.

En la investigación *Peregrinación a Wirikuta*, identificamos alguna presencia de otras miradas, principalmente de dos: la mirada de otros autores y la mirada de los sujetos estudiados, los huicholes. La mirada de colegas, teóricos clásicos y estudiosos de otras disciplinas, ayudan al investigador a construir los cimientos de su plataforma explicativa. Como buena investigación, es a partir de este *collage* de voces, que se construye y se avanza hacia la aportación buscada. Utiliza las voces de los que ya han dicho, de los que ya han avanzado en ciertos aspectos y en la generación de conocimiento específico, para dar el salto hacia lo que no se ha trabajado todavía. El manejo de estas voces es habilidoso; se requiere esa habilidad para lograr un ensamble fino y selectivo que funcione. Estas miradas de otros colegas *sirven* a los intereses de la tesis y lo dotan de legitimidad. Sin embargo es crédito del investigador la decisión de qué y a quién usa. Es a través de muchas miradas que prepara el terreno para que sea su mirada ahora, la que vaya en búsqueda de nuevo conocimiento.

La segunda mirada con presencia significativa en el libro, es la de los sujetos estudiados, los huicholes. Estas miradas, expresadas en sus voces y relatos, tienen dos funciones aparentes: como contrapeso a la mirada experta y como un vínculo con la realidad tangible. Como contrapeso descansa en ellas, pequeños oasis en medio del léxico académico y de sus construcciones complejas. Permite una lectura más veloz y aminora la tensión de la carga científica. Utiliza esas voces-miradas para legitimar y dar crédito a sus sujetos, a través de sus relatos y explicaciones religiosas. Al fin y al cabo, son los relatos uno de sus principales insumos de información. Sin embargo, una vez más, sigue presente su intervención sobre estas otras miradas: Las traduce, las corta, las reinterpreta (explicándolas y parafraseándolas) y las usa para encaminarse a sus objetivos. Las moldea y usa según los protocolos, sin diluir del todo cierta humanización y es ahí donde vemos la segunda función: el vínculo con la realidad.

Estas miradas orgánicas nos mantienen “amarrados” con la dimensión más tangible del fenómeno. Bajo el rigor de lo científico (objetividad, alejamiento,

sobriedad) pronto se pierde la dimensión humana. La mirada de los sujetos estudiados, de los integrantes de la etnia, nos recuerda que seguimos hablando de mujeres, hombres y niños en un contexto y en un momento histórico específicos.

Las miradas en el documental

Ubicar la mirada del autor en la película *Flores en el desierto* requiere de un trabajo analítico utilizando lo que teóricos como Nichols tipifican como las diversas formas del documental. Esto debido a que la modalidad híbrida sobre la que esta película está construida, impide la presencia evidente, frente a cámara o por medio de voces *in off* del autor. Esto, por supuesto, no implica que su mirada no existe sino todo lo contrario. La mirada del realizador la encontramos en la forma y en el sentido de la obra misma, y son ambos son motivados por la decisión de lo que le interesa narrar. Es en el rodaje y en la sala de edición donde estas decisiones se toman y se expresan en la discriminación del material, en el tipo de montaje, en el encuadre, en los movimientos de cámara, en el uso de distintos formatos, en los ritmos, colores, sonidos... Esta mirada es subjetiva y su rango de *interpretabilidad*, de múltiples lecturas, es alto. Es fincada en el procedimiento narrativo y concentra su esfuerzo en crear historias y en describir los procesos de una comunidad, creando sí sentido, pero no penetrando en el significado profundo de lo que presenta.

La otra mirada en *Flores...* es la de los indígenas y la encontramos desde dos puntos de vista: ellos *viendo* a la cámara y ellos *detrás* de la cámara. En el primer punto de vista, la conciencia de ser retratados les permite interactuar con el equipo de producción y se posicionan en relación a las acciones de registro audiovisual de las que son blanco. Hablan del tema, de sus preocupaciones de salir “mal” en el documental, de lo importante que puede ser la película para la perpetuación de sus costumbres. También colaboran, “actuando” en registros documentales en apariencia más naturales, especialmente en las imágenes de los

rituales. El otro punto de vista es el del indígena como creador de imágenes de lo que mira. Aquí la subjetividad del huichol que opera y decide qué poner en cámara, parecería garantizada, pero la “mano” de Álvarez, sobre todo lo que será seleccionado en la isla de edición, es clara al intervenir desde el montaje del material, para dotarlo de sentido y adaptarlo al ritmo de su relato.

No por ello deja de ser interesante asomarnos a la mirada sin mediar, por lo menos al momento de ser generada, del indígena retratando a otros indígenas y decidiendo qué y cómo se debe de registrar aquello que es propio, como es el caso de la serie de ceremonias rituales contenidos en el documental. Entonces, a pesar de que la mirada de los indígenas está representada en la película, existe una influencia y poder sobre el relato de parte del realizador. El carácter etnográfico-testimonial puede confundir un poco y aparentar una renuncia por parte del director a controlar la película, pero definitivamente este control recae en su figura, lo que nos lleva a nuestra siguiente categoría analítica.

