



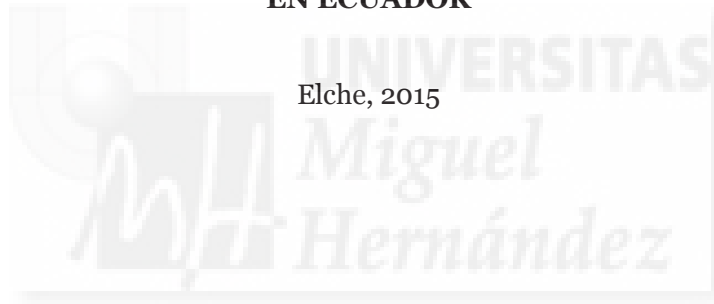
UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ DE ELCHE

Departamento de Ciencias Sociales y Humanas

TESIS DOCTORAL

**EL AUDIOVISUAL COMO HERRAMIENTA
DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL:
EL CASO DE LA PLAZA DE LOS PONCHOS
EN ECUADOR**

Elche, 2015



Doctorando: D. José Manuel Vidal Gálvez

Directora de tesis: Dra. Anastasia Téllez Infantes

Programa de doctorado: “Antropología Aplicada en Contextos de Crisis”





Dña. Anastasia Téllez Infantes, en calidad de directora de la tesis doctoral "*El audiovisual como herramienta de transformación social: el caso de la Plaza de los Ponchos en Ecuador*",

INFORMO

que doy mi conformidad a la lectura y defensa de la tesis doctoral presentada por D. José Manuel Vidal Gálvez, "*El audiovisual como herramienta de transformación social: el caso de la Plaza de los Ponchos en Ecuador*", y la considero conforme en cuanto a forma y contenido para que sea presentada para su correspondiente exposición pública.

Y para que conste a los efectos oportunos, firmo el presente informe a 5 de noviembre de 2015.

Fdo.: Anastasia Téllez Infantes
Directora de la tesis doctoral





D. José Alberto García Avilés, en calidad de Director del Departamento de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Miguel Hernández de Elche,

INFORMO

que doy mi conformidad a la lectura y defensa de la tesis doctoral presentada por D. José Manuel Vidal Gálvez, titulada "*El audiovisual como herramienta de transformación social: el caso de la Plaza de los Ponchos en Ecuador*", bajo la dirección de la profesora doctora Dña. Anastasia Téllez Infantes, y la considero conforme en cuanto a forma y contenido para que sea presentada para su correspondiente exposición pública.

Y para que conste a los efectos oportunos, firmo el presente informe a 5 de noviembre de 2015.

Fdo.: José Alberto García Avilés
Director del Departamento de Ciencias Sociales y Humanas



AGRADECIMIENTOS:

Como sujeto digo y pienso e interpreto, y porque no soy objeto, opino. Esta investigación no es propia de un jarrón de porcelana, ni es el fruto de una lente vacía. Son mis ojos que miran, mis ojos que sienten, mis labios que opinan. Es la suma de los sabios hombres y las sabias mujeres que me precedieron y mis sabios días, pero también es la suma de mi agradecimiento a los que día a día me fueron quitando las dudas e impulsando estas líneas.

***A Anastasia**, por esa energía inagotable, por su insistencia incansable sin la cual habría sido imposible esta tesis.*

***A Andrés**, cuyo camino fue la linterna que precedió mis pasos, y que siempre estuvo ahí iluminando las sombras que fueron surgiendo.*

***A mi madre**, por un sinfín de razones pero, sobre todo, por aquel verano de notas suspensas .*

***A mi padre**, porque su talento y esfuerzo supuso siempre ser el árbol firme sobre el que se sustenta nuestra familia.*

***A mis padres políticos**, por su ayuda verdadera y desinteresada que han suplido con creces la falta de apoyos institucionales y el desdén con el que se trata al investigador social en este país. Siempre estáis cuando se os necesita.*

***A mis hermanos**, por aguantar estoicamente mis pensamientos en alto.*

***A mi abuela**, por agasajarme con cariño y comprensión y sin la cual habría sido imposible pisar tierras ecuatorianas.*

A mi abuelo, por abrirme la puerta al conocimiento, al cariño y al respeto al ser humano. Siempre estarás presente.

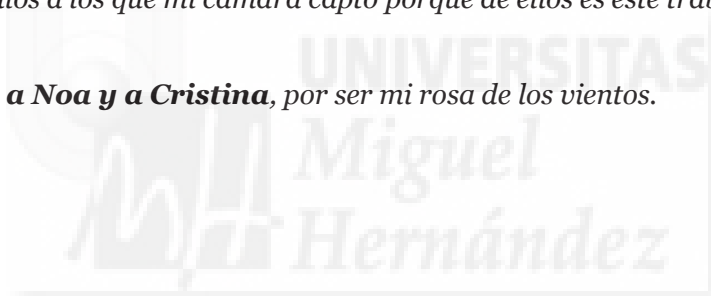
A Pocho, por ser el ejemplo que confirma la maravillosa condición del ser humano.

Al profesorado del “Máster de Nuevas Tendencias en Antropología: escenarios de riesgo y alternativas de postdesarrollo” de la UMH por ser una isla de reflexión y conocimiento en medio de un océano convulso y por haberme salvado en medio de la tormenta.

A mis compañeros de doctorado con los que compartí el grato placer de embarcarme en esta aventura, un deporte de riesgo en este país.

A todos aquellos a los que mi cámara captó porque de ellos es este trabajo.

Y sobre todo, a Noa y a Cristina, por ser mi rosa de los vientos.



PRÓLOGO

Si me preguntaran ahora qué es la antropología audiovisual, respondería elevando los hombros. Puede que luego añadiera que no tiene sentido saber el qué, cuando tenemos ante nosotros la inmensa posibilidad del para qué. Es ahí donde radica su razón de ser: en el valor que le otorguen aquéllos que la conforman, que no son nunca sus autores sino las gentes que la habitan con sus palabras, sus acciones y sus silencios.

Son ellos, nuestros informantes, los que nos permiten transitar por los fragmentos de sus vidas. Mirar y teorizar sobre lo observado son efectos colaterales propios de la curiosidad humana y no más. Así que ahí no puede estar su verdadero significado.

Más allá de indagar en el producto final, nos interesa su vida útil. Más allá de cuestionar la forma de la caja que otros permitieron construir, la devolvemos para que ellos mismos decidan su provecho. Son ellos y todo aquel que mire ese presente

intemporal los que deben dar fondo y forma a eso que llamamos antropología audiovisual.

Quizá, desde la ingenuidad nuestra pretensión es dar sentido de utilidad y de servicio público. Queremos orientar nuestro trabajo a la mejora de quienes lo hicieron posible, y lo hacemos, no por paternalismo, sino por puro deber deontológico.

Para ello, debemos primero descifrar nuestros lenguajes y repensar el espacio que queremos ocupar: como meros observadores o como actores del cambio.

Insistiremos una y otra vez en la ventana al mundo que deja abierta el lenguaje de las imágenes y de sus infinitas posibilidades; y en demostrar que no nos atemoriza que, desde alguna atalaya del conocimiento, se nos tilde, poco menos, que de comediantes.

Muchos han sido ya los que han abierto esta ventana y se han asomado a sus vistas y a su estela nos sumamos convencidos.

Así, cuando alguien nos pregunte qué es eso de la antropología audiovisual podamos decir aquello de que es una ventana al mundo, una nueva forma para el conocimiento.

José Manuel Vidal Gálvez (Pepe Vidal)

Septiembre de 2015

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	17
Plan de trabajo	20
Sobre la estructura de la tesis	20
2. DEFINICION DE ANTROPOLOGÍA AUDIOVISUAL	27
2.1. SUBDISCIPLINA O DISCIPLINA CON ENTIDAD PROPIA	30
2.1.1. Problemas sintácticos	32
2.1.2. Límites entre antropología y audiovisual	34
La narrativa audiovisual	35
El caso de “ <i>Hoop Dreams</i> ”	38
Etapas de la investigación/filmación	40
El rol del autor	42
2.1.3. La historia del cine en la historia de la antropología	
Audiovisual	43
2.1.4. El lenguaje de las emociones: hacia una visión	
fenomenológica de la realidad	47
La razón de la palabra frente a la experiencia	
sensorial de la imagen	47
Orígenes del dilema	47
“Realidad externa” versus “realidad interna”	50
El concepto de realidad y de verosimilitud	55
2.2. HERRAMIENTAS AUDIOVISUALES: MÁS ALLÁ DE LO	
PURAMENTE FÍSICO	58
2.2.1. El lenguaje audiovisual como elemento	
de la discordia	58
2.2.2. Breve repaso a las grandes	
teorías cinematográficas	62

La teoría formalista rusa	63
La teoría realista	65
Teoría semiológica del cine	65
Teorías cinematográficas a finales del S.XX	66
2.2.3. Modos de representación: una mosca en la mirada	68
2.2.4. El documental social en la actualidad	74
Nuevas tendencias	74
Las tecnologías digitales: un paso más allá	83
2.3. ¿HACIA O PARA EL CONOCIMIENTO HUMANO?	87
2.3.1. Una antropología de orientación pública	87
2.3.2. Lo público cinematográfico y lo académico antropológico: el dilema del receptor	89
2.3.3. La distribución audiovisual y la reciprocidad del conocimiento	96
3. METODOLOGÍA	99
3.1. PRÓLOGO: “ELCHE TOMA LA CALLE”	100
3.2. FASE I: “LA VENTANA DE LOS ANDES”	105
3.2.1. Etapa de preproducción: un español blanco entre <i>runas</i>	105
3.2.2. Etapa de producción: una cámara en los Andes	109
Cuándo y cómo la cámara	109
La cámara como medio de reivindicación y el investigador como mediador	113
El tipo de relación	115
Nivel de representación y relación con el medio	117
Las técnicas de filmación	117
3.2.3. Etapa de postproducción: un puzle de voces	119

Qué se incluye, qué se excluye: dilemas éticos_____	121
Software de retoque fotográfico como traducción de la mirada_____	126
El sonido extradiegético_____	128
3.3. FASE II: “RUNAS”: UN TRABAJO DE IDA Y VUELTA_____	129
3.3.1. El regreso a Otavalo: El diseño de una estrategia_____	131
3.3.2. El investigador como gancho de la noticia_____	135
3.3.3. Dudas _____	138
3.3.4 Proyecciones y conclusiones de artesanos, comerciantes y políticos locales_____	138
3.3.5. Un giro hacia la identidad kichwa: en busca de un porqué_____	143
4. OTAVALO Y EL PUEBLO KICHWA_____	147
4.1. DESCRIPCIÓN GENERAL_____	147
4.1.1. Ubicación geográfica_____	147
4.1.2. Orografía_____	150
4.1.3. Población_____	151
4.1.4. Economía_____	153
4.2. EL PUEBLO KICHWA- OTAVALEÑO_____	155
4.2.1. Movimientos sociales y reconfiguración de la identidad indígena_____	155
El indigenismo_____	157
Breve resumen del movimiento indígena en Ecuador_____	159
Aproximación al contexto socio-político actual en Otavalo_____	162
Rafael Correa y el <i>Sumak Kawsay</i> _____	164
4.2.2. La cosmovisión andina_____	169
La particularidad del pueblo kichwa-otavaleño_____	172
4.2.3 La Plaza de los Ponchos_____	175
4.2.4. La artesanía_____	178

5. CONCLUSIONES	185
Autocrítica a la metodología empleada	188
6. BIBLIOGRAFÍA	191
Filmografía	204
ANEXO I: GLOSARIO DE TÉRMINOS KICHWA	209
ANEXO II: FRAGMENTOS DEL CUADERNO DE CAMPO	211
ANEXO III: DOCUMENTAL “ELCHE TOMA LA CALLE”	217
ANEXO IV: DOCUMENTAL “LA VENTANA DE LOS ANDES”	218
ANEXO V: DOCUMENTAL “RUNAS”	219

1. INTRODUCCIÓN

Esta investigación que se presenta como una tesis doctoral, en el marco de la Antropología Audiovisual, es el fruto de una inquietud personal cuyo objetivo general es desarrollar un estudio que permita poner de manifiesto, una vez más, el poder de transformación social que puede producir un producto audiovisual cuando se combinan la etnografía, el lenguaje cinematográfico y la necesidad de comunicación propia del periodismo.

Esta inquietud multidisciplinar viene determinada por nuestra¹ formación académica que surge con el audiovisual, continúa con el periodismo y culmina con la antropología a través del Máster de *Nuevas tendencias en Antropología: escenarios de Riesgo y alternativas al postdesarrollo* de la Universidad Miguel Hernández de Elche en el donde nos encontramos con asignaturas que marcarán el rumbo del

¹ A lo largo de todo el texto haremos uso el plural mayestático para sustituir la primera persona del singular.

presente trabajo. Entre ellas, *Antropología Audiovisual* que nos permite imbricar las disciplinas que abarcan nuestro bagaje académico; *Postdesarrollo*, en la que descubrimos un marco crítico en el que repensar tanto nuestra sociedad como las culturas ajenas ante axiomas y relatos dictados de antemano; *Metodologías para la acción*, que nos obliga a repensar la relación entre el investigador², el investigado y el objeto de estudio. Por tanto, este trabajo es deudor de todas ellas y de aquellas y aquellos que las presentaron.

Surgió así, la necesidad de llevar a la práctica un primer trabajo que intentara aunar todos estos contenidos y experiencias previas; y el momento no pudo ser más oportuno, pues surgió ante nosotros la posibilidad de analizar y contribuir a un movimiento ciudadano como el 15-M³ que marcaría la historia política en nuestro país.

Aunque explicaremos en apartados posteriores en qué consistió esta investigación, nos gustaría apuntar que de este trabajo surgió la línea principal que ha sido la catalizadora de esta tesis: la necesidad deontológica, académica y personal de devolver a las personas registradas el fruto de un trabajo que, al fin y al cabo, es el resultado de unas visiones compartidas.

Nuestra intención va más allá de retornar la investigación a las personas a las que consideramos dueñas por derecho, y esto nos obliga a retomar el documental sobre el 15-M.

Cuando proyectamos el trabajo en la misma plaza donde se desarrollaban las acciones del colectivo, se dio un hecho que condicionaría nuestro modo de concebir el audiovisual: las tensiones internas dentro del movimiento habían creado divisiones

² Aun siendo conscientes del androcentrismo de nuestra lengua, en esta tesis emplearemos el género masculino en su forma inclusiva con el objetivo de facilitar la lectura.

³ El 15-M, es un movimiento ciudadano que nació tras la manifestación del 15 de mayo de 2011. Ese día cuarenta personas acamparon de forma espontánea en la simbólica plaza de la Puerta del Sol en Madrid. A raíz de este acto las manifestaciones se sucedieron en toda España.

aparentemente irreconciliables; sin embargo, mientras veíamos el documental, las partes en conflicto se levantaron espontáneamente y se fundieron en un abrazo bañado en lágrimas ¡He aquí, el poder del audiovisual!

Por tanto, partimos de la idea de que una de las posibles potencialidades del material audiovisual podría ser la de condensar en un tiempo reducido una realidad que, vivida desde el presente, se disipa ante el ojo de quien lo vive. La imagen en movimiento podía tener la capacidad de representar la esencia del colectivo y lograr la empatía del espectador. De este modo, el observador- representado vería ante sus ojos una porción de su realidad aislada del quehacer diario; y, por tanto, se reforzaría la toma de conciencia de su potencial dentro del grupo como catalizador hacia el cambio.

Esta experiencia podía ser puntual y anecdótica pero nos pareció lo suficientemente relevante como para llevarla a un contexto cultural completamente diferente.

Dos años después y de modo espontáneo, se nos brindó la posibilidad de aplicar esta metodología a tierras ecuatorianas en un marco cultural cuyo único nexo en común, a priori, era la conciencia de ser un colectivo con la necesidad de reivindicarse ante macroestructuras frente a las que se sienten en condición de marginación. El lugar, la Plaza de los Ponchos, el mercado artesanal más grande de Sudamérica. Situada en Otavalo, en el corazón de los Andes ecuatorianos, es una ciudad mayoritariamente indígena.

La Plaza de los Ponchos o Mercado Centenario, en la actualidad, ha visto cómo la artesanía cedía a favor de productos importados de baja calidad que empobrecían a los vendedores y acababa con la artesanía, el medio de vida tradicional del kichwa-otavaleño.

Ante este escenario, no han existido movimientos organizados para reaccionar de forma conjunta ante las autoridades para poder reivindicar una mejora de su situación.

Plan de Trabajo

Nos pareció que la Plaza de Ponchos podía ser el escenario donde llevar a cabo nuestra propuesta. De este modo, nos planteamos un plan de trabajo que comprendiera los siguientes pasos:

- Realizar un trabajo de campo mediante la realización de un documental etnográfico sobre la situación de los vendedores de artesanía de la Plaza de Ponchos en Ecuador con respecto a la falta de iniciativas por parte de las autoridades.
- Tras el montaje-edición del documental se proyectaría entre los participantes y el resto de vendedores y autoridades.
- Un segundo audiovisual nos llevará a observar la interpretación que, tanto el colectivo de artesanos como autoridades, hacen del primer documental y en qué medida puede resultar una herramienta para plantear un gran debate y fomentar la mejora de la situación. Así mismo, en este segundo trabajo indagamos también en aspectos propios de la cultura kichwa-otavaleña en el marco de intercambio identitario con la cultura hegemónica, pues pensamos que en esta confluencia podrían surgir las dificultades que atraviesa la cultura en los Andes ecuatorianos.

Sobre la estructura de la tesis

Nuestra tesis podemos dividirla en dos grandes bloques marcados por los dos tipos de lenguajes que emplearemos. Por un lado, el texto escrito que pretende ahondar en aspectos teóricos; y por otro lado, dos audiovisuales “*La Ventana de los Andes*” y “*Runas*” que representan nuestro trabajo de campo. A estos dos documentales añadiremos un tercero, “*Elche toma la calle*”. Pese a que no forma parte de esta

investigación, sí supone el punto de partida, el catalizador del trabajo que, a continuación, presentamos.

Señalaremos al lector cuándo aconsejamos el visionado de los documentales para una mejor comprensión de esta tesis.

Partíamos de la hipótesis de que la antropología audiovisual podía ser un instrumento eficaz de reivindicación y transformación social para un colectivo concreto cuando, desde un enfoque interactivo con la población, se combinan las herramientas propias de la etnografía, en comunión con las técnicas narrativas del cine y del reportaje periodístico.

Y esta premisa condiciona la estructura de este trabajo:

Como primer capítulo presentamos una breve introducción en la que explicaremos brevemente los contenidos con los que se encontrará el lector.

En el capítulo dos, trataremos de definir lo que entendemos por antropología audiovisual expandiendo su margen de maniobra, distanciándonos de posturas que perciben este área desde parámetros tan demarcados que nos impediría lograr nuestro objetivo: devolver a la gente de un modo lo más efectivo posible una investigación, que surge del fruto de unas visiones compartidas.

Para ello, nos basamos en tres ejes: el carácter de subdisciplina, el concepto del que se parte al entender las herramientas audiovisuales y el hecho de plantear como objetivo el conocimiento humano.

De este modo el capítulo dos se divide en tres grandes bloques que hacen referencia a estas tres coordenadas sobre las que, implícitamente, se mueve parte de la antropología audiovisual.

Primero intentamos replantearnos la definición de subdisciplina porque entendemos que la antropología audiovisual funciona desde parámetros propios, al ser la suma de dos conceptos- cine y antropología; y, por tanto emplea un tipo de lenguaje que se nutre, principalmente, de las emociones, el lenguaje corporal y las sensaciones que estos producen. Es, de este modo, la suma de dos formas de conocimiento, arte y ciencia que tradicionalmente han entablado un combate directo y que en la comunión de ambas nos encontramos ante la posibilidad de hallar un equilibrio de fuerzas que permite un modo de conocimiento más holístico.

El segundo apartado de esta definición entiende que las herramientas audiovisuales van más allá de su soporte físico.

Cuando se pretende un alejamiento de los recursos cinematográficos como el montaje, el sonido extradiégético o el uso de tomas diferentes, entre otros, en pos de la objetividad, lo que estamos haciendo es alejarnos de herramientas propiamente audiovisuales que contienen la esencia de un modo de representar aquello que percibimos como sujetos; y, consecuentemente, como investigadores.

Antes de continuar debemos señalar que estas afirmaciones son fruto de un debate que está sobre la mesa entre numerosos académicos y que nuestra aportación se reduce a aplicarlas en un contexto específico.

De estas tensiones entre las que se mueve el documental etnográfico hemos destacado dos ejes: las dicotomías arte/ciencia y objetividad/subjetividad. Pese a que no afecta exclusivamente a la antropología audiovisual, para nuestra investigación resulta imprescindible añadir un eje más, aquél que entronca con la dirección del conocimiento: nos referimos al binomio academia/espacio público.

Este nos lleva al tercer apartado del segundo capítulo en el que justificamos el uso de los recursos audiovisuales en pro de una dirección de los resultados más allá del ámbito académico, ya que posibilitan retornar nuestro diagnóstico en un lenguaje

sencillo y accesible al ámbito social en el que se generó. El objetivo, una vez más, es la búsqueda de diálogo como vía hacia la transformación social.

En el capítulo de metodología, explicamos nuestra pretensión de obtener un análisis mediante interpretaciones cualitativas tomando como punto de partida el medio audiovisual. El modo de producción de los datos etnográficos se realizó a través de la técnica de la observación participante y la entrevista no estructurada. Así, el empleo de entrevistas abiertas que se tornaban en charlas distendidas, en muchos de los casos, se fueron convirtiendo en la herramienta más útil para acercarnos a la realidad de estas gentes; y al mismo tiempo, lograba minimizar las consecuencias de la presencia de la cámara.

Por otro lado, tras detectar las necesidades del colectivo, la cámara se fue convirtiendo en un mediador entre las necesidades de los artesanos y artesanas de la Plaza de Ponchos y las autoridades.

Para estructurar el apartado metodológico, hemos partido de los documentales resultantes: primero, explicamos cómo surge esta línea de investigación a través del mencionado documental sobre el movimiento 15-M.

El siguiente subapartado nos lleva a la “Ventana de los Andes” que sería el producto que presentaríamos ante los artesanos a nuestra vuelta a Ecuador.

Para ello nos centramos en las cuatro fases de la producción de los audiovisuales: preproducción, grabación, postproducción o edición y distribución.

En cuanto a la producción, explicamos el camino seguido para lograr entrar en un lugar que nos era ajeno culturalmente. La entrada en la campo venía condicionada, ya no sólo por la inclusión de la cámara, sino por el hecho de ser un español entre indígenas, con las connotaciones de colonización implícitas.

Por lo que respecta a la producción, nuestra preocupación principal se basa en desarrollar y explicar la metodología empleada para minimizar la distorsión que pudiera producir la presencia de la cámara en los informantes.

La fase de postproducción nos sirve para explicar y justificar el uso de todos aquellos recursos audiovisuales al alcance de nuestra mano con el objetivo de lograr la futura empatía con los receptores del trabajo resultante.

Así, tratamos de justificar, en base a lo expuesto en el apartado teórico, la inclusión del sonido extradiegético, el empleo sin limitaciones de espacio-tiempo en el montaje; y, así mismo, la inclusión de efectos visuales como medio de ajustar la mirada a la percepción e impresiones del realizador.

La distribución la explicamos a través del siguiente documental, “Runas”, el trabajo audiovisual sobre nuestro retorno, las consecuencias y conclusiones sobre las diferentes proyecciones. Además, profundizamos sobre los conflictos de la identidad kichwa y su influencia en la situación que vive el mundo indígena en Otavalo y, por tanto, en La Plaza de Ponchos.

Nos asomamos, también, a la estrategia llevada a cabo para lograr la proyección del primer documental.

En el capítulo cuatro nos centramos en Otavalo, una ciudad situada en los Andes ecuatorianos y caracterizada por una población principalmente indígena.

Un primer apartado nos sirve para describir y aportar datos cuantitativos sobre la ciudad.

El segundo apartado, se subdivide en cuatro partes: los movimientos sociales que han impulsado la revalorización de la identidad del kichwa otavaleño; la cosmovisión andina, donde explicamos los modos de vida tradicionales y la forma de percibir su

entorno; la Plaza de los Ponchos, y por último, la artesanía y su vinculación con la vida indígena en la ciudad, su historia y situación actual.

Los capítulos cinco y seis están dedicados a las conclusiones y bibliografía, respectivamente.

Por último, anexamos un glosario de términos kichwas, fragmentos del cuaderno de campo y los enlaces a los diferentes documentales.





2. DEFINICION DE ANTROPOLOGÍA AUDIOVISUAL

En este capítulo intentaremos exponer el estado de la cuestión sobre la dicotomía cine y antropología que están en la base de las discusiones que sustentan parte de nuestra investigación.

Nuestra intención es definir la antropología audiovisual a partir de nuestra experiencia y trabajo de campo, tomando algunas de las diferentes posturas adoptadas por los antropólogos audiovisuales.

Desde el principio la antropología ha mirado con reticencia al audiovisual, lo que la ha empujado a analizar en profundidad tanto los límites como la metodología empleada por una y otra disciplina.

Si bien existen actitudes más aperturista con respecto a lo cinematográfico -cuando hablamos de cine, nos referimos a la presencia del lenguaje cinematográfico que

requiere, como mínimo, de una clara intervención del antropólogo y/o cineasta en algunas de las partes del proceso de preproducción, grabación o postproducción- la realidad es que esta tendencia, muy presente en la actualidad, no se ve representada en los cánones que guían lo académico. Sin ir más lejos, esta tesis doctoral no debía haber sido presentada empleando el lenguaje escrito, sino quizás sólo el audiovisual.

Nos vemos en la necesidad de romper con el recorrido tradicional que adopta el conocimiento en antropología. Una dirección que surge desde un ámbito teórico, sobrevuela la realidad y retorna de nuevo, como una paloma mensajera a su supuesto lugar de origen: la universidad.

Este texto pretende ir en la línea que concibe el conocimiento antropológico como una vía hacia la generación del cambio social, desde lo que denominan Roger Canals y Laura Cardús “el carácter dialógico y performativo del cine etnográfico” (2010: 1). En este caso, la antropología no busca como fin, únicamente, retornar hacia un conocimiento académico sino reubicar su objetivo traspasando las fronteras del puro conocimiento. Como defienden algunos autores:

“Más allá del simple diagnóstico, la práctica antropológica debe tener un componente metodológico que le permita convertirse en una forma de “agenciamiento” social por medio del cual se provoquen, susciten, inciten, propicien nuevas posibilidades de pensarnos, de pensar el entorno, la sociedad, el país”. (Caicedo, 2003: 178)

En esta línea, Juan Carlos Gimeno (2010), en lo que denomina “antropología de orientación pública”, insta a fijar nuestra mirada hacia el espacio público e invita al antropólogo a inmiscuirse hasta el punto de ser parte del cambio.

“(…) fomentar una antropología pública, significa facilitar discusiones públicas que tienen en cuenta cómo nos involucramos como antropólogos –y cómo podríamos involucrarnos mejor- con las cuestiones críticas y dilemas de nuestro tiempo más allá de nuestros lugares confortables”. (Julia Paley (2002), citado por Gimeno, 2010:250)

El objetivo, sin duda, es reorientar la práctica antropológica creando un trasvase de información entre el diagnóstico académico y el ámbito social. Es aquí donde el lenguaje audiovisual se erige en una vía de agenciamiento por parte de los actores sociales, ya que posibilita una rápida comprensión del texto apoyado por la empatía que genera la capacidad de transmisión de las emociones a través de este lenguaje. Permite a su vez aglutinar frente a un mismo discurso a un amplio grupo de personas, lo que contribuye a abrir diálogos que desatomizan nuestras realidades y apoyan el empoderamiento colectivo. Para ello, es necesario acoger de buen grado las técnicas que requiere el lenguaje audiovisual para manifestarse sin ataduras. Necesitamos de la convergencia de las disciplinas.

Como Immanuel Wallerstein (1999) deja entrever, debemos dejar de delimitar los márgenes de las disciplinas abogando por lo transdisciplinar para dar con nuevos métodos que puedan aplicarse sin peligro de fragmentación de las realidades sociales. Necesitamos desligarnos del útero eurocentrista, del sistema mundo capitalista donde la intervención y, más aún el cambio, son nociones ubicadas en el margen.

Así, cuando queremos definir la antropología audiovisual, nos encontramos frente al primer gran problema: no existe un consenso. Sin embargo, hay tres elementos que parecen generar acuerdo a la hora de definirla: la categoría de subdisciplina (o en su defecto herramienta de la disciplina), el hecho de emplear recursos audiovisuales, y el objetivo de servir a un fin concreto (conocer la realidad humana).

De este modo, la antropología audiovisual sería aquella subdisciplina de la antropología que emplea las herramientas audiovisuales para conocer la realidad social.

Aunque trataremos de desarrollarlo a lo largo de este capítulo, adelantamos los argumentos que se proponen para distanciarnos de tales afirmaciones, y que están en la base tanto de la indefinición como de la limitación que ha sufrido a lo largo de su historia la antropología audiovisual.

2.1. SUBDISCIPLINA O DISCIPLINA CON ENTIDAD PROPIA

No hay un consenso en cuanto a la definición de antropología audiovisual; sin embargo, sí parece que existe, implícitamente, un acuerdo en cuanto a que es una herramienta de la antropología que emplea el medio audiovisual para observar, describir y analizar el hecho social; en definitiva, es un campo de estudio y un proceder metodológico de la Antropología social.

También podemos tratar de acotarla en base los usos que hace el antropólogo de las herramientas audiovisuales. En este sentido hablamos de tres aplicaciones diferentes: por un lado, la investigación etnográfica donde el audiovisual es la técnica en la que se registran los datos; por otro, el uso del audiovisual como medio de escritura y publicación; y, por último, el análisis de la imagen como medio para el conocimiento antropológico.

Sin embargo, el término se complica cuando hablamos de cine etnográfico, documental etnográfico, cine antropológico o etnografía audiovisual. Y en estos casos, la antropología audiovisual no es capaz de englobar todos estos términos si tenemos en cuenta el objetivo, la metodología y la pretensión del autor de la producción audiovisual.

Elisenda Ardèvol, en su artículo “Cine etnográfico: relato, discurso y teoría” (2008) intenta ampliar la definición otorgando un mayor equilibrio entre los dos elementos que componen el término. Teniendo en cuenta los productos audiovisuales que, desde el cine, desembocan en la disciplina antropológica. Nótese que no se habla de antropología audiovisual sino de cine etnográfico.

“Entendemos el ‘cine etnográfico’ como un campo abierto e interdisciplinario en el que tienen cabida distintos tipos de producciones cinematográficas y perspectivas teóricas y metodológicas”. (Ardèvol, 2008: 1)

Así, dentro del cine etnográfico, esta autora incluye los siguientes términos en función a la relación que mantienen antropología y cine: a) **documental etnográfico**, aquél en el que la antropología está presente en la temática del audiovisual y, por tanto, detrás de la producción puede estar tanto un antropólogo como un cineasta; b) el cine **antropológico**, donde la antropología se presenta desde el mismo enfoque teórico; c) la **etnografía audiovisual** donde el trabajo de campo se presenta en el formato del lenguaje cinematográfico, desde la perspectiva de una metodología etnográfica; d) como material de investigación, se trata de aquél donde el medio audiovisual se emplea como el modo de recabar los datos; e) y por último, las **producciones nativas**, aquéllas que sirven como objeto de estudio para la antropología.