El control

El nivel de propuesta, de intervención y de maniobra del autor, ¿qué tanto está supeditado a las estructuras y protocolos de los ámbitos antropológicos y cinematográficos? Desde lo que podemos obtener de nuestro análisis formulamos estos hallazgos: la estructura rígida y tradicional de la antropología somete a ciertos criterios de ordenamiento y presentación al autor. El mismo caso con los léxicos y las construcciones teóricas comunes. La rigidez de la práctica restringe significativamente el margen de decisión y de maniobras del antropólogo. Anclados a lógicas reproducidas y asumidas legítimas por los pares, la creatividad y las posibles aportaciones desde la autoría están permanentemente negociando con la tradición, en el marco de la institucionalización y las modalidades aceptadas de socialización del conocimiento generado. Gutiérrez coquetea con un acercamiento más cálido y humano, y logra estirar un poco la estructura, pero siempre regresando a cumplir cabalmente lo que la tradición espera de él como antropólogo. El nivel de control que ostenta el autor, se ve limitado por ella. En el

caso del cine documental y en especial de *Flores en el desierto* existe una tradición organizativa y modalizada desde donde se pueden diseñar, clasificar y realizar películas. Sin embargo estas estructuras son flexibles y tienden a mezclarse, generando híbridos y abriendo posibilidades bastante amplias para replanteamientos y licencias creativas. Sin perseguir nada más que la narrativa y presentar una historia interesante, el orden y la forma como despliega Álvarez la información no obedece a una lógica preestablecida ni obligatoria. Él decide por dónde y cómo se desarrolla el relato. Ni siquiera está sujeto a una lógica temporal o cronológica en el montaje.

Quizá ahí comienza a ceder el control al espectador: al no estar dada la totalidad de la información, al carecer de un orden que beneficia el entendimiento y al usar montaje, el espectador ayuda a terminar de armar el rompecabezas y lo dota de sentidos varios y desde su subjetividad. La falta de profundidad simbólica del documental no interfiere con esta construcción conjunta entre el montaje del realizador y el espectador. En el mejor de los casos le resulta ornamental la presencia de parafernalia y trajes típicos, pero tampoco son necesarios. La historia y su narración están por encima de lo explicativo o de los significados. El espectador es el que decide qué y cómo incorpora estos y todos los elementos a la historia que acabará de construir.

4TO CAPÍTULO

Conclusiones y hallazgos

Para concluir y dar cuenta de los hallazgos que este trabajo de investigación arrojó, es primordial remontarnos a la intención inicial del mismo y recuperar algunos de sus elementos fundamentales. El objetivo principal planteado desde la propuesta, construcción y desarrollo del proyecto, siempre estuvo articulada a una dimensión reflexiva sobre el proceso de la representación. Esta reflexividad estuvo dirigida hacia algunas preocupaciones en los terrenos de la interdisciplinariedad y las posibles articulaciones entre procesos y estructuras particulares, en las prácticas de nuestros actores y acercamientos a sus campos diferenciados. Es importante recalcar que estas conclusiones pretenden, a partir de los resultados del análisis de las obras que conforman nuestro corpus, trazar líneas de discusión, generar preguntas, reconocer falsas percepciones y quizá, plantear algunas ideas que apunten a formas alternativas de colaboración interdisciplinaria, entre la antropología y el cine documental, y sobre todo aportar a los debates actuales. La aportación de este apartado y en general de la tesis completa, es la incorporación de una mirada particular, consciente de los procesos y de los factores particulares que determinan la pertenencia de la producción y de sus autores a las tradiciones de las ciencias sociales y del cine.

Encontramos tanto en la antropología como el cine documental, claridad en términos de auto reconocimiento de los terrenos que limitan y contienen sus campos. Reconocemos estos límites y ciertas acciones profesionales, permitidas y definitorias dentro de cada uno de ellos. Estos marcos permiten al mismo tiempo, garantizar el reconocimiento del campo, de las instituciones y de sus pares y establecer límites dentro de los cuales se permiten ciertas prácticas y se dejan fuera otras tantas. Dialogando con los autores y después de la revisión de sus obras, planteada teóricamente en este trabajo, podemos concluir que los marcos disciplinarios de la antropología y del cine documental, comparten prescripciones de legitimidad y delimitación, aunque difieren en modalidades y características

vinculadas a la estructuración y desarrollo de las obras. Siguiendo los intereses de este estudio, nos referiremos a la dimensión estructural de estos marcos y al orden que da a la información en sus construcciones de conocimiento, en busca de una reflexión en torno a la definición de una base de colaboración entre ambas disciplinas.

Si la pretensión fuera decidir desde cuál de estas disciplinas es conveniente intentar incorporar ciertos elementos de los procesos particulares de la otra disciplina, con intenciones colaborativas, tendríamos que considerar aspectos como la tradición, la flexibilidad y la confiabilidad estructural. Un principio de abordaje es la problematización respecto de la necesaria articulación o vinculación de estos campos: preguntarnos desde su estructura y fundamentos epistemológicos la viabilidad de este ejercicio de incorporación interdisciplinar.

Los análisis aplicados a las dos obras que conforman el corpus de esta tesis, arrojaron ciertos datos desde los cuales podemos concluir que los procesos y la estructura de la antropología gozan de mayor “estabilidad” (esto no anula la multiplicidad de debates y corrientes en pugna respecto a la validez de la antropología, y variantes como la antropología visual, que aquí no hemos incorporado), por lo menos en su comparación con el otro campo de nuestro interés: el del cine documental. La sistematicidad, rigor y claridad de los objetivos de la antropología, contrastan con la estructura descriptiva del documental, que busca atender la construcción de significados desde lo que hemos identificado como una dimensión más emocional y por lo tanto más flexible.

La variedad de modalidades del cine y sus fronteras porosas, propician procesos maleables que resultan en hibridaciones genéricas y privilegian (*preman*) ciertos procesos descriptivos y sensibles. Su carácter expresivo le permite licencias y libertades creativas que contrastan con protocolos armados sobre la argumentación-científica de la perspectiva antropológica elegida por el investigador . Otro elemento que juega a favor del campo antropológico desde que

determina cierta rigidez estructural, son las conquistas en los procesos de reconocimiento institucional-científico, que son claras en los métodos y procesos estandarizados que siguen los actores del campo en los institutos, universidades y centros de estudios superiores, y que garantizan una socialización eficaz del conocimiento generado, principalmente entre sus mismos pares. Esta organización y estandarización de los procesos de los antropólogos y otros científicos sociales, propicia una codificación desde el campo, evitando que actores ajenos a la disciplina sean capaces de generar textos académicos. Resulta imposible que alguien que no haya cursado y obtenido grados académicos por parte de una institución legítima, sea capaz o le interese generar textos académicos que dialoguen con el hacer científico.