Los términos empleados por Elisenda Ardèvol adquieren una gran importancia porque rompen con una tradición dentro de una visión canónica que genera conflictos entre las dos disciplinas que forman parte de la antropología audiovisual.

En esta línea rupturista encontramos, también a Jordi Grau que entiende la antropología audiovisual como una disciplina donde existen, al menos, dos vasos comunicantes:

“(…) una nueva definición de una (no tan) novedosa disciplina, la antropología (audio) visual, que considero un ámbito teórico transdisciplinar que pretende tanto aprovechar el potencial epistemológico que ofrece el análisis de fuentes audiovisuales (en sentido amplio), como el recurso intencional y planificado de los media en cuanto a operadores culturales e instrumentos de investigación”. (Grau, 2002:22)

Sin embargo, en páginas posteriores, Jordi Grau cae en la distinción entre lo “disciplinar” y lo “comercial”.

“(...) diferenciar productos disciplinarios (esto es generados desde una disciplina académica, con propósitos explícitamente disciplinares) y no disciplinarios (comúnmente denominados “comerciales”)”. (Grau, 2002:22)

Pese a compartir la postura del autor consideramos que existe una tercera vía donde lo “comercial” puede ser profundamente “disciplinario”; y de modo inverso, lo “disciplinario” puede y debe ser “comercial” (refiriéndonos al término desde la accesibilidad que permite un lenguaje no críptico), si entendemos que la antropología debe reconvertirse en herramienta de uso público. Se pueden generar materiales de ámbito público sin menoscabar la integridad de la disciplina.

“Este es un claro llamado al desmantelamiento de las distinciones fundacionales entre lo académico y no académico. Esta división sugiere que existen dos lados –academia y lo de afuera- [...] En consecuencia la discusión a menudo se centra en como tender un puente o crear conexiones entre la academia y los otros ámbitos. Pero el asunto crucial es comprender que lo que produce y mantiene esa frontera es el mismo un mecanismo que permite el desarrollo de ciertas políticas de conocimiento”. (Gimeno, 2010:255)

2.1.1. Problemas sintácticos

En este trabajo tratamos de reflexionar sobre la viabilidad de la antropología audiovisual como medio para llevar a cabo una ciencia comprometida con el colectivo estudiado. Para ello, nos vemos en la necesidad de ampliar los márgenes de un quehacer científico que tradicionalmente ha entablado un combate directo entre sus partes fundamentales: el cine y la antropología.

Al intentar llevar a cabo una antropología audiovisual comprometida estamos obligados a modificar al receptor de nuestro trabajo y a realizarnos la siguiente pregunta: ¿una ciencia para quién? Evidentemente, no son los únicos ni principales destinatarios un círculo endogámico de eruditos, sino el mismo colectivo con el que se quiere interactuar y la sociedad en general permitiendo, así, un trasvase de información y conocimientos más fluidos.

“(…) mostrando cómo a través de una experiencia visual compartida entre el investigador y los participantes en el filme, se tejen nuevas relaciones sociales que posibilitan un conocimiento mutuo a la vez que una transformación de la realidad social y cultural”. (Canals y Cardús, 2010: 1)

Con esta premisa es insoslayable entrar en el terreno de la divulgación. Si pretendemos una respuesta en contextos sociales alejados del ámbito universitario debemos servirnos de estrategias narrativas que faciliten la comprensión del texto fílmico para lograr, así, la completa empatía por parte del espectador.

“Cuando Jean Rouch alegaba que el film era el único medio que tenía para enseñarle a los otros cómo les veía, parece que hacía referencia a algo más que un proceso aislado de observación canónica orientado a un público de eruditos”. (Grau *et al.*, 2008:7)

Los tiempos, el tratamiento de las escenas, el montaje, el sonido extradiegético⁴, los recursos informáticos que permiten un control absoluto sobre la imagen; en definitiva, el lenguaje audiovisual se erige en el medio más adecuado para acercar nuestro discurso a la calle. Para todo ello, necesitamos desligarnos de las ataduras que tradicionalmente han rodeado a la antropología audiovisual. Estamos obligados a entenderla como “otra forma de hacer antropología” con recursos propios capaz, por sí misma, de interpretar el texto social.

⁴ El sonido extradiegético hace referencia a aquel que no forma parte en el momento de la grabación. Banda sonora y efectos de sonido son ejemplos extradiegéticos.

“MacDougall (1998) plantea que el cine etnográfico no es (sólo) una forma especial de antropología donde el investigador utiliza el cine como una herramienta para mostrar lo que él ya ha incorporado a su conocimiento antes del momento de filmación. Lo que MacDougall plantea es que el cine etnográfico, su producción y su recepción, es otra forma de antropología que tiene sus propios métodos y praxis”. (Stoehrel, 2003: 78)

Existe, así, una amplia literatura en torno a este tema que intenta delimitar las fronteras entre lo cinematográfico y lo audiovisual. Un esfuerzo que este trabajo no comparte. Nos vemos, así, obligados a partir de la idea de que la etnografía audiovisual se compone de dos términos, que dependiendo del lugar que ocupen se acercan más a una u otra materia. Simples juegos sintácticos que dan al adjetivo carácter de subdisciplina y al sujeto lo condecoran como protagonista y gurú de un concepto compuesto.

Hablamos de antropología audiovisual para referirnos a una subdisciplina aferrada a la antropología o de cine antropológico para caracterizar un tipo de cine. Nótese el empleo del concepto audiovisual como un intento de distanciamiento del cine, un distanciamiento que viene dado por la tradición positivista de otorgar al lenguaje escrito una serie de parabienes relacionados con la cercanía a una especie de limbo objetivista, de púlpito de difusión científica; y, por el contrario, al lenguaje audiovisual, una subalternización que está probablemente, determinada por el potencial divulgativo y recreativo.

2.1.2. Límites entre antropología y audiovisual

Como ya hemos comentado, existe una necesidad, por parte de ciertos antropólogos, de delimitar los márgenes entre las dos disciplinas que componen la antropología

audiovisual. Esto se debe, al menos en su superficie, a la ingente producción existente tanto en una rama como en otra: antropólogos que muestran la realidad humana a través de las herramientas audiovisuales, y, cineastas que, sin pretensiones científicas, logran similares objetivos.

Sin embargo, la preocupación existe: el eterno enfrentamiento entre arte y ciencia. Algo extremadamente curioso, teniendo en cuenta que el proceso de captación, selección y desarrollo narrativo en el lenguaje escrito emplea parecidos, que no iguales, mecanismos de elaboración.

“(…) tratándose de una ciencia social, surge la necesidad de darle una garantía o fiabilidad no sólo al proceso etnográfico de “registro” audiovisual, sino fundamentalmente al resultado. Un punto de discusión que pertenece al texto desde sus orígenes, y que resucita quejumbrosamente en el debate del uso del medio audiovisual, retomando los peligros de la relación ciencia-arte”. (Grau *et al.* , 2008:7)

La narrativa audiovisual

Partiendo de esta premisa, trataremos de analizar las diferencias que puedan existir entre el cine y la antropología. Para ello, nos basaremos en el esquema que realizan Agustín Furnari y Alicia Fernanda en el texto *“Cine Antropológico: Propositiones, Contactos y Diferencias con una Antropología Visual”*(2001)

En primer lugar, según el objetivo, estos autores aseguran que la antropología audiovisual pretende “demostrar o explicar; también, ser parte o el centro mismo en, el proceso de construcción del conocimiento” (Furnari y Sagüés, 2001: 96) mientras que el cine antropológico, mostrar o narrar de forma dramática.

Sin embargo, tampoco parece ser una diferencia si tomamos como ejemplo las múltiples películas que emplea el movimiento del *Tercer Cine*⁵ en los años setenta cuando proyecta el audiovisual ante el auditorio con la intención de producir un tipo de conocimiento en el público. Cabe aquí, por tanto todo tipo de cine documental cuya intención es la denuncia, como por ejemplo todo el cine de Raymundo Gleytzer (1941-1976); ya que, el producto audiovisual amplía su objetivo de ser en sí mismo para ser objeto y medio de construcción de un tipo de conocimiento.

Además ¿se puede explicar o demostrar, mediante el empleo del medio audiovisual, cualquier tipo de argumento si no está envuelto en una mínima narratividad? Si partimos de que la narración en el cine viene determinada no sólo por la historia que se cuenta sino por los mecanismos con los que se presenta –encuadre, angulación, tipo de plano, continuidad, sonido extradiegético o no, etc.– resulta del todo imposible desligar narración a demostración o explicación. O dicho de otro modo, ¿sería posible demostrar y/o explicar cualquier hecho social a través de la escritura si no seleccionáramos el material previo, si no construyéramos elipsis narrativas? En definitiva ¿es posible demostrar o explicar algo mediante cualquier tipo de lenguaje si no empleamos sus propias herramientas?

Ejemplos que demuestran que esta afirmación no se ajusta a la realidad los vemos en las obras de Denis O'Rourke o Timothy Asch. Este último llega a afirmar:

“Estoy atrapado entre la ficción y la realidad etnográfica (...) Una buena definición del cine etnográfico es que resulta aburrido, y no hay necesidad de que sea así. Debemos aprender del cine con función narrativa cómo contar mejor una historia, haciendo también justicia a la gente que estudiamos. Idealmente el tipo de historia que contamos debía

⁵ Movimiento cinematográfico latinoamericano con marcado carácter político que surge en las décadas de los sesenta y setenta como reacción a las cinematografías estadounidenses y europeas. Su principal objetivo es crear un discurso endógeno alejado de las visiones *neocoloniales*. Las líneas de actuación de este cine quedan fijadas en el manifiesto *Hacia un tercer cine* escrito por Octavio Getino y Fernando Solanas (1969) y está enmarcado dentro de la revolución cinematográfica que se produce en la década de 1970 en toda Latinoamérica.

ser su historia, no la nuestra (...) hagamos que la gente hable sobre sí misma, sobre sus propias inquietudes, sobre lo que vemos que hacen y lo que filmamos de ellos”. (Sedeño, 2006:277 cita a Asch, 1996: 101)

Es precisamente en las dicotomías descripción/narración, realismo/creación donde radica la mayor parte de las discusiones sobre lo que es o no propio de la etnografía audiovisual.

Karl Heider (2006) señala que lo que define a un film etnográfico es su grado de comprensión etnográfica. Volvemos a la pregunta de ¿cómo es posible la comprensión de un texto fílmico sin el empleo de sus recursos lingüísticos?

Jay Ruby afirma de Heider que “sugirió que prácticamente todo film sobre el ser humano puede ser considerado como etnográfico” (2007:14).

Al hacer un simple paralelismo con el lenguaje escrito se ve con toda claridad la futilidad de la discusión del empleo de los mecanismos narrativos que posee el audiovisual ¿Se discute con tanto ahínco los recursos retóricos/lingüísticos del lenguaje escrito? ¿Alguien pone en duda que a la hora de redactar un trabajo de campo es necesario la selección de datos? ¿No es esto una forma de montaje? ¿No hay detrás de este intento de refrenar lo puramente cinematográfico una obsesiva pretensión hacia la objetividad?

“La escritura, la fotografía, el cine o el vídeo son técnicas de registro de la experiencia, y los efectos de mediación no pueden evitarse, pero se pueden reconocer y no siempre juegan en contra. Al contrario, tienen un papel importante a la hora de describir y de analizar la producción de imágenes desde una perspectiva antropológica, ya que no estudiamos fenómenos físicos o biológicos, sino la realidad social y cultural –una realidad intersubjetiva, mediada por la comunicación simbólica–, en la cual la emotividad, la narratividad y los efectos de comunicación tienen un papel esencial”. (Ardèvol y Muntanyola, 2004: 24-25)

Por lo tanto debemos afirmar que “en toda narrativa el vehículo es el lenguaje articulado, en la imagen el vehículo es la narrativa fílmica”. (Dufur, 2010:319)

El caso de “*Hoop Dreams*”⁶

Este documental sigue la vida de dos chicos afroamericanos y su lucha para llegar a convertirse en jugadores de baloncesto profesionales de la liga de baloncesto estadounidense, NBA. Como asegura Filmaffinity (“*Hoop Dreams*”, 2002) “no sólo obtuvo excelentes críticas por parte de la crítica y público, sino que muchos críticos americanos la calificaron como la mejor película del año”.

La visión sobre la obsesión por el triunfo, el éxito como objetivo último de la existencia humana sin el cual ésta pierde sentido, la visión decrepita de un sistema educativo caduco y que obliga a los estudiantes a someterse a una disciplina casi marcial o convertirse en auténticos “*losers*” (ejemplo personificado en los padres de los chicos, cuya incapacidad para encontrar trabajo es directamente proporcional a la imposibilidades educativas de su infancia) y la situación de extrema precariedad de los barrios marginales de la primera potencia mundial, son conclusiones que se extraen del trabajo de campo de un documental que para potenciar estos aspectos se desarrolla a lo largo de casi tres horas. Por ello, el director del film, Steve James, se ve obligado a buscar estrategias para poder mantener la atención del espectador. Entre éstas, destaca la aplicación del género de cine deportivo y el *thriller* en las secuencias de los partidos que juegan los protagonistas: la cámara se mueve frenéticamente, mientras una voz en *off* relata los hechos manteniendo la intriga. En ese momento no distinguimos entre cine documental y cine de ficción. Más allá de restar credibilidad al film lo convierte en una realidad tangible en el ánimo del observador que siente, a través de sus propias emociones, la tensión y la angustia de los protagonistas, y permite, así, conocer los pensamientos de éstos al espectador.

⁶ Documental dirigido por Steve James en el año 1994.

La ficción como la narrativa audiovisual nos posibilita adentrarnos en las emociones de los personajes y conocer esa realidad que de otro modo sería inaccesible si siguiéramos las pautas tradicionales de la etnografía audiovisual. Si la cámara se mantuviera fija en un punto determinado y los acontecimientos se desarrollaran de manera continua y sin cortes, el resultado sería un grupo de personas pasándose el balón con el objetivo de encestarlo en la canasta. Es aquí donde encontramos un paralelismo entre la etnografía narrativa, admitida en el ámbito de la palabra escrita, y la narrativa propiamente audiovisual. El autor nos demuestra con este ejercicio que la ficcionalidad (entendida como narrativa audiovisual) de los acontecimientos ayuda a comprenderlos en su modo más profundo.

Pero hay algo más: la preocupación del cineasta por mantener a un espectador masivo de un modo activo. Si en estas tres horas de celuloide no se emplearan estas técnicas narrativas, la atención del espectador se perdería en los primeros treinta minutos ¿Y cuál es el resultado de esa atención? Un film que ha dado la vuelta al mundo y que ha explicado las fallas de un sistema educativo y de un sistema, en general, caduco que genera enormes diferencias entre unas clases y otras. Ha dado lugar a que los dos personajes, pasado el tiempo, generaran los recursos suficientes como para crear organizaciones no gubernamentales que ayudan en la actualidad a cientos de jóvenes a salir de la marginalidad. Un cineasta, un artista sin pretensiones científicas elabora un obra magistral que revierte en la comunidad investigada. Si esto no se puede considerar ciencia comprometida.

Haciendo un simple silogismo podemos concluir que no existen límites en lo etnográfico, puesto que el conocimiento sobre lo social parte de una interpretación, y la interpretación se basa en conexiones construidas no sólo por la razón sino por su herramienta complementaria: la imaginación y la intuición.

Etapas de la investigación/filmación

En cuanto a este apartado, Agustín Furnari y Alicia Fernanda Sagüés (2001) basan la diferencia entre la antropología audiovisual y el cine antropológico en la afirmación de que en este último la hipótesis y la tesis, deben ser descubiertas por el espectador, en el caso de la que las hubiera. Sin embargo, la antropología audiovisual tiene y debe plantearla en la misma película.

Una vez más, esto es válido para ambas. La diferencia, a nuestro modo de ver, no radica tanto en el planteamiento como en la forma en que se concibe la construcción del film en uno y otro modelo. Aunque esto también es discutible.

Los procesos de construcción de una película contienen las mismas etapas pero con distinta nomenclatura.

En el cine existen tres grandes fases, preproducción, producción y postproducción más una cuarta, la distribución, que para nosotros resulta el fundamento que motiva la creación del documental.

Por su parte, la antropología comienza con una investigación previa, con la recolección de datos en el trabajo de campo; y, posteriormente, el análisis de los mismos. A esto añadido una cuarta, que como en el caso anterior, se trata de la distribución.

Si bien, tienen una cierta semejanza, podemos señalar una diferencia entre ambas que estriba, básicamente, en el planteamiento inicial: normalmente en el cine, el proceso de preproducción adquiere una importancia relevante con respecto al rodaje, ya que su razón de ser es la de encaminar, dirigir, canalizar; en definitiva, preconstruir la producción, o lo que es lo mismo, preconcebir la realidad a través de un guión.

En el caso de la antropología audiovisual, la primera fase se limita a indagar en esa realidad como vía hacia un conocimiento que permita contextualizar los fenómenos sociales que se pretenden registrar. Por tanto, no se plantea una estructura argumental que pueda anticipar acontecimientos sino que se deja al hecho social ser el constructor de su hilo narrativo, servir de conductor que guiarán los pasos del realizador/antropólogo. Construir un guión previo sería acotar demasiado la realidad. Aunque esta afirmación también puede ser discutida.

Más acertado nos parece la postura de Elisenda Ardèvol cuando, citando a Claudine de France (1989), incluye ambos modos de producción dentro del ámbito de la antropología audiovisual, afirmando que en el cine etnográfico documental, la investigación etnográfica es anterior a la descripción fílmica, mientras que el cine etnográfico explorativo, la cámara forma parte del proceso de investigación.

“El cine de exploración etnográfica se distingue del cine documental en la forma en que se organiza la producción -en la relación que establece en el campo, con los sujetos filmados- y se dirige la toma de imágenes -en el movimiento de la cámara y en sus objetivos-” (Ardèvol, 1998: 6)

En el momento que partimos de una hipótesis estamos generando un guión previo; en el preciso instante en el que planteamos preguntas *a priori* estamos condicionando el resultado de nuestra grabación, pues transitaremos la realidad social por caminos previamente seleccionados. Esta afirmación no supone una valoración en cuanto a su validez sino la intención de poner de manifiesto, una vez más, la imposibilidad de trazar límites entre el planteamiento cinematográfico y el antropológico.

El rol del autor

Agustín Furnari y Alicia Fernanda Sagüés (2001) aseguran que lo que distingue a la antropología audiovisual y al cine antropológico es que mientras el primero pretende responder a preguntas, el segundo se limita a proponer una o varias reflexiones.

Por otro lado, Verónica Stoeihrel (2003) se sirve de una terminología que se ajusta más al planteamiento de esta tesis y se basa en la diferencia entre lo cinematográfico y lo etnográfico en el trabajo de campo y el conocimiento que genera.

“La diferencia entre el cine documental etnográfico y el cine documental de corte antropológico, además de la cuestión del método, está en que el primero produce nuevos conocimientos en el proceso de producción, mientras que el segundo sólo transmite conocimiento previo. Desde el punto de vista del espectador pueden ambos decir algo nuevo sobre el referente, pero sólo el basado en el trabajo de campo puede decir algo sobre el significado del encuentro entre el hacedor de este cine y los sujetos representados y como este encuentro ha influenciado el producto final”. (2003: 29)

Sin embargo, entendemos que si bien puede ser cierto señalar como característico el trabajo de campo como productor de conocimiento nuevo, no consideramos distintiva la información que pueda aportar el encuentro entre realizador y sujetos representados ya que limitaría la mirada y obligaría a que todo producto considerado etnográfico mostrara de un modo u otro las bambalinas del proceso de producción. En este sentido, y siguiendo la clasificación de Bill Nichols (1997), que veremos más adelante, estaríamos confinando lo etnográfico desde el punto de vista audiovisual al modo reflexivo, aquél en el que el realizador incluye en el discurso su propio trabajo.

Por otro lado, el concepto de lo etnográfico aquí no se debe entender desde la autoría del antropólogo. No es el antropólogo el único capaz de producir un trabajo de corte etnográfico ya que todo producto audiovisual que intente mostrar o explicar algún aspecto sobre la realidad social implica la recolección de material, el uso de

documentos y “estar ahí”, sumergirse en el mundo del “otro”, más aún cuando la herramienta empleada para ello es el aparataje cinematográfico.

Para Jay Ruby (2000) la categoría de etnográfico viene determinada por la autoría. Es el antropólogo el único que puede hacer una verdadera etnografía. Y por tanto, no admite la historia tradicional de la antropología audiovisual. Nos preguntamos si es etnográfico el trabajo realizado, por ejemplo, por el cineasta y no antropólogo Robert Flaherty en “*Nanook of the North*”(1927).

2.1.3. La historia del cine en la historia de la antropología audiovisual

Al delimitar la capacidad expresiva del lenguaje audiovisual, la antropología ha perdido, en ocasiones, la oportunidad de ser la plataforma desde la cual se den a conocer otras culturas.

“La actitud de subestimar los lenguajes alternativos, ha traído como consecuencia la cesión de un lugar de producción, a investigadores de otras extracciones, que trabajan en las artes o en la comunicación por ejemplo, y que han hecho aportes más interesantes al conocimiento de otras culturas –o más corrientemente de la propia nuestra-, que los mismos antropólogos”. (Morey y González, 2014: 1)

Por tanto, a la hora de analizar la historia de la antropología audiovisual nos encontramos ante la paradoja de que es indisoluble de la historia del cine. Los grandes obras de la antropología audiovisual han sido realizadas por autores que se consideran a sí mismos cineastas.

“(…) los trabajos realizados por los no-antropólogos ha sido tan fecundos, que obligadamente actuaron sobre los no-antropólogos que no teniendo otra alternativa que partir de ellos, se colgaron de la corriente visual (de

la que algunos hasta renegaban, para analizar hechos en los que nunca hubieran reparado al verlos en vivo, pero que sí se les hicieron interesantes al estar mediatizados por una pantalla”. (Morey y González, 2014: 1)

Cuando la antropología audiovisual rememora su propia historia menciona autores como Robert Flaherty, Jean Rouch o Denis O’Rourke y sus obras se consideran la punta de lanza de la tradición de la antropología audiovisual. Sin embargo, cuando analizamos los trabajos de estos autores y la motivación que les movía nos encontramos frente a frente con una parte de la historia del cine, donde la temática (que no una intención metodológica previa) se acerca a la antropología social. Este es el caso de Denis O’Rourke y su película “*Cannibal Tours*” (1988)⁷:

“(…) su película no es un documental etnográfico, sino un documental sin más, sin pretensiones de ahondar en el conocimiento antropológico, sin pretensiones de “hacer ciencia””. (Ardèvol, 2008: 40)

Desde los inicios de la antropología audiovisual se ha ido produciendo un trasvase de autores provenientes de otras disciplinas:

“(…) pero las promesas de ésta como instrumento de exploración social sedujeron también a muchos profesionales cuya formación no era precisamente afín a la antropología: fisiólogos (Regnault), estudiantes de medicina (Vertov) [...], ingenieros (Flaherty), etc. Sería un error suponer que las primeras imágenes sobre los “otros” provenían de genuinos intereses etnográficos”. (Grau, 2002:33)

⁷ Documental de 1988 que sigue a un grupo de turistas a lo largo de un viaje por el río Sepik, en Papúa Nueva Guinea. Se trata de una mirada mordaz a la relación que mantiene la cultura hegemónica occidental con respecto a otras manifestaciones culturales a las que subalternizan.

Resulta paradójico que cuando se habla de historia de la antropología audiovisual se habla de grandes obras como “*Salida de los obreros de una fábrica*” de Louis Lumiere (1895) o de “*Nanook of the North*” de Robert Flaherty (1922). Nadie duda de que estos trabajos sean el comienzo, el pistoletazo de salida de la etnografía desde la visión audiovisual. Pues bien, si la analizamos descubriremos que el resultado del trabajo etnográfico en el caso de Flaherty es una puesta en escena basada en la ficción. El autor consideraba que para poder transmitir lo que había aprendido durante dos años de convivencia, de observación participante, sobre el modo de vida de los Inuit, la mejor vía era la ficción, condicionando la estructura que no el contenido de cada una de las secuencias. Así, la capacidad sintética de la ficción podía condensar en 79 minutos aquello que había experimentado Flaherty en dos años de observación. Contaba con la narrativa audiovisual como medio para hacer comprensible el mundo de los Inuit.

Si continuamos con los grandes nombres de la etnografía audiovisual nos encontramos con una figura inapelable, Jean Rouch, quien forzaba y recreaba acciones ante la cámara como medio para desencadenar una reacción que no hubiese ocurrido de forma espontánea. Como explica Jordi Grau (2005) la cámara no es para Rouch un instrumento desvelador de realidades, sino creador de situaciones verosímiles (2005:4).

Jean Rouch intentaba provocar un hecho o acontecimiento para poder aprehenderlo en su desarrollo espontáneo. Por ejemplo, como afirma el mencionado autor, la estrategia que utiliza Rouch y que sirve de antesala a las diversas historias trenzadas de “*Chronique d’un été*” es la incitación a que los habitantes de París respondan a la pregunta ¿es usted feliz? Y como podemos pensar, “es altamente improbable que algún paseante se hubiera acercado a Marceline y, sin mediar palabra, le hablase precisamente de esta cuestión” (Grau, 2005:4).

Si nos remontamos a los inicios de la antropología audiovisual, concretamente a la década de 1930 cuando los antropólogos Margaret Mead y Gregory Bateson en su más que conocida cinta, “*Trance and dance in Bali*” (1952), pasan por alto un

principio fundamental para aquellos teóricos que argumentan que la reconstrucción de la realidad se aleja de los principios fundamentales que toda etnografía audiovisual debe poseer.

“A pesar de ser un producto realizado por antropólogos, la película de Mead y Bateson no cumple estrictamente con los principios de la filmación etnográfica científica como los preconizados, por ejemplo, por el Instituto de Investigaciones Etnológicas de Göttinguen, por los cuales toda manipulación filmica es una alteración de los datos originales, ya que *Trance and dance in Bali* no sólo se basa en una actuación para la cámara, y, entre otros elementos, los danzantes fueron contratados para la ocasión y se modificó su selección según criterios estéticos, según cuenta la propia Margaret Mead en su autobiografía (1994)”. (Ardèvol, 2008:9)

Otro de los casos paradigmáticos dentro de la historia de la antropología audiovisual, nos descubre autores imprescindibles del cine etnográfico como John Marsahl y Robert Gardner quienes se consideran fuera de la academia y se ven principalmente como realizadores (Ruby, 2007:14).

Sin embargo, es el mismo Jay Ruby el que, para acabar con esta paradoja, no duda en borrar de un plumazo el imaginario histórico tradicional de la antropología audiovisual. Su intención de sentar ciertas bases para la disciplina le conduce a deducir que no existe tal paradoja. Según Ruby, la historia de la antropología audiovisual no es tal:

“When the phrase anthropology and film is heard, many people think of the so-called ethnographic films about exotic peoples. They are the films see in classrooms and on U.S. public television and the Discovery Channel. Nanook of the North, The Hunters, Dead Birds, The Ax Fight, and The Feast come to mind. This foundational works have represented the essence of the genre of several generations. This books deals with

them and their makers. It does so in a way that is appreciative of their place in the historical development of films about culture and, at the same time, is critical of them as a model for how anthropologists should make films. I argue that ethnographic and documentary film, as commonly practiced, is only marginally related to anthropology and that these film forms are actually an impediment to the development of an anthropological". (Ruby, 2000:2)

Pero, pese al intento de Jay Ruby de intentar fijar lo etnográfico/antropológico en el audiovisual a través del autor antropólogo, lo cierto es que los grandes antropólogos audiovisuales han sido grandes cineastas y, por lo general, aquéllos cuya pretensión ha sido huir de lo cinematográfico en pos de una visión más antropológica no han logrado trasvasar las fronteras de lo académico.

2.1.4. El lenguaje de las emociones: hacia una visión fenomenológica y hermenéutica de la realidad

La razón de la palabra frente a la experiencia sensorial de la imagen.

Orígenes del dilema

El dualismo imperante en la filosofía occidental se basa en la oposición de conceptos razón/emoción, mente/cuerpo, objetivo/subjetivo.

Así para Platón (427-347 a.c.) el camino del conocimiento se alcanza mediante el mundo de las ideas y para ello la única vía es la razón. Todo aquello que se distancia de este planteamiento nos aleja de comprender la esencia del mundo visible, que Platón entendía como lo opuesto al mundo de lo visible. El conocimiento, por tanto, se encuentra escondido lo que percibimos. Las imágenes son meras sombras de la realidad que nos perturban para comprender el mundo que nos rodea. En este

discurso se encuentra implícito un rechazo frontal al mundo de la experiencia sensorial.

Este dualismo mente/cuerpo, razón/emoción sería refrendado por el cristianismo en el imaginario occidental. La palabra de Dios es la palabra escrita en el libro sagrado. Incluso, las imágenes que se veneran son previamente aprobadas por las sagradas escrituras. Son ellas, a través de la fe, las que nos muestran el mundo “real”. Lo “real” en el cristianismo se sitúa en el polo opuesto a aquello que vemos.

Si analizamos la representación pictórica en el Medioevo se ve un distanciamiento de los sentidos. Lo que nos rodea no se representa tal y como lo percibimos porque nuestros sentidos son engañosos. Desaparece la tridimensionalidad. El “modo de mirar” se subyuga a la palabra de las escrituras. Es la palabra escrita la que debe guiar a los sentidos.

Con el Renacimiento, la palabra escrita se ve reforzada por dos hechos que condicionarán la visión occidental: el primero, la aparición de la imprenta a mitad del siglo XV que permite una rápida distribución de la palabra escrita, la consolidación de las lenguas nacionales y, por tanto de las identidades nacionales. El otro hecho relevante es el dualismo cartesiano.

Descartes (1596-1650), como asegura Verónica Stoeckel (2003), aunque desliga la relación intelecto-idea de Dios para relocalizarla en el propio individuo, mantiene el dualismo entre la razón como fuente de conocimiento y las emociones y sentimientos como vías de acercamiento a la realidad que deben ser subyugadas.

Pese a corrientes filosóficas, como la hermenéutica existencial que ponen en cuestión las dualidades expuestas y por extensión esta preeminencia de lo textual como herramienta privilegiada para transferir conocimiento de la realidad por entender que “no son capaces de captar la complejidad de la experiencia humana” (Stoeckel, 2003:53), la realidad es que siguen sin reconocerse los documentos audiovisuales como medio de expresión de la investigación. Tanto es así, que diversos profesores de

antropología audiovisual de varias universidades españolas y con el apoyo de la FAAEE⁸ están intentando que el ministerio reconozca los documentos no textuales como medios válidos para la investigación.

“Los y las antropólogas han generado innumerables documentos no textuales para la docencia, investigación, difusión de conocimiento, aplicación en políticas públicas o como representación artística. El reconocimiento académico de esta amplia y heterogénea producción ha sido, sin embargo, inexistente. Por esta razón, en 2001 la AAA editó un informe titulado “Statement on Ethnographic Visual Media” en el que la asociación americana concluía que establecer criterios de evaluación para las formas no textuales de producción antropológica potenciaría su calidad y estimularía su realización”. (Ardèvol *et al.*, 2014)

No se trata aquí de privilegiar un lenguaje sobre otro, sino el de reconocer las posibilidades y límites de cada uno de ellos.