Desde otro campo de hacer profesional, a pesar de la necesidad de ciertas competencias técnicas y de lenguaje, hacer un documental, es más factible que la producción de un texto científico; el gran número de documentalistas con una sola obra refieren que se realizan desde la inexperiencia de los creadores. Tampoco está restringido a cineastas con una formación institucional y prácticamente quien tenga en sus manos una videocámara –y recursos a su alcance- puede emprender el registro de un fenómeno social, utilizando recursos propios y basándose en su intuición, en el conocimiento básico de su dispositivo de registro audiovisual y en el conocimiento narrativo incorporado desde una temprana y permanente exposición a productos audiovisuales en los medios masivos de comunicación.

Sin embargo, no es un objetivo de estas conclusiones reiterar lo que ya es una noción de la *doxa* sobre el campo documental. Uno de los hallazgos más significativos de este trabajo, es que al intentar vínculos desde la interdisciplinariedad capaces de generar modalidades de socialización y procesos de representación entre antropólogos y documentalistas, los caminos no son casi inexistentes.

La hipótesis que detonó nuestra investigación guarda pertinencia en tanto sea ubicada en la necesaria plausibilidad de articulaciones comunicativas (de generación de sentidos vinculables socialmente entre la obras) entre la antropología interpretativa y la producción de documental, a través del conocimiento de sus procesos particulares y en la construcción de sus objetos de estudio. Una hipótesis complementaria sobre esta articulación comunicativa gira en torno a la porosidad de las fronteras de las distintas disciplinas y desde la idea de que una realidad social es imposible de ser construida y representada con los elementos que proporciona una perspectiva única, sin sesgarla. Esta afirmación es coincidente con las posturas y experiencia profesionales que refieren la necesidad de una amplia conversación entre los diversos campos de la producción de conocimiento. Ambas hipótesis son motivadas por los desafíos epistemológicos que los campos académicos y cinematográficos enfrentan actualmente. Bajo estos supuestos es que se asume la postura reflexiva de esta tesis.

Algunos descubrimientos

Definitivamente los procedimientos de representación de las obras no se descubren tan cercanos como las hipótesis iniciales de este trabajo de investigación apuntaban. Sin embargo, a pesar de sus naturalezas distintas, tampoco son tan lejanos como para no imaginar vínculos que posteriormente posibiliten trabajo colaborativo. La clave de esta articulación para la representación social de conocimiento está precisamente en la disposición para conocer las estrategias utilizados por otro campo interesado en comunicar los dinamismos culturales de ciertas agrupaciones (antropólogos/documentalistas) , a sus necesidades y a sus objetivos profesionales. Elemento sustancial de la viabilidad (¡más que una imperiosa necesidad!), fue descubrir una y otra vez coincidencias en ciertos aspectos en los procesos y en las reglas que ambos antropólogo y documentalista siguen en su quehacer profesional y que ha constituido elementos fundamentales en la propuesta de sus obras.

Sin demérito de que esta investigación basó su análisis reconociendo la mirada y aportaciones del investigador como autor independiente, no es menos destacable que tanto la película documental *Flores en el desierto*, como el libro de Gutiérrez del Ángel, fueron producidos como dispositivos de socialización del conocimiento. Estos dispositivos también buscan cumplir su objetivo comunicacional a través de su lectura (textual-impresa y audiovisual) por parte de otros, es decir, serán apropiados por lectores y espectadores. Desde la perspectiva de este lector, el orden de la información y la estructura tradicional de la investigación -exigida y cuidada en la antropología-, paradójicamente permite múltiples lecturas transversales y por tanto el orden en que se realizan, resulta menos rígido que los requerimientos para el desarrollo del proyecto de investigación o para su publicación por alguna editorial. Más allá de la lectura fiel al orden del texto, la investigación *La Peregrinación...* al igual que cualquier otra permite una lectura en forma de rizo: regresamos sobre las páginas, saltamos capítulos, ya sea por indicación del autor o por necesidad del lector para entender algún concepto, reforzar una idea o comprender el texto en alguna de sus partes. No existe entonces un orden único de lectura ni una sola forma de crear sentido desde el texto propuesto.

En estas dinámicas de hipertextualidad, leemos parcial o transversalmente el texto, saltando y retomando el hilo más adelante, a pesar de que siguiendo el orden propuesto, conseguiríamos la ruta más sencilla para crear un sentido general de la tesis. Quizá la consulta parcial de la obra (y que es apreciada en las ciencias sociales, por la importancia que tienen las citas académicas) sea incluso más socorrida que la lectura “en orden” de la obra. Obviamente, esto no compromete el objetivo del autor o de la obra en sí, debido a que las ciencias sociales tienen como pilar metodológico, la construcción de nuevos proyectos de investigación a través del diálogo entre académicos o a través de las voces que otros científicos sociales aportan desde sus perspectivas y obras. Estos *collages* de conocimiento ordenados son “trampolines” a nuevas aproximaciones, perspectivas o interpretaciones de la realidad o del mundo social. Al escribir una

investigación antropológica existen reglas y protocolos que sigue el autor, concediendo ciertas libertades y asumiendo la pérdida de control sobre la obra y generando una circunstancia de mayor libertad y maniobra para el parte del lector. El autor no puede controlar la decisión del lector de seguir el orden sugerido por la estructura de lo escrito u optar por una lectura parcial o por módulos. Se advierte que incluso una lectura que siguiera la estructura formal del texto, en términos espacio temporales, supone condiciones y esfuerzo de índole diferenciada.