“...lo que el etnógrafo no es capaz de plasmar en el documento escrito, sí es capaz de plasmarlo el sujeto frente a una cámara. Personalmente creo que por más que uno trate de darle profundidad a un escrito y de embellecer una idea, es enormemente difícil dar a entender al lector la potencia del discurso propio del sujeto frente a una cámara. Al leerlo posiblemente no produce el mismo efecto que al oírlo”. (Hasen, 2011:5)

El texto audiovisual permite al espectador percibir lo expuesto desde una experiencia más cercana. El lenguaje no verbal, la inmediatez del discurso hablado en primera persona, lo visual como fuente primaria de información se acercan más a la realidad cotidiana que el lenguaje escrito, aquél que aunque presentado con la mayor precisión y habilidad narrativa no deja de ser más que una mera recreación artificiosa de la experiencia humana.

⁸ FAAEE Tarragona (2014) Congreso propuesta de mesa-debate: “Reconocimiento y evaluación de la calidad de los documentos audiovisuales y multimedia”

“Es así que el documento cinematográfico tiene un carácter inmediato que hace posible que el espectador tenga una percepción sensitiva de la escena filmada, no mediada por el lenguaje conceptual. Por esta razón, Rouch veía en el cine una manera para transmitir no solamente un saber antropológico (como lo haría el texto), sino sobre todo, una experiencia etnográfica”. (Canals, 2011:73)

Pese a todo lo expuesto, no tratamos de anteponer el lenguaje audiovisual al texto escrito. Nuestra pretensión es sumar el potencial de los diversos lenguajes, ya que cada uno de ellos poseen características de las que los otros carecen.

“Las argumentaciones requieren una lógica que las palabras son capaces de sostener con mucha más facilidad que las imágenes. Como ejemplo destacado, las imágenes no nos permiten la negación. Un cuadro de una pipa es una imagen de una pipa”. (Nichols, 1997:51)

“Realidad externa” versus “realidad interna”

“Tanto objetividad como subjetividad son conceptos científicos elaborados culturalmente. Incluso la organización del espacio en que percibimos las cosas tiene un alto componente cultural. No hay nada que pueda llamarse con pureza objetividad en la observación, pues siempre existe una selección más o menos voluntaria de lo que observamos”. (Téllez, 2007; 38)

Existe una marcada tendencia dentro de las Ciencias Sociales de regirse por parámetros positivistas, quizá por un cierto complejo debido a la apariencia- en cuanto a la aparición de paradigmas como la relatividad y la mecánica cuántica- de fiabilidad de las Ciencias Naturales.

Sin embargo, entre la década de los setenta y ochenta del pasado siglo XX comienza a hablarse de paradigmas y metodologías de la investigación que suponen un enfrentamiento frontal a la visión positivista.

Será en la década de los ochenta y, especialmente, en los noventa donde surgen posturas más “relativistas” de acercamiento a la realidad como la Antropología Interpretativa, Reflexiva o la Investigación Acción Participación, entre otras.

De estas concepciones epistemológicas no es ajena la antropología audiovisual. Verónica Stoeihrel asegura “la variedad de cine documental y del proceso de filmación y construcción, se expande desde el cine objetivista al cine relativista” (2003: 72).

En definitiva, se trata de dos planteamientos opuestos de acercamiento a la realidad que conviven paralelamente y que influyen notablemente a la hora de enfrentar un proyecto audiovisual/antropológico. Por un lado, la postura de aquellos que perciben la realidad como algo ajeno al ser humano y que para ser captada no requiere de la mínima intervención del investigador.

“En realidad no hay objetividad sin apartarla a modo de enfrentamiento dialéctico, de la subjetividad. No hay nada absolutamente objetivo, no se puede prescindir de lo subjetivo”.(Ídem)

En este caso, y desde un punto de vista de la metodología audiovisual, se presupone la no distorsión del aparataje cinematográfico en el lugar de grabación, se obvia la selección de espacios y situaciones que implica el mismo encuadre, se obliga a la no utilización del sonido extradiegético, se promueve la fijación de la cámara sin el empleo de diferentes ángulos y encuadres, y se limita al máximo el uso del montaje.

"Un film etnográfico de documentación científica debe satisfacer los siguientes requerimientos: unidad de lugar, tiempo, grupo y acción, conjuntamente con una estricta obediencia a la cronología de la acción en su versión final. La manipulación artificial en la filmación y en la edición

no está permitida. Un filme científico también debe rechazar las escenas actuadas" (Banks, 1992:119) citado en Ardèvol, 2008: 39)

Esta postura que pretende eliminar el supuesto "artificio" de los recursos audiovisuales surge en relación a la dicotomía epistemológica entre ciencia y arte.

"Esta posición estricta en la utilización del cine para hacer ciencia, supone el rechazo a todo recurso estético o narrativo y una clara división entre "ciencia" y "arte", de manera que la producción del conocimiento científico es una cosa y su difusión, en este caso a partir de la producción documental, es otra. La filmación no manipulada es fiel al "hecho" que registra, cualquier alteración supone "ficcionalizar" la realidad, deslizarse hacia la subjetividad, huir de la objetividad". (Ídem)

Con toda esta visión coercitiva de los recursos audiovisuales se pretende captar aquella supuesta objetividad que permanece ahí fuera como un ente ajeno a la visión del investigador/realizador y de las propias personas filmadas.

Por otro lado, nos encontramos con la postura de quienes consideran que la realidad, si es tal, nace de la propia interacción de subjetividades y que conciben la antropología audiovisual como una antropología que se construye formalmente en base a los recursos lingüísticos del lenguaje audiovisual. De este modo, permite la interpretación subjetiva a través del empleo del montaje, las tomas y todo tipo de recursos que posibilitan captar la realidad desde la propia realidad vivida, sentida y percibida.

"Nuestra vivencia del mundo que nos rodea se basa en lo que vemos, olemos, oímos, tocamos, sentimos, gustamos, pensamos, recordamos e imaginamos. Para desarrollar una "antropología de la experiencia", como por ejemplo MacDougal trata de hacerlo, no basta entonces con combinar la palabra con la imagen, sino que es necesario buscar una

forma de filmación y de montaje que pueda mostrar la complejidad de esas experiencias. Se trata de traducir olores, gustos y sensaciones de roce, a imágenes. Se trata de desarrollar una forma de conocimiento corporal”. (Stoehrel, 2003:81)

Es necesario, pues, superar definitivamente, el paradigma positivista que entiende que la realidad social es asible en la medida que se instala al margen de nuestra percepción, de nuestra subjetividad. Para ello, resulta imprescindible el empleo de la narrativa audiovisual y la ficción.

“La potencia de la cámara no está en la objetividad del medio, sino en el reconocimiento de nuestra mirada en la imagen y, por tanto, en el redescubrimiento de sus pautas y regularidades, de sus subjetividades compartidas y desiguales. La antropología no estudia el mundo físico, sino sus representaciones; la actividad simbólica de la mente humana. Diez cámaras de vídeo automáticas registrando sin interrupción una corrida de toros dan menos información sobre el contexto de la interacción que una sola cámara movida por un ser inteligente y sensible, aunque no tenga ni idea de lo que es una corrida de toros”. (Ardèvol, 1998:3)

Para intentar comprender de un modo más visual lo que estamos comentando nos serviremos de un ejemplo. Imaginemos la siguiente situación:

Una persona se siente estresada y empujada por la dinámica de una gran urbe. Si siguiéramos los planteamientos de aquellos teóricos que pretenden limitar el uso de los recursos narrativos audiovisuales, el tratamiento de la escena planteada se limitaría a ubicar la cámara en un lugar específico de la ciudad en el que interactuaría este individuo, lo que reduciría enormemente las posibilidades de transmitir el modo de percibir esa realidad por parte del sujeto.

Sin embargo, si admitimos la posibilidad de emplear libremente los recursos narrativos podríamos:

1. Ubicar la cámara desde diferentes puntos de vista: a la altura del personaje para que, por ejemplo, circulen en primer término varios ruidosos vehículos, para pasar a presentarlo desde una vista cenital en un gran plano general donde la persona quede reducida a una mota de polvo entre la muchedumbre.
2. Insertar en el montaje planos que no tengan relación temporal y espacial con lo que está sucediendo para intentar traducir en imágenes aquello que siente y piensa nuestro sujeto. Es lo que denomina Serguéi Mijáilovich Einsenstein⁹ *montaje de atracciones*, que comentaremos más adelante.
3. El empleo del sonido extradiegético: nos referimos no sólo a la inclusión de la banda sonora, sino a el uso de recursos sonoros no necesariamente inscritos en el lugar de grabación como el sonido estridente de una cafetera de un bar, martillos mecánicos golpeando el asfalto, sonidos de claxon, etc., para reforzar la mirada que propone el personaje.

Puede que el problema fundamental tras la dificultad de delimitar los usos y definiciones del audiovisual dentro de la antropología radica en la intención misma de “incluirla”. Se pretende sistematizar el uso de una herramienta cuya base es un lenguaje que no funciona bajo los mismos parámetros del lenguaje escrito. Si bien la escritura sirvió de modelo a una epistemología científica positivista, el lenguaje audiovisual se maneja en un ámbito que van más allá de la pura razón, que se nutre y relaciona a través de la emoción y el instinto.

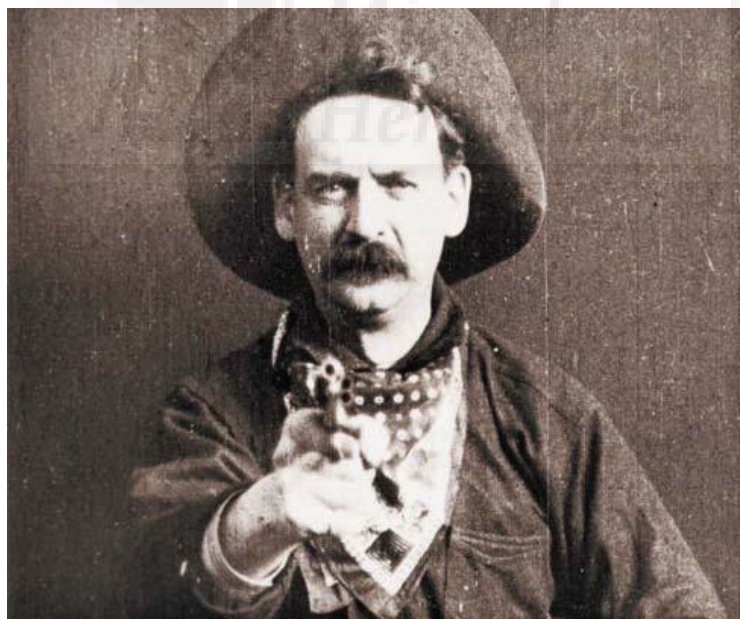
⁹ Serguéi Mijáilovich Eisenstein, Director, montador y teórico cinematográfico soviético que atribuye al montaje la esencia de la expresividad del lenguaje cinematográfico. Es la figura principal de una de las grandes teorías cinematográficas: las *Teorías del Montaje*, que aboga por la idea de que a partir de todo el material filmado será donde realmente se construya el sentido de una película.

El concepto de realidad y de verosimilitud

Desde sus inicios, el audiovisual genera en el espectador un cierto magnetismo por su capacidad de asemejarse a la “realidad”. Esto ha provocado una ingente cantidad de literatura y ha sido uno de los detonantes de la controversia en cuanto a la imposición o no de límites restrictivos al uso de los recursos narrativos, ya que reconstruyen una “realidad” creíble.

Cuando Edwin Stratton Porter mostró la cinta “*The Great Train Robbery*” en 1903, una epopeya sobre el nacimiento de los Estados Unidos y la conquista del Oeste, realizó un salto cualitativo al incluir el primer plano medio de la historia del cine. Al final de la película aparece un plano medio donde el jefe de los bandidos mira a la cámara y dispara. La reacción del espectador de entonces era la de agacharse aterrizado ante la posibilidad de que aquel disparo fuera real.

Imagen 1. Fotograma extraído de la película *The Great Train Robbery*, 2003.



Fuente: *The_Great_Train_Robbery* (Stratton, 1903)

Este ejemplo pone de manifiesto el poder simulador de lo “real” que posee el audiovisual. Sin embargo esta “realidad” no es más que una “realidad cinematográfica” un universo que se construye dentro del ámbito inscrito entre los márgenes de la ventana filmica.

Por tanto la realidad filmica es otra realidad que se percibe como tal gracias a su semejanza con lo real mediante el empleo de sus posibilidades narrativas. Así pues, no hablamos de “realidad” sino de “realidad filmica”.

“De este modo, el efecto de verosimilitud se consigue cuando reconocemos la fuente original a través de su refracción. La realidad de un filme siempre será mediada, por cuanto el texto fílmico crea realidad, no simplemente la refleja (Buxó, 1999) [...] Ese proceso intencional de refracción incorpora diversas estrategias narratológicas que no sólo se centran en la imagen, sino que incorporan el audio, la escenografía, la construcción del personaje, el uso de los colores, los diálogos, las referencias subliminales, etc. Pero además puede jugarse con la significación a otro nivel: asociando o disociando vídeo y audio, de modo que la continuidad nos la dé el sonido, no la imagen, o buscando conscientemente determinados efectos: reforzar el mensaje, modificarlo, transmitir simultáneamente dos mensajes distintos (...)” (Grau, 2005: 4-5)

El concepto de verosimilitud empleado por Jordi Grau nos ayuda a entender cómo el audiovisual se mueve en parámetros diferentes a otras herramientas lingüísticas: no sólo describe realidades sino que descubre nuevas inscritas en el propio universo de lo cinematográfico, que no es más que el universo interno de la suma de subjetividades de los actores implicados en su creación.

No creemos, por tanto, en la observación natural, en la posibilidad de transmisión de un conocimiento científico positivista. Sin embargo, no sólo renegamos de la posibilidad de conocer la realidad social, sino que aspiramos a un conocimiento

mucho más profundo, no verbal, más corporal y emocional; y, por tanto, más holístico.

“Si en la primera mitad del siglo XX se abjuró de la subjetividad para garantizar el conocimiento, en los años sesenta comienza a renegarse de la observación natural. La realidad no se copia, en todo caso” (Grau, 2002: 36)

Cuando María Jesús Buxó emplea el término renegar (Buxó, 1999), entiende que la captación de esa realidad pasa por el sujeto que la aprehende. En el caso del audiovisual, esta aprehensión viene también condicionada por los recursos cinematográficos, físicos y no físicos.



2.2. HERRAMIENTAS AUDIOVISUALES: MÁS ALLÁ DE LO PURAMENTE FÍSICO

Generalmente, cuando el antropólogo se refiere al audiovisual le antepone el término “herramienta”, concepto que lleva implícito la categoría de simple instrumento mediante el cual se recaban datos.

En este apartado trataremos de plasmar cómo es imposible desligar lo audiovisual de los recursos cinematográficos (montaje, sonido extradiegético, tomas diferentes). Entender la antropología audiovisual o la etnografía audiovisual desde la concepción únicamente del registro de imágenes, donde el elemento que participa es el aparataje cinematográfico, supone esquilmar la realidad del proceso de producción fílmico, ya que, como hemos comentado anteriormente, en él intervienen múltiples factores propios del medio, como así lo han recogido las diversas teorías sobre el cine.

Pero antes de acercarnos a los diferentes movimientos, indagaremos en cuál es la postura a la que hacemos mención: aquella que despoja lo audiovisual de su capacidad expresiva (Montaje, sonido extradiegético, etcétera) como una forma de entender la ciencia.

A través de las teorías cinematográficas podremos apreciar de dónde surgen unas y otras posturas.

2.2.1. El lenguaje audiovisual como elemento de la discordia

“En primer lugar, la reticencia que los propios antropólogos muestran a la hora de considerar los medios audiovisuales como instrumentos metodológicos apropiados para la investigación [...] en segundo lugar, la imagen (más que el sonido) se ha visto relegada habitualmente al papel de muleta ilustradora del texto escrito. [...] Y en último lugar, el perenne debate acerca del estatus ontológico y epistemológico del audiovisual comparado con otras formas de textualización”. (Grau, 2002: 37- 38)

El eterno debate acerca de la viabilidad de las herramientas audiovisuales en la investigación antropológica capitaliza la mayor parte de las reflexiones de los expertos y las expertas sobre el tema. Si bien, hay quien acepta la capacidad narrativa como “fuerza expresiva para ganarse la atención del espectador” (Grau, 2005: 5), también existe una crítica a esta postura en la que se la define como una antropología sometida al modo de hacer cinematográfico, una ciencia que deja de serlo cuando se emplean las técnicas expresivas y estéticas de los medios audiovisuales.