En el caso del documental resulta menos probable que el espectador decida ver la pieza audiovisual en otro orden que no sea el dado, esto es, en un orden cronológico. Desde su carácter de modalidad de socialización del conocimiento no plenamente validada por las academias, el documental “evita” lecturas parciales o en rizo y sólo logra construir un sentido después de un visionado completo y ordenado. La creación del sentido (narrativo, estético, dramático) está prácticamente condicionado al conocimiento total de la película y al seguimiento del orden propuesto, a pesar de la posible estructuración por escenas y del uso de la memoria para completar el rompecabezas que un montaje paralelo pueda plantear.

El relato puede no ser lineal (es el caso de *Flores...*), independientemente de ello la obra se debe de asumir como un “texto completo” y “leído” en el orden que el realizador decidió. Es éste el concepto fundamental del procedimiento vinculante del montaje: el sentido surge y se deposita no en las imágenes y sonidos del documental, sino en la relación que existe entre ellos (yuxtaposición) a lo largo del despliegue de la obra. Y aunque sí es posible una disección en unidades narrativas, con fines analíticos por ejemplo, y estas unidades contienen estructuras simples pero completas en sentido, es inútil pretender lograr con estos pedazos, algo más que acciones narrativas sencillas. En términos de duración, resulta extraordinario encontrarnos con piezas documentales mayores a la hora y treinta minutos, lo que incrementa la posibilidad de un consumo total de la pieza para generar sentido.

Esto nos lleva a preguntarnos por la figura del receptor: quién consume, quién lee o ve la producción de estos dos actores. Partiendo del reconocimiento de la existencia de diferentes públicos para cada obra, es importante distinguirlos, claro, desde su adscripción (público experto o pares en el caso de la antropología y un público cinéfilo, más “general” en el documental) pero también desde la experiencia del consumo de las obras en sí. Quizá ahí encontremos algunas claves interesantes.

Si partimos de que tradicionalmente el conocimiento generado desde los ámbitos académicos y de investigación en las ciencias sociales tiende a compartirse sólo entre los pares, esto es, entre los colegas de la profesión y de otras disciplinas científico sociales afines, la intención de lograr públicos más abiertos o masivos resulta poco interesante hacia el interior de este campo y por lo tanto sería cuestionable el uso de construcciones audiovisuales y del documental en cualquiera de sus modalidades, para lograr este fin. Sin embargo y más allá del tradicional uso que dentro de estas ciencias se le ha dado como herramienta de registro etnográfico, existen otros fines que sí coinciden con las prácticas e intereses de los antropólogos en donde las formas y dinámicas de la producción documental sí podrían aportar significativamente a las intenciones de estos investigadores. Los formatos de presentación en congresos, ponencias y cátedras, tienden a ser sintéticos y los apoyos visuales, por lo menos en estas circunstancias, son socorridos muy frecuentemente. Estas ponencias si bien no suelen darse masivamente (aunque ahora habrá que considerar las opciones que el internet ofrece), sí requieren poner en común y solucionar de la forma más práctica y rápida, la construcción de un contexto común o el desarrollo de conceptos, desde donde partir frente a grupos de entendidos y/o de actores del campo en cuestión. La naturaleza descriptiva del documental audiovisual es muy útil para contextualizar y no desperdiciar tiempo (la mayoría de estas intervenciones son de escasos minutos) en un intento *leído* de describir un lugar,

un ecosistema, la imagen de un sujeto, de un traje típico o de la parafernalia del grupo o comunidad estudiado.

El lenguaje audiovisual entonces, se convierte en una síntesis de estos y muchos aspectos más, que si bien son importantes en el texto escrito, en los tiempos tan restringidos dentro de un congreso, es preferible resolverlos por medio de herramientas de índole audiovisual. Otro de estos fines, uno en el que sí podríamos discutir la importancia de las herramientas audiovisuales y el documental de forma más clara, es en el intento de diseminación del conocimiento de forma más inmediata y masiva por parte de nuevos investigadores que incorporan las redes sociales a su trabajo académico y de investigación. En estos espacios de dos vías (output-input de información e interactividad con el usuario) los videodiaris, blogs, audios, crónicas audiovisuales, minidocumentales... producidas directamente por el investigador, sumados a la posibilidad tecnológica de “jalar”, conectar y relacionar estos contenidos a millones de otros de productores multimedia globales, replantean la importancia de lo audiovisual en la antropología actual. Aquí se antoja un paréntesis y recordar que para poder afirmar esto, tenemos que *pararnos* necesariamente desde la perspectiva del antropólogo y defender sus intereses profesionales.

Desde la otra perspectiva, la del cineasta documentalista, existe la posibilidad de involucrar al antropólogo hacia el reconocimiento de otras dinámicas y buscando beneficios de sus procedimientos de representación de lo investigado, del conocimiento que de la realidad aporta y de formas de construir el fenómeno social. Existen cada vez más experiencias que refieren cómo el antropólogo es parte del equipo de investigación en la realización de una película o cumple funciones de asesoría para la formulación de un proyecto cinematográfico.

Reflexionando desde el ámbito de la antropología y problematizando las posibles articulaciones del quehacer documental en beneficio de la divulgación y difusión de las nuevas aportaciones de antropólogos y demás investigadores

sociales entre sus pares nuestra postura es que la verdadera articulación está precisamente en el uso de las herramientas que desde procedimientos comunes y al servicio de la representación de una realidad elegida, sea desde la antropología o desde el documental.