Esta posición metodológica se nutre de los postulados provenientes de la teoría realista. André Bazin¹⁰, uno de los principales teóricos de esta postura aboga por el concepto de “montaje prohibido” y por la obsesión de la continuidad, de lo no fragmentación del espacio-tiempo.

“En el mundo de lo real ningún suceso está dotado de un sentido predeterminado. El cine tiene una vocación intrínseca de reproducir lo real respetando al máximo esa característica esencial, lo que implica la necesidad de que el cine reproduzca el mundo exterior en su continuidad física y de acontecimientos”. (Bazin, 1990: 21) Citado en: (Dufur, 2010 :317)

José Carmelo Lisón Arcal (1999) en su texto “Una propuesta para iniciarse en la Antropología audiovisual” critica a Timothy Asch por preocuparse en exceso por mantener distraídos a los espectadores, cuando, desde su punto de vista, la antropología audiovisual no debe buscar grandes audiencias, sino enmarcarse y dirigirse exclusivamente al ámbito académico.

¹⁰ La teoría realista considera que el cine debe registrar la realidad de manera lo más fiel posible. Bazin, su máximo exponente aboga por la reducción al máximo del montaje y prioriza la profundidad de campo y el encuadre como recursos para la expresión de esa realidad porque considera que en la unión de los planos se pueden producir interpretaciones que conduzcan a errores en el espectador.

Esta posición implica, una vez más, limitar los recursos audiovisuales en base a la creencia de que su uso corresponde sólo y exclusivamente al ámbito de lo recreativo.

“Ya en la década de los años 30 Jhon Grierson planteaba que el documental es la representación creativa de la realidad [...] Esa definición de “representación creativa” integraba conceptos de libertad en la selección, estructura, puesta en escena y montaje del material fílmico del documentalista”. (Castaño, 2010:1)

Por nuestra parte, pretendemos defender una visión de la antropología audiovisual abogando por la fuerza expresiva del audiovisual y por su capacidad de empatizar con el espectador, lo que entendemos se convierte en un punto fundamental para pasar de una antropología aséptica a una disciplina comprometida con los problemas del colectivo investigado a través de su poder divulgativo. Y para todo ello, es imprescindible ampliar los límites impuestos entre diferentes disciplinas como la antropología, la comunicación, el arte o el cine y entrar, de nuevo, en la disquisición: ciencia al servicio de la ciencia o ciencia al servicio de la gente.

Como hemos señalado, desde la antropología hay una cierta unanimidad a afirmar que el cine etnográfico surge como un medio de investigación hecho por y para antropólogos. Aunque desde nuestra postura es bastante criticable pues nosotros planteamos la transversalidad no sólo de la propia disciplina, que ya se da, sino de la antropología audiovisual en sí misma.

Como señalaba Elisenda Ardèvol, muy acertadamente, la antropología visual es un campo interdisciplinar de experimentación todavía en construcción (Ardèvol, 1998:218). Esta visión endogámica de la etnografía audiovisual en España limita y constriñe las posibilidades que ofrece la narrativa audiovisual a la antropología. El hecho de mantener en un ámbito académico el producto etnográfico audiovisual puede deberse al temor de caer en la tentación de realizar una investigación condicionada por la idiosincrasia del medio audiovisual.

José Carmelo Lisón Arcal (1999), nos invita a estas reflexiones recordándonos lo que algunos autores ya señalaron hace décadas cuando alegaban que lo visual en la cultura occidental suele ir asociado con intuición, arte y conocimiento implícito, mientras que lo verbal se asocia con razón, hechos en información objetiva (Collier, 1986). Y aún más, existe el recelo de ser absorbidos y utilizados por el criterio estético que prima en el arte cinematográfico. Así, algunos expertos en antropología audiovisual en nuestro país llegan a afirmar lo siguiente:

“Si algo he percibido de forma reiterada, tras más de dos décadas fascinado por las posibilidades de la antropología visual, es que todavía, cuando leo un artículo relacionado con esta materia, con demasiada frecuencia, tiendo a encontrarme frente a un planteamiento en el que la perspectiva desde la que se elabora el discurso es primordialmente cinematográfica o fotográfica, o lo que es peor, televisiva. Es decir, se piensa desde la fotografía o el cine como artes o como disciplinas proyectadas hacia la absorción de la antropología como un género más a incluir en sus ya largas listas; se reflexiona desde los pre-juicios de unas disciplinas de corte fundamentalmente artístico, dominadas, por tanto, por cánones de representación de carácter estético (casi siempre además orientados a la obtención de cuotas de pantalla, especialmente en el caso de la televisión) y, por ello, distantes de los intereses de análisis e interpretación culturales propios de la antropología”. (Lisón Arcal, 1999: 16)

Desde esta perspectiva, defendida hace ya más de quince años, observamos dos claros prejuicios que limitan las posibilidades, no sólo de la cinematografía sino también de la antropología: por un lado, la necesidad de marcar los límites de las dos disciplinas; y por otro, la de remarcar los márgenes de lo científico y de lo que nunca podrá serlo. Es discriminar a disciplinas que tienen inscrito un carácter científico no reconocido, como dudar del conocimiento artístico si de por sí viene determinado por un quehacer que comparte tanto con la antropología, muchas disciplinas artísticas. Además, partimos de la idea que de lo que “*no se ve no se habla*”, porque vivimos en

un mundo en esta segunda década del tercer milenio donde el lenguaje que prima es, sin lugar a dudas, el audiovisual.

“La escópica (basada en la necesidad de ver) es para J. Lacan una pulsión primaria y fundamental y, en cuanto tal, va acompañada de un placer orgánico, como la pulsión oral, surgida de la necesidad de alimentarse. Es característica del hombre en cuanto abandona los instintos por las pulsiones”. (García, 1995: 213)

2.2.2. Breve repaso a las grandes teorías cinematográficas

Creemos importante añadir este apartado para clarificar un aspecto fundamental dentro de los recursos narrativos cinematográficos. Nos referimos al planteamiento inicial a la hora de representar el discurso audiovisual, o por llamarlo de otro modo, el modo de mirar.

Trataremos de clarificar sintéticamente las principales grandes teorías cinematográficas que a lo largo de la historia del cine han intentado posicionar las distintas formas de hacer y entender el cine para pasar específicamente al género documental.

Y creemos necesario dar algunos retazos sobre teorías del cine de forma genérica y no centrarnos, desde el primer momento, específicamente en el género documental porque consideramos que en la actualidad el trasvase de géneros impide delimitarlos. Y, por tanto, lo que entendemos como documental bebe sin lugar a dudas de la denominada “ficción”.

Además, los estilos que se desarrollen fluctuarán entre dos afirmaciones que pueden expresarse como: “yo muestro la realidad tal y como se me presenta” o “yo cuento una historia tal y como la entendí” (Ardèvol, 1994: 76).

Esta afirmación que Elisenda Ardèvol emplea para enmarcar la tradición del documental es también aplicable a las diferentes teorías cuya pretensión abarca al cine en general.

La teoría formalista rusa

El movimiento formalista surge en Rusia entre e las décadas de los años veinte y treinta del siglo XX, asociado la literatura, concretamente al Círculo Lingüístico de Moscú y a la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético.

Su máxima desarrollo se fija en la década de los años treinta y sería la teoría realista la que iría apartando este modo de concebir el cine hasta que en los años sesenta nuevas teorías recuperan algunos supuestos del formalismo.

Sin embargo, debemos tener en cuenta que todas las teorías no pueden ser enmarcadas en un espacio temporal definido porque todas ellas se entrelazan y están presentes de un modo sincrónico.

Aunque, como señala Miguel Fernández Labayen (2011: 7), *en general no representen tanto un sistema como un conjunto de ideas dispares* si podemos encontrar rasgos comunes: la importancia del montaje en la construcción del film. Según diversos teóricos parte del modo de producción en serie de las fábricas.

El principal teórico es Sergei Einsenstein que articula su discurso en base a dos conceptos: el fragmento y el discurso, a partir del cual desarrollo el llamado “*montaje de atracciones*” por el cual la suma de dos planos genera un nuevo concepto que toma vida en la interpretación del espectador.

Y todo su discurso hay que entenderlo dentro del contexto sociopolítico de la Unión Soviética, ya que su pretensión era la de producir un sentido para condicionar la

interpretación del espectador. Su obra más conocida es *“El Acorazado Potemkin”* (1925).

Dentro de la misma escuela encontramos a Dziga Vertov creador del llamado cine-ojo (kino-glaz). Como demuestra en su obra, su preocupación se centra más en la cámara que en el propio montaje ya que considera que el proceso de postproducción comienza con la propia selección del encuadre. Así, lo ejemplifica en su obra *“Historia de la Guerra Civil”* (1922), *“Cine-ojo”* (1924), *“La sexta parte del mundo”* (1926) y *“El hombre de la cámara”* (1929) donde describe el día a día de una ciudad rusa mediante la fragmentación de diferentes aspectos de la vida cotidiana. *Podría decirse que se trata de un retrato puntillista en el que sólo la totalidad de los breves retazos permiten percibir la ciudad en su totalidad.* (Vertov, 1929).

Su máxima preocupación es la de evitar al espectador que todo aquello que se percibe en el film es inventado ya que su cine-ojo provoca en el espectador un cine-verdad (Cine-pravda), y por ello será considerado uno de los padres del género documental - aspecto que trataremos en profundidad en apartados posteriores-.

También destacamos en esta escuela a Lev Kulechov donde el montaje adquiere especial relevancia para producir efectos cognitivos en el espectador. Para ello, empleó el “efecto Kulechov”: se trata de un experimento realizado a través de la yuxtaposición de un mismo primer plano con planos de un plato de sopa, una niña en un ataúd y una mujer en un diván. En cada una de estas combinaciones el actor, Iván Mozzhuji, mantenía una expresión neutral; sin embargo, el observador percibía en función al plano que se intercalara posteriormente las sensaciones de hambre, sufrimiento y excitación.

Por su parte, Vsevolod Pudovkin adquiere un cariz completamente diferente de los anteriores realizadores pues su obsesión por la credibilidad de la historia le lleva a fijar como principios fundamentales la continuidad narrativa y espacial, que daría pie a la siguiente gran teoría cinematográfica.

Entre las principales críticas que recibe la teoría formalista se encuentra el hecho de asumir que las reacciones del espectador son uniformes ante el mensaje cinematográfico.

La teoría realista

Tras la segunda guerra mundial se produce una reacción ante la situación de precariedad social que vivían los ciudadanos en Europa. Así nace el *neorrealismo italiano*¹¹ que serviría de punto de partida a las teorías de André Bazin, principal precursor de esta tendencia.

Desarrollada en los años cincuenta, y retomada por la *Nouvelle Vague* en los sesenta aboga por el empleo de recursos cinematográficos opuestos al formalismo ruso: frente a la centralidad del montaje se prefiere el plano-secuencia¹² descartando los recursos del montaje como los primeros planos o los planos de detalle, intentando mostrar la acción en tiempo real. Tanto es así que Bazin acuña el término “montaje prohibido”; también apela a la profundidad de campo para permitir al espectador la posibilidad de explorar con libertad el encuadre; prefiere un tipo de tramas que rompan con los grandes puntos de giro de la narrativa tradicional, los personajes se mueven por motivaciones ambiguas.

Teoría semiológica del cine

La década de los sesenta acoge un nuevo enfoque en el estudio del cine. Basado en la corriente de pensamiento del estructuralismo planteado por el antropólogo Claude Lévi-Strauss, planteados por Saussure a principios del siglo XX, que entiende la

¹¹ El neorrealismo italiano nace en 1945 con el película de Roberto Rossellini, “*Roma, ciudad abierta (Roma, città aperta)*” e inaugura un estilo de hacer cine que promueve historias que se parezcan a la realidad. Otras obras destacadas son “*Ladri di biciclette (Ladrón de bicicletas)*” (1948) de Vittorio De Sica y *La tierra tiembla (La terra trema)* (1947) de Luchino Visconti

¹² Es un modo de grabación donde la secuencia se convierte en una toma sin cortes.

cultura como un sistema de signos cuyos significados son susceptibles de ser decodificados.

En esta línea destacan Christian Metz y Roland Barthes que conciben el análisis del film como una relación entre significado y significante. Por tanto, presentan los recursos cinematográficos como un lenguaje equiparable al lenguaje musical, literario o pictórico.

“El análisis semiótico parte de la asunción que la realidad se configura en sistemas de signos organizados según códigos, cuyo significado puede desentrañarse observando las relaciones entre éstos. La teoría fílmica busca en la semiótica una postura que huya de subjetivismos y juicios de valor, legitimando una posición científica” (Fernández, 2011: 9)

Teorías cinematográficas a finales del S.XX

En el último cuarto de siglo, las posturas que pretenden generar grandes teorías universales comienzan a decaer, y dan paso a posiciones teóricas menos pretenciosas, más preocupadas por aspectos más específicos como puedan ser el género, las relaciones de poder, etc.

Este descrédito de “lo universal” frente a lo particular, casi individual, se plasma en el desplazamiento de la concepción estructuralista a favor del denominado postestructuralismo. Una postura que lleva a distanciarse de aquella ciencia que considera la verdad como un elemento externo asible.

“La *différance* término acuñado por Derrida lleva a disolver el significado, otorgándole importancia en primer lugar al significante y en segundo lugar le otorga importancia a la escritura en función de la oralidad. Este planteo repercute en las ciencias sociales y en el arte en general, por consiguiente aquellas disciplinas, llamadas también ciencias

humanas, que surgieron con la modernidad entran en crisis. El problema también se plantea en la narrativa y en el cine”. (Dufur, 2010: 327)

Comienza así el paso de la modernidad a la llamada postmodernidad donde se replantean ciertos axiomas que confrontan, jerarquizan y, por tanto, priorizan ciertas características humanas sobre otras, generando una cierta forma de dominación.

“El trabajo de descentramiento de los postestructuralistas ha socavado ciertas categorías binarias que históricamente han sido fuente de opresión: masculino/femenino, occidente/oriente, negro/blanco”. (Fernández, 2009:10)

Pese a caer en la reiteración sobre un mismo texto, no nos resistimos a incluir una cita del mencionado Luis Dufur cuando asegura:

“Es tiempo de contar historias sobre las minorías: étnicas, sociales, religiosas, es hora de contar historias olvidadas, historias mínimas, microrelatos o de revisar la Historia”. (Dufur, 2010: 328)

Esta afirmación nos da paso para hacer mención al llamado *Tercer Cine* que surge en Latinoamérica en las décadas de los sesenta y setenta y que nace con la intención de servir de revulsivo al *Primer Cine* (entendido como el cine de masas de Hollywood) que considera al espectador como un sujeto pasivo o el *Segundo Cine* (cine de autor proveniente de Europa) que centra el foco de interés en la mirada del autor.

Frente a estas posturas, el *Tercer Cine* concibe al espectador como un actor fundamental. Pese a que no nos extenderemos aquí sobre esta teoría cinematográfica ya que la desarrollaremos por su importancia e influencia en el trabajo que planteamos en un apartado posterior, debemos aclarar que esta concepción cinematográfica bebe de dos teorías que surgen fruto de la concepción postmoderna de las Ciencias Sociales y que afectan directamente al cine. Nos referimos, por un lado, a las teorías de la recepción que son una extensión de la fenomenología de

Edmund Husserl (1859-1938) donde se destaca el papel del espectador como generador de sentido; por otra parte, las Teorías de Multiculturalismo que pretende romper con la visión conservadora que genera relaciones de verticalidad entre la cultura occidental y el resto de culturas. Se trata de reposicionar a las culturas hasta ahora consideradas periféricas del estado de subalternidad que han sufrido con respecto a la cultura hegemónica occidental.