Como ya apuntamos anteriormente, para que esto suceda es importante comprender que la intencionalidad de la búsqueda sea del investigador o del documentalista condiciona y “somete” la estructura de cada obra. Hay, además, otro factor que incide directamente y es más complejo que el sólo acercamiento interesado en los objetivos de un área ajena. Este factor tiene que ver con el reconocimiento de los límites de la aportación a una estructura interna que formula el abordaje elegido, que de entrada, pareciera limitar las capacidades de vincular otros saberes ajenos al campo de desarrollo del proyecto. ¿Cómo mantener el respeto y hacer el trabajo que se nos solicita, más allá de caer en las tentaciones de las viejas tradiciones de nuestra profesión? ¿Cómo reconocer el objetivo que se siente ajeno a aquel que el instinto y la institución nos llama permanentemente? Una vez más encontramos la clave en el interés de conocer al otro y a su intención.

Para no ser redundante y acercarnos a cuestiones menos abstractas, es en las coincidencias encontradas en los resultados de nuestro análisis donde hay algunas pistas. En los resultados de esta investigación al describir las estructuras de las obras y valorar el orden en que se presenta la información para que cada autor lograra las tesis perseguidas, se revelan semejanzas donde creemos, podría darse un terreno de discusión, negociación y de entendimiento, antes de intentar procesos puntuales y, en ese sentido utópicos de colaboración entre ambos campos.

Conocer antes de intervenir. En esas coincidencias es donde los lenguajes y las aportaciones del otro pueden encontrar territorio fértil y abrir la puerta a los beneficios entre los campos estudiados, puntualmente y de forma bilateral.

Entendiendo el orden y la estructura del otro, sin ignorar desde qué campo estamos construyendo y sin olvidar la finalidad que busca el que dirige el proyecto. Sólo así podemos trazar claramente las rutas a seguir y los puntos donde el trabajo especializado del investigador o del cineasta, tendrían mayor peso. Así, en el diseño de los proyectos, estos espacios de interdisciplinariedad, se expresarían claramente dentro etapas, procesos y procedimientos, centrando la participación del otro en tiempo y espacio, y sin mayores complicaciones.

¿Una nueva modalidad? ¿Un público nuevo?

Hemos planteado que bajo las debidas circunstancias de claridad sobre la naturaleza de la producción, la colaboración entre documentalistas y antropólogos es factible. Si reconocemos entonces que estas colaboraciones (fuera de la antropología visual) han sido apenas unas cuantas y siempre con cierto grado de conflicto o tensión por parte de ambas partes, no podemos dejar de pensar en el posible resultado si se consigue estabilidad en un trabajo colaborativo bien diseñado. ¿Qué cambiaría, estructural y formalmente, en un documental, bajo la asesoría o supervisión de un científico social? ¿Cómo sería un proyecto de investigación con la participación de un documentalista en sus procesos de producción? Una vez más y con el riesgo de caer en las tentaciones iniciales ya superadas, tenemos que pensar que las respuestas a estas preguntas apuntan a nuevos modelos o mejor, a nuevas versiones de modalidades de producción en los dos ámbitos. Frente a un proyecto cinematográfico... ¿Se logrará un mejor documental gracias al trabajo del antropólogo? ¿Ayudará a los procesos explicativos de la investigación el ojo de un cineasta?

No es factible ser categórico para atender a estas cuestiones: existe un grado de incertidumbre inexorable y que se modifica en cada ocasión, en cada proyecto y con cada investigación. Pero lo que es seguro es que, en la medida en que se permitan estas colaboraciones, las miradas y las perspectivas de los

sujetos y de sus obras, estas serán más abiertas y potencialmente fortalecerán los procesos de representación de conocimiento de una realidad.

La crisis epistemológica a la que constantemente hemos hecho referencia en este trabajo, plantea un escenario desde el cual podemos comenzar a atrevernos un poco más, y al mismo tiempo, asumir desde los aportes de la tradición, los contrapesos para que estas nuevas aventuras no acaben en temerarios suposiciones, sino en nuevas líneas de aproximación, uso de herramientas y consolidación de experiencias.

Hacia una nueva modalidad de documental antropológico

Era de esperarse (siempre fue una de las premisas sobre las que se trabajó) que los procesos contenidos en la obra antropológica analizada mostrara una clara tendencia a acciones explicativas mientras el documental lo hiciera hacia los terrenos narrativos-estéticos. No hubo sorpresas: El texto académico más allá de su intención general de explicar el fenómeno de la peregrinación huichola desde múltiples dimensiones, sigue claros procesos explicativos cíclicos y repetitivos, que forman la base del desarrollo de la investigación. Estos procesos tienen una estructura interna y siguen cierto orden, y al mismo tiempo están enmarcados en la estructura de la investigación, formando parte sustancial de la meta estructura que el libro representa. Esta meta estructura está expresada en un índice dividido en capítulos y que respeta un orden en función de crear sentido, clarificar la explicación y el entendimiento. Para lograr la cohesión entre las mini estructuras explicativas de los rituales y sus objetos y dar soporte a la meta estructura, el autor utiliza relatos y su propia capacidad narrativa. Este es uno de esos indicadores que resultan interesantísimos en función de lo que buscamos.

Aunque esta narratividad no es el núcleo o la intención principal del texto ni del investigador, es un elemento clave en los intentos (externos a él y a la antropología) de mejorar la comunicación del conocimiento generado. Hay que

acentuar que existe una diferenciación entre la capacidad analítica y la capacidad narrativa del sujeto. Es común en la antropología (y en otros ámbitos profesionales) encontrarnos con sujetos dueños de un gran oficio literario sin que esto garantice su talento analítico. También se da lo contrario: grandes investigadores con nulas competencias narrativas. No es el caso de Gutiérrez del Ángel, quien muestra ambas competencias en su texto. Por otro lado, las herramientas y procesos de los documentalistas centran su potencia precisamente en esta capacidad narrativa y sacrifican (o no les interesa) una dimensión explicativa más densa y profunda. Recordemos que partimos del supuesto que los cineastas documentalistas buscan sólo contar historias a partir del registro de los fenómenos sociales, mientras que los antropólogos pretenden explicar esa realidad a través de métodos científicos.