2.2.3. Modos de representación: una mosca en la mirada

Si en el apartado anterior hemos tratado de dibujar, someramente, las principales teorías de lo cinematográfico, en este trataremos de perfilar un análisis más específico del cine etnográfico- documental.

En los años noventa Bill Nichols, con el ampliamente reconocido trabajo "*La representación de la realidad*" (1997), y Carl Platinga con "*Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*" (1997), establecen distintos modelos de categorización de documentales.

“(…) conciben el cine de no-ficción y su relación con el mundo, el cineasta y los espectadores -los tres elementos que se entrelazan en el triángulo comunicativo también aplicable al documental”. (Del Rincón, 2015:31)

Nosotros nos basaremos en el extenso trabajo realizado por Elisenda Ardèvol, en su tesis "*La mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video*" (1994), para explicar el desarrollo del documental etnográfico en base a la conjunción de las categorías expuestas por Bill Nichols.

El nacimiento del documental surge de la mano de Robert Flaherty con el film "*Nanook of the North*" (1922) a partir de aquí se desarrolla siguiendo dos cauces marcadamente diferentes:

“(...) el documental científico, que sigue el modelo naturalista -que responde a la pregunta ¿cómo viven? ¿Cómo son?-, y el documental social desarrollado a partir de los directores soviéticos como Kulechov, Vertov y de la tradición inglesa de Grierson cuya intención es incidir sobre la sociedad”. (Ardèvol, 1998: 75)

Peter I. Crawford (1992), propone tres tipologías de cine etnográfico: **modo perspicuo o mosca en la pared**, donde el realizador se mantiene al margen de los acontecimientos que registra; **el modo experiencial o mosca en la sopa**, donde el cineasta se involucra en los acontecimientos; **el modo evocativo o mosca en el yo** en el que realizador destaca su relación tanto con los sujetos implicados como con el medio audiovisual.

La clasificación de Bill Nicholls(1997) coincide en tres de sus categorías con los de Crawford pero añade otras tres más. No por azar, las tipologías planteadas por Nichols coinciden con las funciones del lenguaje planteadas por Roman Jakobson (1958).

Los modelos de representación planteados por Nichols son: *Exposicional, Observacional, Participativo, Reflexivo, Poético y Performativo*.

1.-El **modo expositivo** ilustra un argumento mediante imágenes. Aquí el autor se convierte en una especie de Demiurgo que condiciona totalmente el argumento que se torna en una estructura cerrada. Entre sus características destaca la importancia del narrador cuya función es la de interpretar los hechos, donde la imagen sirve para confirmar las tesis del narrador. Se dirige directamente al espectador mediante la voz en off, o con subtítulos y se construye mediante un guión previo condicionado por las necesidades del narrador/autor.

Entre sus figuras históricamente destacadas encontramos a John Grierson, *Drifters* (GB, 1929), o John Marsahll con su film *“The Hunter”* (1957).

Este tipo de documental se desarrolla a partir de Grierson y en la actualidad es la tipología más extendida dentro del ámbito comercial. De hecho es el modelo implantado por cadenas productoras y distribuidoras de documentales como la BBC inglesa, la CNN, *Discovery Channel* o *National Geographic*. Es, por tanto el modelo más reconocible para el gran público.

Entre las críticas que se le achacan destaca la concerniente a la posición del autor con respecto al público, una relación de verticalidad y que no permite interpretación alguna por parte del espectador.

Serán corrientes como el Direct Cinema o el Cine Observacional los que cuestionen la manipulación del montaje. Por su parte, el modelo reflexivo se preguntará sobre al voz misma, sobre su supuesta autoridad.

2.-En cuanto al **modo observacional**, su pretensión busca captar de forma espontánea y directa la realidad. El cineasta se mantiene al margen de los acontecimientos que registra. Surge a partir del desarrollo tecnológico de equipos portátiles que permiten sincronizar sonido e imagen.

Entre las escuelas que pueden clasificarse dentro de esta tipología tenemos el movimiento del Direct Cinema que surge entre finales de los años cincuenta y principios de los sesenta en Estados Unidos y Canadá y que según los teóricos exporta Jean Rouch a Francia. Nosotros no coincidimos exactamente con esta postura ya que consideramos que gran parte del trabajo de Rouch toma un cierto partido en la relación del cineasta con el acontecimiento.

Entre sus características encontramos la eliminación del montaje, la narración y el sonido extradieгético.

Sus figuras más relevantes son Colin Young como teórico, Jean Rouch y Edgar Morin como realizadores; así como Timothy Asch en el proceso de producción en las obras

de su primera etapa. También destacamos la obra de, *Every Day Except Christmas* (1957), de Lindsay Anderson; *We are the Lambeth Boys* (1957), de Karel Reisz; *Savage Eye* (EUA, 1958), de Ben Maddow, Sidney Meyers y Joseph Strick; *Come Back Africa* (EUA, 1959), de Lionel Rogosin; *Primary* (EUA, 1960), Robert Drew; *Terminus* (Gran Bretaña , 1961), de John Schlesinger; *Titicut Follies* (1967) de Frederick Wiseman; *Don't Look back* (1967) de Donn Alan Pennebaker. En la actualidad un fiel seguidor de este modelo es el realizador argentino Jorge Prelorán que asegura que “nada debe ser dramatizado o ficcionalizado, actuado o reconstruido” (Sedeño, 2006: 22).

Entre las críticas más comunes que se le achacan destaca el hecho de entender que la realidad puede ser captada sin tener en cuenta que desde el mismo momento en el que se enciende una cámara se está seleccionando el contenido y, por tanto, interpretando.

3.-El **modo participativo o interactivo** tiene una relación directa con la práctica etnográfica de observación participación. Aquí el cineasta participa en los acontecimientos que registra. Critica los modelos anteriores porque presuponen un relación de veracidad entre la cámara y el mundo que capta.

Dentro del modelo de representación incluimos el *Cinema Verité*, un estilo de cine documental que formalmente tiene un gran parecido con el *Direct Cinema* en cuanto al límite que se autoimponen con respecto a los recursos narrativos como el montaje, la narración o el sonido extradiegético. Sin embargo, creemos que se acerca más al modelo participativo que al observacional porque existe una clara interacción entre el realizador y el sujeto filmado. Los iniciadores de este movimiento cinematográfico que surge en los sesenta en Francia vienen de la mano de Jean Rouch y Edgar Morin. Un movimiento inspirado en el Cine Verdad (*Kino-Pravda*) de Dziga Vertov.

Para Rouch, la participación viene determinada por el modo en el que la cámara provoca una nueva realidad. La realidad fílmica es otra realidad ya que “no filmamos

la vida como es, sino como la provocamos” (Ardèvol, 1994:96) por ello defiende el relato etnográfico y se posiciona en un acercamiento a la ficción (etno-ficción).

Ya en los ochenta nace el *Participatory Cinema* de la mano de David MacDougall. Aunque existen semejanzas con el *Cinema Verité*, Macdougall se preocupa por encontrar un mayor grado de participación de los sujetos representados. Pues considera que la difusión que se hace de los sujetos escapa a su control ya que vienen impuestos desde puntos de vista exógenos.

4.-El **modelo reflexivo**, retoma la idea de “realidad filmica” de Rouch en cuanto a que concibe la representación filmica no como un espejo de la realidad sino como una construcción que nace desde el propio universo audiovisual. Así que, en esta tipología, más allá de hablar del discurso deberíamos referirnos a un metadiscurso donde existe la necesidad de hacer consciente al espectador del propio medio de representación y los dispositivos que le han dado autoridad (Nichols, 2001:32-75). Por tanto, permite visibilizar la metodología de creación del propio film etnográfico.

Surge de la crítica a la postura empirista de búsqueda de neutralidad y objetividad, pues se considera que el conocimiento está íntimamente ligado a la experiencia del observador.

En esta línea destacan Jay Ruby, “*Country action*” (1988) y Barbara Myerhoff con “*Number our days*” (1978). Esta última lleva un escalón más allá la representación de la mirada del observador al realizar con este film una autoetnografía que abriría el camino a la autobiografía cinematográfica de cineastas como Bill Viola, Alan Berliner y Agnès Varda aunque su estilo remita también al siguiente modo de representación.

5.- El **modo poético** tiene relación con las vanguardias artísticas a través de la adopción de recursos centrados en la exploración formal rompiendo con la continuidad espacio-temporal y centrándose en asociaciones de formas y colores que busca generar estados de ánimo más allá de aportar información al espectador.

Ejemplos de este modelo son: “Olympia” de Leni Riefenstahl y (1938) “*Le Chant du Styréne*” de Alain Resnais(1958).

6.-Cercano a las vanguardias artísticas contemporáneas, el **modelo performativo** cuestiona también el cine documental tradicional pero lo hace a través de la ruptura de los códigos narrativos tradicionales para mostrar la artificiosidad de los planteamientos discursivos del género y las dicotomías realidad/ficción, objetivo/subjetivo.

Al considerar que no existe una diferencia entre la realidad cinematográfica y la ficción se enfocan en la expresividad a través de la poesía y la retórica.

“La prohibición de utilizar recursos cinematográficos como el montaje, los planos cortos y la alteración espacio-temporal para evitar la falsificación, la deformación o la distorsión de la realidad parte del supuesto de que la vida es un proceso continuo, sin rupturas, fisuras ni saltos; es caer en la ilusión de continuidad y de que el mundo social tiene un significado coherente e inalterable. Los recursos cinematográficos son excluidos del cine observacional con pretensiones científicas por alterar los hechos y son condenados como manipulación”. (Ardèvol, 1998: 131)

Los autores más destacados de esta tipología son Robert Gardner con películas como *Dead Birds* (1964), *Rivers of Sand* (1974) o *Forest of Bliss* (1986) donde se aprecia un estilo de filmación en el que mantiene al espectador en un constante extrañamiento, como un turista ajeno en todo momento a la cultura que se registra.

Pero la figura más laureada es, sin duda, Trinh T. Min-ha donde a través de *Reassemlage* (1982) y, posteriormente, *Surname Viet Given Name Nam* (1989) critica la pretendida “neutralidad” de la ciencia y su cosmovisión eurocentrista a la vez que pone en cuestión las relaciones de poder que se ejercen a través de la representación fílmica, lo que le conduce a afirmar “no intento hablar sobre, tan solo hablar al lado de”. (Ardèvol, 1994:132)

2.2.4. El documental social en la actualidad

Nuevas tendencias

“(…) en los 90’s, como consecuencia de un antídoto social que intentaba contraatacar el estallido revolucionario de las artes y la cultura de los 60’ y 70’, dominó la nadería polar, la muerte de las ideologías. Y así se formó, a nivel mundial, un grupo de jóvenes, que hoy ya son adultos y que toman decisiones en altos ámbitos organizativos del cine documental. Este grupo niega y desdeña toda esta historia y tradición de la cultura en su capacidad de transformación social. La mayoría no son conocidos a nivel popular, su legitimidad se forjó a fuerza de lobbies y elites, porque obviamente al no sumergirse en las heridas de una sociedad, no pudieron producir obras que a esta le interesara”. (Ardito, 2011:1)

Este texto resume a la perfección una gran parte del cine documental que se produce en la actualidad. Lo que llama Ernesto Ardito neo-observación que viene a ser una extensión del mencionado *Cine Observacional*, como lo catalogó Bill Nichols.

Antes de incidir en esta corriente plantearemos una división de los principales formatos que se están dando en la actualidad. Nosotros señalaremos aquello que pensamos que tienen más acogida entre el gran público: el *Neo-observacional*, el *Imposicional*, el *Biográfico*, el *Documental Periodístico de Denuncia*, el *Autobiográfico*, el *Falso Documental*, el documental *Ficcionalizado* y el *Documental Performativo-Inclusivo*. Estos tres últimos pueden ser *observacionales*, *exposicionales* o, en algunos casos, emplear otros modos de representación. Esta nomenclatura no ha sido recogida por ningún autor anteriormente, sino que es fruto de un análisis de los diferentes documentales que han surgido desde los noventa hasta la actualidad y probablemente suponga un reduccionismo frente a la oferta surgida en estas dos últimas décadas. Sin embargo, su pretensión no es la de dar cabida a todos los formatos sino la de clasificar a grosso modo las corrientes

mayoritarias que, según a nuestro modo de ver, capitalizan la producción del documental social desde los años noventa hasta la actualidad.

1.-*Neo-observacional*

En primer lugar destacamos, siguiendo la propuesta de Ernesto Ardito (2011), cineasta argentino director y escritor de documentales, el neo-observacional.

Se trata de una revalorización del documental *observacional* en el que el cineasta mantiene una postura aséptica con respecto a lo representado. No participa, “no se moja”, parece mantener la creencia de que aquello que plasma es “real” en la medida en la que el realizador no interviene. Una vez más, se trata, como hemos comentado anteriormente, de una concepción que hunde sus raíces en la visión más reaccionaria de las Ciencias Sociales: la creencia de una realidad al margen de quien la observa. Esta visión, parece no tener en cuenta que la propia inclusión, ya no sólo del realizador, sino del aparataje audiovisual supone la recreación de una realidad paralela y mantiene con el espectador una relación poco honesta ya que el hábito en el observador cinematográfico sobre lo que es real o no viene determinado por la invisibilidad de la maquinaria cinematográfica en la que se incluye el director.

Por nuestra parte, encontramos en este tipo de cine una clara relación con el modo de concebir las relaciones de poder entre el ciudadano y los estamentos que los representan dentro del paradigma del sistema-mundo capitalista. Percibimos un cierto autismo, y sobre todo una clara atomización del individuo que no se involucra en los asuntos que le rodean. Resulta sintomático que este modelo sea el más extendido en el denominado *Cine de Autor* que copa- hablando de un modo genérico- la mayoría de los premios en los festivales de cine documental. Un claro representante de esta forma de hacer cine es Victor Erice con “*El sol del membrillo*” (1992) o “*En construcción*” (2001) de José Luis Guerín.

En cuanto a la antropología audiovisual en España, y las denominamos así por su clara intención antropológica, hay una marcada tendencia- entiéndase de modo

genérico- a representar lo social donde la secuencias observacionales se intercalan con declaraciones, que rompen la invisibilidad de la cámara y que añaden fuerza al discurso.

“(…) cuando la escuchas frente a la cámara, es cuando te das cuenta que esa amenaza no es retórica, simplemente porque el mapuche no conoce de retórica, o por lo menos no la retórica del discurso occidental. Es ahí cuando comprendes que María realmente es capaz de entregar la vida en defensa de su territorio”. (Canals y Cardús, 2011:67)

En estas dos posturas encontramos uno de los atributos de toda etnografía: la observación-participante. Sin embargo, esta participación, en la mayoría de los casos, queda relegada a un aspecto formal más que una implicación del realizador.

2.-*Imposicional*

Siguiendo nuestra clasificación nos encontramos con el *Imposicional*, un modo de mirar a través del cine que por su fácil comprensión sigue siendo el de mayor presencia en las televisiones tradicionales. Normalmente se emplea este formato en los audiovisuales con un marcado carácter pedagógico y adoctrinante. Ejemplo de ello son todas aquellas producciones elaboradas por grandes cadenas de televisión como la BBC, *National Geographic*, *Discovery Channel*, Canal Historia, etc...

Esta forma de plantear el discurso conlleva la imposición de una cosmovisión con aspiraciones globalizadoras, subalternizando a otros modos de ver y comprender el mundo. La crítica al modelo neoliberal, cuando está presente, se centra primordialmente en el diagnóstico y no promueve la visión de otras culturas como un posible tratamiento a los problemas de Occidente. El documental occidental lleva impreso el sello eurocentrista como única vía desde donde observar el mundo.