Ahora atrevámonos y abramos la posibilidad de esbozar una modalidad de documental hecha a la medida y donde pudieran converger (o por lo menos hacer el intento de...) antropólogos y documentalistas en la construcción de conocimiento sin las constricciones institucionales. Este ejercicio lo planteamos desde la perspectiva del cineasta y de inicio, por lo ya expuesto en párrafos anteriores de este apartado de conclusiones, tendríamos que partir de una base antropológica. Esta decisión implicaría que esta nueva modalidad mantuviera, por lo menos en un primer momento, al público tradicional de la antropología: sujetos que han desempeñado el rol de lectores en las formas de publicación legítimas o sea, otros antropólogos (sus pares) y científicos sociales de otras disciplinas. Así mismo, tendríamos que garantizar que esta modalidad de documental en lugar de privilegiar la historia (la narración) y la estética, centraría su objetivo en los procesos explicativos del fenómeno que pretende representar y/o en los objetivos que persigue el antropólogo. Sin embargo, también tendría que garantizar que, en lugar de desechar esta potencia narrativa-estética natural del medio audiovisual, tendría que reubicarse para concentrarla precisamente en sus espacios naturales, donde es útil. Una vez reconocidas las jerarquías y las aportaciones de cada una de estas intenciones, parece más posible la convivencia entre ambas.

Ahora, reconociendo la necesidad de contar con una película no mayor a una hora y media, y teniendo claros los límites que una pieza audiovisual tiene, uno de los aspectos más importantes a cuidar es el léxico especializado utilizado por los investigadores en su producción. Si la intención de esta modalidad es incorporar lo audiovisual al ámbito cerrado de las ciencias sociales, este léxico no representa mayor problema. Sin embargo, y para problematizar un poco, supongamos que siguiendo las tendencias globales presentadas en el estado del arte de esta investigación, surgiera una presión por elevar el nivel de impacto del conocimiento generado y alcanzar así, un mayor número de personas. Este reto epistemológico nos llevaría a intentar abrir el espectro y abarcar a un público más extenso y menos docto, y por ende, prescindir de referentes académicos formales expresados en el léxico especializado. Si no se da de esa manera, sería inocente creer que en el proceso de hacer más accesible la información a este nuevo público no experto, no existan pérdidas en el rigor o en la profundidad, pero también resulta inútil pretender entendimiento sin una base científica incorporada a los sujetos previamente. El verdadero reto está en mantener el equilibrio y proteger la intención explicativa en nuestra modalidad y usar la narrativa en su favor. Bajando un poco el nivel del léxico académico, podemos compensar y abonar a los procesos explicativos, ubicando y fortaleciendo algunos aspectos identificados en el análisis del texto escrito que presiento no funcionan bien, e incorporando algunas herramientas naturales de lo audiovisual. Quizá haciendo esto evitemos niveles de superficialidad que pondrían en juego la aceptación de nuestra propuesta de modalidad dentro de la antropología. Como ejemplo, en el texto de Gutiérrez, aparecen continuamente tres tipos de elementos que podrían ser remplazados: 1) Fotografías de locaciones, objetos y sujetos; 2) algunos datos duros, y 3) diagramas donde da cuenta de dinámicas temporales y espaciales. Sobre el remplazo de las fotografías, bastaría generar una conciencia (en caso de que no sea el mismo antropólogo el que fotografíe) en el fotógrafo, sobre lo que interesa registrar y cómo debe de ser fotografiado. Formalmente sería necesario el diseño de un concepto visual, semejante al que se hace en cualquier proyecto

audiovisual. Sería necesario hacer hincapié en los valores perseguidos por esta modalidad en particular. Cuestiones como la fragmentación (por lo menos durante el levantamiento de imágenes), las elipsis, o los encuadres clásicos del lenguaje cinematográfico tendrían que ser discutidos y negociados previamente, para redefinirlos como parte fundamental del proceso de producción. Idealmente, el antropólogo tendría que ser el fotógrafo, o contar con un experto en el área con conocimientos académicos. El factor del ego y del celo profesional siempre representa un riesgo, sin embargo es posible, mediante una buena preproducción incorporar en el equipo este tipo de nociones y lograr las adecuaciones pertinentes. En una dimensión descriptiva, resultaría sumamente útil el aprovechamiento de las tecnologías audiovisuales: es poco probable (¿imposible?) que se dé una competencia entre la más desarrollada de las capacidades descriptivas de un investigador y la contundencia del registro preciso (de la capacidad reproductora de la realidad) de las tecnologías de video y/o cine. La triada investigador, cámara (como dispositivo de registro) y fotógrafo garantizaría la cobertura de las competencias necesarias para hacer un registro de alta calidad. Además, esto representaría un gran ahorro en tiempo y abonaría a la dimensión interpretativa. Recordemos que tanto la antropología interpretativa como las teorías de ACD promueven esa riqueza contenida en los fenómenos y no encontramos mejor forma de enfrentarse a esa complejidad que a través de la imagen en movimiento registrada con conciencia. En lo que se refiere al uso de datos duros y partiendo de que la manera más sencilla de usarlos adecuadamente es en papel, existe una alternativa que podría funcionar y sumar en un formato audiovisual. Si bien es cierto que sería imperativa una reducción de estos datos, se podría rescatar la información básica y desplegarla de forma que capture la atención del espectador y le genere sentido. La utilización de secuencias de gráficos animados permiten más allá de la presentación de los datos duros, incorporar otros elementos que acentúen y aclaren la intención del dato. El adecuado diseño de estas secuencias y la ya mencionada síntesis de los datos, podrían suplantar fácilmente a las inútiles (audiovisualmente hablando) gráficas tradicionales. El tercer y último elemento que proponemos sea remplazado desde

nuestra modalidad, es el diagrama, que en el formato escrito aparece reiteradamente. Su función es cien por ciento explicativa y más que remplazarlo, proponemos potenciarlo usando técnicas de animación en 3D. Los costos de estas técnicas han bajado sustancialmente en los últimos años y si bien sigue siendo un trabajo muy especializado, sus posibilidades comunicativas son impresionantes.

Otra característica común en la construcción de los académicos es la presencia de polifonías en sus textos. Como ya dimos cuenta, la de mayor porcentaje es la voz propia, la voz del autor. Esta voz es fácilmente sustituible en un formato audiovisual como el que proponemos a través de dos tipos de recursos narrativos: 1) una entrevista a cuadro, diseñada en función de la intención expositiva y sobre todo explicativa, y 2) una voz *in off* (con el propio investigador o con un locutor leyendo un texto trabajado y revisado previamente por el autor). Con estas dos opciones se construiría la columna vertebral explicativa y sobre ella, se incorporarían otros elementos como animaciones, gráficos, imágenes documentales... sin olvidarnos de las otras voces en juego, principalmente las de los sujetos investigados. Y precisamente es en los informantes o sujetos, donde el documental muestra su mayor ventaja: La posibilidad de ver y escuchar sin mediaciones a *los otros*. Si bien es común el uso del parafraseo en la investigación antropológica, también resulta rico a nivel interpretativo escuchar de viva voz a los protagonistas dando cuenta del fenómeno social estudiado. Los retratos, entrevistas montadas y entrevistas *in situ* representan una gran oportunidad de conocer-analizar-entender de forma más profunda y directa, el fenómeno social. Una vez más: no existe descripción suficientemente exhaustiva que pueda sustituir a la imagen de un sujeto en su contexto, con toda su carga simbólica.

Formatos multimediales

Moviéndonos un poco y para generar una distancia crítica a nuestra propuesta de una modalidad nueva, supongamos ahora que no interesa a la antropología ni al

documental el desarrollo y diseño de esta nueva modalidad por el riesgo de debilitar el campo, o de perder profundidad. ¿Existe alguna otra manera de relacionar sus procesos representativos con una intención comunicativa? Si este fuera el caso tendríamos que partir no de la lectura de una pieza donde coincidan valores y formas de representar de ambos campos, sino propiciar una experiencia complementaria, respetando la naturaleza de las modalidades de socialización que cada campo ha defendido durante años y esperando su aportación particular. Tendríamos que concentrarnos entonces en la forma en que se *consumen* estos materiales y en dónde se consultan. Diseñar puentes entre ellos para potenciar el entendimiento del fenómeno desde una multi-mirada (¿o multi-modalidad?). Contextualmente y aprovechando las nuevas plataformas multimediales, resulta interesante explorar la posibilidad de una experiencia donde por medio de software o de la misma red, se puedan generar contenedores de información y rutas para la generación de experiencias donde convivan textos académicos con video etnográfico, documentales, bancos de fotografías, audios, ficciones escritas, referencias bibliográficas, literatura... Los beneficios automáticos serían la inmediatez a través de la red, un bajo costo económico (existen plataformas muy poderosas y gratuitas a manera de blogs o redes sociales) y un público global potencial. Esto apunta definitivamente a la crisis (revolución) epistemológica que mencionamos a todo lo largo de este trabajo y que identificamos como tendencia de socialización de la producción en las nuevas generaciones de investigadores.

Cierre

En el proceso de esta investigación identifiqué momentos emocionantes y transformadores, de gran importancia a nivel profesional y personal. Pero curiosamente el más importante de estos momentos no son las respuestas a mi pregunta de investigación, ni el reconocimiento de la imposibilidad de mis primeras hipótesis. Este momento central de la experiencia, tiene que ser definitivamente, el punto donde como conclusión asumo que la única forma de proponer o de pesar para transformar algo en el plano socio-cultural, es a través de la construcción

sistemática y ordenada de aquello que nos interesa y que desconocemos. La certeza de que acercándonos y conociendo al *otro* nos permitirá poner en perspectiva y descubrir nuestras diferencias de formas mucho más conscientes, es alucinante. La sensación que queda al terminar este ejercicio analítico es, contradictoriamente, de inconclusión, porque resulta fascinante y tentadora la perspectiva que estos procesos incorporados plantean en mi quehacer como realizador audiovisual. La inminente reincorporación a proyectos audiovisuales y sobre todo, el retomar proyectos postergados de índole personal (casi todos documentales) me han enfrentado a reflexiones y a posturas personales y profesionales mucho más críticas, inesperadas e inevitables. Mi mirada y la forma como construía anteriormente mis representaciones de la realidad han cambiado radicalmente y no puedo esperar para, primero, volver a enfrentarme ahora desde donde estoy parado a un proyecto que me demande este tipo de construcciones, y segundo, asumir un papel en las múltiples aventuras que estos acercamientos a otros campos encierran. Espero estar envuelto de nuevo en los líos que esta tesis me trajo, pero en terrenos diferentes al mío, no explorados y siempre atractivos.

Octubre de 2013

Guadalajara, Jalisco, México.

Bibliografía

TEXTOS

- CEREZO, MANUEL. MARTÍNEZ, ÁNGEL. Y RANERA, PAENÉLOPE. Tres antropólogos inocentes y un ojo sin párpado, Antropología de los Sentidos: La vista, García Alonso, Martínez Pérez et altri, eds. Celeste Ediciones, Madrid, 1996
- CLIFFORD, JAMES. 1986. On Ethnographic Allegory, Writing Culture, The Poetics and Politics of Ethnography, J. Clifford & G.E. Marcus, ed. University of California Press.
- DAFONTE, ALBERTO. 2012. Reflexiones teóricas en torno al concepto de género y a las dificultades que plantea su aplicación en la investigación sobre contenidos televisivos. Universidad de Vigo. En Comunicación y sociedad, volumen XXIII, No. 1.
- DÍAZ, RODRIGO. 1998. Archipiélago de rituales: teorías antropológicas del ritual, Barcelona: Antrhopos.
- DOWMUNT, TONY. 2007. Waves of potentiality: Some thoughts on database narratives and the digital dissemination of audio- visual practice research. Journal of media practice, volumen 8. University of London.
- DURAND, GILBERT. 2007. La imaginación simbólica. Buenos Aires: Amorrortu.
- FAIRCLOUGH, N. y WODAK, R. 2000. Análisis crítico del discurso. En El discurso como estructura y proceso. Barcelona: Paidós.

- FLORES, CARLOS. 2007. La antropología visual: ¿Distancia o cercanía con el sujeto antropológico? En Revista Nueva Antropología, UNAM México.
- FOUCAULT MICHEL. 1991. La arqueología del saber. México: Siglo XXI Editores. Foucault M. (1996). El orden del discurso. Madrid: La Piqueta.
- GEERTZ, CLIFFORD. 2000. La interpretación de las culturas. Gedisa, Barcelona.
- GONZÁLEZ VARELA, SERGIO. 2013. *Mito, Experiencia y Práctica: Relacionalidad y recursividad en el estudio antropológico del ritual.*, en Revista de Antropología Experimental, nº 13, 2013. Texto 23: pp. 381-397. Universidad de Jaen, España
- GRAU, JORGE. 2005. Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos. Departamento de antropología social y cultural, Universidad Autónoma de Barcelona.
- GUTIÉRREZ DEL ÁNGEL, ARTURO. 2002. La peregrinación a Wirikuta: El gran rito de paso de los huicholes. En Etnografía de los Pueblos Indígenas de México. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad de Guadalajara, Colegio de San Luis. México.
- HALLIDAY, M.A.K. 1982. El lenguaje como semiótica social. México: Fondo de Cultura Económica.
- HERNÁNDEZ, SIRA. 2004. Hacia una definición del documental de divulgación
histórica. Departamento de proyectos periodísticos, Universidad de Navarra.

- JÄGER, SIEGFRIED. 2003. Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos. En: Wodak, Ruth y Michael Meyer. (Comp.). Métodos de análisis crítico del discurso. 61–100. Barcelona, Gedisa.
- JACORZYNSKI, WITOLD. 2004. Crepúsculo de los ídolos en la Antropología Social: más allá de Malinowski y los posmodernistas. CIESAS. México.
- KUEHNAST, KATHLEEN. 1992. Visual imperialism and the export of prejudice: an exploration of ethnographic film, *Film as Ethnography*, P.I. Crawford & D. Turton, eds. University of Manchester Press.
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE. 1962. El pensamiento salvaje, FCE, México.
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS. 1989. La condición postmoderna. Informe sobre el saber. Editorial: Cátedra, Madrid
- MACDOUGALL, DAVID. 1999. *Social Aesthetics and the Doon School*, en *Visual Anthropology Review*, No. 15: 1, 3-20, London: Yale University Press.
- MACDOUGALL, DAVID. 2006. *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*. Princeton: Princeton University Press
- MACDOUGALL, DAVID y GRIMSHAW, ANNA. 2002. *Exchange of Emails between David MacDougall and Anna Grimshaw* en *Visual Anthropology Review* No. 18:1: 94-101

- MANGIERI, ROCCO. 2006. Rituales de contacto a través de la cocina y las maneras de mesa. Aproximación a una semiótica del sancocho. En José Finol (coord.), *Designis 9. Mitos y ritos en las sociedades contemporáneas*. Barcelona, Gedisa.
- MENDOZA, CARLOS. 1999. *El jo con memoria. Apuntes para un método de cien documental*. CUEC. Editorial UNAM. México DF.
- NICHOLS, BILL. 1997. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Editorial Paidós, Barcelona.
- POHL, CHRISTIAN (corresponding author). 2010. *Reserchers´ role in knowledge co-production: experience from sustain ability research in Kenya, Switzerland, Bolivia and Nepal*. En *Science and public policy*.
- ROVIROSA, JOSÉ. 2011. *La posición ideológica del documentalista*. En *Cuadernos de estudios cinematográficos. Capítulo: Documental*. CUEC. Editorial UNAM. México DF.
- SALINAS, MANUEL. 2005. *El uso del cine y vídeo en antropología, Opiniones, conocimientos y experiencias en antropólogos venezolanos*. Trabajo final para obtener el grado de antropólogo, Universidad central de Venezuela.
- TEJERA, H. 2002 *La Antropología*. CONACULTA. México.
- TURNER, VICTOR. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- TYLER, STEPHEN. 1986. *Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document*. En *Writing Culture. The Poetics and Politics*

of Ethnography, eds. James Clifford y George Marcus, pp. 122140. University of California Press.

- VALBUENA, CARLOS ADÁN y NELLY GARCÍA GAVIDIA. 2006. Ritos de fuego en la fiesta de la Purísima: Migración y reinención de las identidades urbanas. En José Finol (coord.), Designis 9. Mitos y ritos en las sociedades contemporáneas. Barcelona, Gedisa.
- VAN DIJK, TEUN. 2000. El discurso como estructura y proceso. Barcelona, Paidós.
- VATTIMO, GIANNI. 1986. El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna, Barcelona, Gedisa p. 12-22

DOCUMENTALES

- ÁLVAREZ, JOSÉ (Director). 2009. Flores en el desierto. México. Mantarraya Films, Foprocine, Hugh Fitzsimons.
- BIDAULT, MAURICIO (Director). 2011. Aquí en la tierra. México. Arcano Films.

WEB

- www.colsan.com Portal del Colegio de San Luis
- www.mantarraya.com Portal de Mantarraya Films