En este modelo encontramos un claro paralelismo con el modo de funcionamiento del sistema capitalista, donde su voz es homogeneizadora y, además, convierte a las

personas representadas en meros recursos narrativos con los que exponer su argumento. La única opción es la que se muestra, es la dictadura de la visión totalizadora. No es casual que siga siendo, en cuanto a número de producciones, el modelo hegemónico.

3.-*Biográfico*

En cuanto a la corriente que hemos denominado biográfica, debemos señalar que se sirve indistintamente del modo de representación *observacional* y *exposicional*. Trata de historias de vida cuyos protagonistas son figuras claves para entender la historia desde una posición revisionista o bien, se sirven de la propia historia, por su fuerza expresiva. Ejemplos de esto son: Raymundo, Ernesto Ardito y Virna Molina (2002), “*Searching for Sugar Man*” (Bendjelloul, 2012); “*Man on Wire*” (Marsh, 2008).

Se trata de un modo de concebir la historia desde paradigmas no totalizadores, donde lo micro-social adquiere un valor de representación en el que el espectador puede entrever su relación con el ámbito macro-social, aunque no haya una explicitación al respecto por parte de sus autores. Hay, en todos ellos, un cierto desencanto en esa necesidad de releer la historia, un acercamiento desde lo que Unamuno denominaba intrahistoria. Ya no valen las visiones globalizadoras de la sociedad, ya que lo individual se encuentra cada vez más distanciado del discurso de los grandes medios de comunicación, donde la realidad de la calle, del individuo, ha quedado silenciada mediante su inclusión en macro-grupos sociales. La distancia entre el discurso oficial y el oficioso deja la representación del individuo en un estado de desamparado. Y es aquí donde este modelo recupera las pequeñas visiones a través de las historias de vida.

4.- *Documental periodístico de denuncia*

Este desencanto con el sistema-mundo se refleja claramente en el que hemos denominado *Documental Periodístico de Denuncia*, a través de la inmensa cantidad

de productos que pretenden sacar a colación las indiscutibles injusticias cometidas a lo largo y ancho del planeta. Siguiendo las directrices de lo que representa el periodismo en el sistema democrático, se erigen en los voceros de los grupos con menor capacidad de organización, y por tanto de una menor visibilidad. Para entender la relación entre la visibilidad de un colectivo y la función periodísticas nos detendremos mínimamente.

El periodismo es el quinto poder en toda democracia, un pilar básico sin el cual ésta es imposible. Mantiene ciudadanos informados para que éstos puedan discernir y actuar como tales. Si bien, desde los supuestos académicos se imparte a los alumnos de periodismo esta idea, lo cierto es que en su práctica esto es absolutamente imposible. Los entramados empresariales, las sinergias corporativas en las que están inmersos los medios de comunicación condicionan los contenidos.

Por otro lado, la tiranía de la inmediatez, del *scoop*¹³ informativo obliga a los periodistas a trabajar con unos tiempos que impiden el conocimiento profundo del fenómeno y a recurrir a la información organizada desde los gabinetes de prensa, cuya información es siempre interesada. Para ello, el periodista, o así se dice desde la academia, debe contrastar la información con varias fuentes. Irreal, inalcanzable y utópico dado el tiempo que tiene el trabajador-periodista desde que sale de la redacción hasta que se publica-emite su trabajo.

Este flujo de información condiciona la información en sí, aumentando el volumen de aquellas voces que están ya amplificadas. Es más fácil que el periodismo enfoque la linterna de su interés sobre aquello que más capacidad tiene de visibilizarse porque facilita el trabajo de la comunicación desde el marco de la inmediatez. Así los colectivos con menos poder comunicativo son aquellos que tienen menos capacidad de organizarse.

¹³ Primicia, exclusividad de un hecho informativo.

Sólo existe lo que se ve. Aquello que no se ve no aparece y no existe. Para que un grupo humano pueda denunciar su situación tienen que darse una serie de criterios de noticiables que en ocasiones vienen asociados con el periodismo sensacionalista.

Es esta la función la que realizan este tipo de documentales dentro del entramado social: visibilizar situaciones y posturas que los grandes medios no recogen.

En muchos de los casos, su repercusión, por tanto, no viene determinada por la presencia en los grandes medios de comunicación, sino que su distribuyen a través de Internet. Este es el caso de *Shoot an elephant* (Arce y Rujailah 2009) un documental que fue rechazado en diferentes cadenas de televisión y que, tras tener una enorme acogida en la red, logró llamar la atención de los grandes medios. Otros ejemplos son: *The Light Bulb Conspiracy*, conocido en España como *Comprar, tirar, comprar* de Cosima Dannoritzer (2010) y *The Act of Killing* de Joshua Oppenheimer y Christine Cynn (2012).

Dentro de este tipo no se puede excluir el particular trabajo de Michael Moore, donde el autor se expone dentro del propio film como sujeto representativo del ciudadano medio, cuya pretensión es la de dilucidar qué sucede en torno a un tema de índole política; como así demuestra en *Bowling for Columbine* (2002), *Fahrenheit 911* (2004), *Sicko* (2007), *Slacker Uprising* (2008), *Capitalismo: Una historia de amor* (2009).

5.-Autobiográfico

Por lo que respecta al *Documental Autobiográfico*, donde los autores se despojan del halo del artista para dejar entrever al ser humano que hay detrás, con la intención de mostrar al espectador la relación que existe entre un carácter, una manera de estar en el mundo, una mirada y una obra (López, 2013: 20).

También afianza la idea de la no separación entre individuo y autor-realizador. El mundo sólo adquiere el rango de “realidad” a través de la mirada del que observa. Se

refuerza, así, el carácter subjetivo y la necesidad, de nuevo, de encontrar la explicación de lo que nos rodea en el pequeño detalle. Se trata una vez más, de una huida de las grandes ideas totalizadoras que comenzó en las décadas de los sesenta y setenta.

Jonas Mekas con sus películas-diario, como *Walden* (1969), “*Reminiscences of a Journey to Lithuania*” (1972), o “*Lost, Lost, Lost*” (1975) se convierten en el verdadero antecesor de esta corriente. Aunque no se puede hablar de características comunes, más allá del componente autobiográfico, sí podemos señalar algunas de tendencias recurrentes como son el empleo de cámaras pequeñas, el acercamiento al ámbito privado y un sencillo proceso de producción que recae en todas sus fases sobre los autores, tanto la grabación como la edición.

En esta línea destacamos, muy especialmente a Alan Berliner que se sirve de elementos del cine experimental con la habilidad de hacer de sus obras productos para el gran público. Lo experimental en Berliner lo localizamos en un *foundfootage* o metraje encontrado, que emplea para anticipar sus propios discursos en una combinación de planos cercana al montaje de atracciones de Einsestein y que juega con la ruptura de la dicotomía ficción/realidad. Su metraje encontrado es una búsqueda de confrontación de imágenes que rememoran la sólida sociedad norteamericana de los cincuenta y sesenta frente a la inquietante modernidad líquida -planteada por Bauman (1999)- de los últimos 20 años. Berliner consigue transportar al espectador hacia su pequeño mundo del tal modo que no se puede dejar de sentir la sensación de ser un personaje más de su entorno en obras como “*Nobody's Business*” (1996), “*Wide Awake*” (2006), “*Intimate Stranger*” (1991) y “*The Sweetest Sound*” (2001).

De Agnes Varda destacamos dos de sus últimas obras “*Les glaneurs et la glaneuse*” (2000) y su secuela “*Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après*” (2002). Dos obras de gran sencillez y lirismo, donde el gusto, una vez más, por el detalle se eleva hacia una reflexión profunda.

La película “*Guest*” (2005) de José Luis Guerín, el aclamado director español se registra a sí mismo cuando es invitado a diversos festivales de cine.

En el año 2012 el realizador español León Siminiani presenta “*Mapa*”. En clave autobiográfica narra lo que él denomina “rito del olvido” un periplo que arranca con una ruptura amorosa y que le conduce a viajar por tierras de la India.

6.- *Documental Performativo-Inclusivo*

El documental que hemos denominado *Performativo-Inclusivo* distanciándonos del término *participativo*, propuesto por Elisenda Ardèvol (1994) o *interactivo* de Bill Nichols (1991), aunque supone la recuperación de esta tipología su intención va más allá de la mera colaboración de la voz de las personas registradas en el proceso de producción, puesto que atiende a la necesidad de incidir en el colectivo representado.

“The point of recounting this is to ask: whose story was it? Was the film our story or his? By what means can we distinguish the structures we inscribe in films from the structures that are inscribed upon them, often without our knowing, by their subjects? And is a film in any sense the same object for those who made it, for whom it may have the status of discourse, and for those who in passing have left their physical traces upon it? The question of “Whose story?” thus has both an ontological and moral dimension””. (MacDougall, 1994: 29)

Ejemplos de esta categoría son *Legna, habla el verso saharauí* (2014) de Juan Ignacio Robles, *Bahia Mahmud Awah* y *Juan Carlos Gimeno*, ganador del primer premio del XI Festival Internacional de Cine de Sahara, y las múltiples iniciativas anónimas surgidas en Sudamérica cuya intención va más allá de la inclusión; ya que éste implica un cierto grado de condescendencia. Así, en países como Ecuador existen iniciativas como APAK, una asociación de productores audiovisuales kiwchas, que pretende construir los discursos de su propia historia. Como ejemplo el documental *Mindalae, artesano y comerciante viajero universal* (APAK, 2012).

“Life in a day”

En esta línea, nos detendremos a hablar de *Life in a day* de Kevin Macdonald (2011) porque supone un caso paradigmático y que puede convertirse en una vía alternativa a la oferta documental.

En esta última década el interés por la participación en cuanto a la creación “nativa” del discurso audiovisual podemos apreciarlo en un interesante proyecto realizado en el año 2010 donde se convocó a ciudadanos de todo el mundo, a través de la plataforma Youtube, para que se animaran a contar su vida en un día concreto: el 24 de julio de 2010. El montaje final agrupó diferentes historias de entre los más de 100.000 vídeos recibidos. *Life in a day* es un proyecto global que se sirve de las redes para conjugar un proyecto donde la mirada recae por aquel que es representado. Sin embargo, hemos de añadir que el proyecto final no fue fruto del montaje de cada uno de los participantes sino que recayó en un solo autor, Kevin Macdonald.

7.- Falso Documental y el Documental Ficcionalado

Por último hablaremos del *Falso Documental* y el *Documental Ficcionalado*. El primero narra una historia de la que el espectador no sabe su falsedad hasta el final del film como el documental *Operación Palace* (Évole, 2014).

Por su parte, el *Documental Ficcionalado* recrea situaciones empleando actores, escenarios y un plan de producción semejante al cine de *ficción*: *Mesi* (Álex de la Iglesia, 2014)

En definitiva estos modelos, pretenden poner en cuestión la dicotomía realidad/ficción.

Al margen de estas tipologías, nos vemos obligados a reconocer nuestro desconocimiento de las cinematografías de otras geografías, que muy probablemente aporten nuevas categorías o se sumen a las ya expuestas. Más allá de una intención

invisibilizadora o de concebirlas como cinematografías subalternas, insistimos que la razón que hay detrás no es más que un profundo desconocimiento de las mismas, muy a nuestros pesar.

Las tecnologías digitales: un paso más allá

Si la democratización de los medios audiovisuales a partir de la década de los noventa supuso un incremento en la producción de etnografías audiovisuales gracias al abaratamiento de los costes de producción, el siglo XXI nos ofrece la posibilidad de ir más allá en la representación de la mirada. La introducción de la cámara de pequeño formato y del ordenador en lo doméstico establece una nueva forma de entender el lenguaje audiovisual (López, 2013:23).

La aparición a finales de los noventa y su consolidación en este nuevo siglo de plataformas digitales como *After Effects*, *Magic Bullet Looks*, *Avid Media Composer*, *Adobe Flash*, *Final Cut Pro*, *Motion*, *Adobe Premiere*, *Sony Vegas*, *Autodesk 3ds Max*, etc., están permitiendo la posibilidad de ofrecer una mayor exactitud en el modo de percibir lo que nos rodea.

“La imagen sintética está libre de las limitaciones de la visión, tanto de la cámara como del ser humano. Puede tener una resolución y nivel de detalles ilimitados. Está libre de la profundidad de campo, una consecuencia inevitable del objetivo, de modo que todo está enfocado. Y está también libre de grano, esa capa de ruido que crean el celuloide y la percepción humana. Sus colores son más saturados y sus líneas pronunciadas siguen la economía de la geometría. Desde el punto de vista de la visión humana, es hiperreal y, sin embargo, es completamente realista. La imagen sintética es el resultado de una visión diferente, más perfecta que la humana”. (Manovich, 2005: 267)

Este texto nos lleva a una visión más completa que lo que acontece en lo material. Lo emocional encuentra, por fin, un soporte que es capaz de representarlo. Más hermenéutico, si cabe. Más allá de la unidimensionalidad que atribuye Antonio Fernández en su artículo “Tecnología digital y unidimensionalidad (Fernández, 2008) consideramos las posibilidades de la tecnología digital como un medio de restaurar la mirada, que como tal supera la visión y le atribuye características no perceptibles al margen del yo. La mirada como visión subjetiva del mundo requiere para ser representada de herramientas capaces de proyectar en el otro ya no el qué sino el cómo se mira. Y esto es posible gracias a la implementación en el proceso de postproducción fílmica de efectos digitales que aportan a la imagen contenidos emocionales y que se implementan a los recursos tradicionales del lenguaje narrativo audiovisual.

Aram Vidal (2011) reconoce una serie de nuevas tendencias que han afectado a toda la producción audiovisual y en concreto a la producción de documentales.

“La llegada de las tecnologías digitales a la producción audiovisual ha aportado una nueva estética, cuyo análisis debe iniciarse por comprender las posibilidades y límites de las herramientas que están causando esta renovación en los distintos géneros, incluido el cine documental”.
(2011:1)

Así, menciona la aparición de cuatro subgéneros formales dentro del ámbito del género documental: el *documental de hypermontaje*, el *documental pictoralista*, el *documental collage*, y el *documental animado*.

El ***documental de hypermontaje*** se logra a través de la emulación de géneros como el video clip o la publicidad acortando el tiempo de los planos. Es un montaje basado en un ritmo frenético acorde con los modos de vida occidentales. Ejemplo de ello son: *No Maps for these Territories* (2000, Mark Neale) o *The Corporation* (2003, Mark Achbar).

Por su parte, el **documental pictoralista**, basa su nombre en la manipulación del color y textura del video digital (Vidal, 2011: 3) como los documentales *Rize* (2003, David LaChapelle) o *When the Leaves Broke* (2006, Spike Lee).

El **documental collage** integra imágenes y vídeos sacados de contexto pero que aportan un nuevo significado dentro de la obra que los acoge y que puede enraizarse en el montaje de atracciones de Sergei Eisenstein. Ejemplo: *Perro negro* (2005, Péter Forgács).

Y por último el **documental animado**, un caso paradigmático, ya que rompe definitivamente con la línea que separa el género documental de la ficción. Se caracteriza por la hibridación de ambos combinando el testimonio real presentado formalmente mediante la animación. Como ejemplo *Waltz with Bashir* (2008, Ari Folman) o *McLaren's Negatives* (2006, Marie-Josée Saint Pierre).

“Los lenguajes del diseño, tipografía, animación, pintura y cinematografía se reúnen en la computadora. Por lo tanto, además de ser un metamedio, como lo formuló Kay, también podemos llamar a la computadora una plataforma de metalenguaje: el lugar en donde muchos lenguajes culturales del periodo moderno vienen y crean nuevos híbridos”. (Manovich, 2013: 214)

La implementación de los nuevos programas informáticos a la edición audiovisual permite romper con las categorías tradicionales de representación. Por poner un ejemplo, imaginemos la película *observacional* por excelencia de Frederick Wiseman, *Titicut Follies* (1967) si le aplicáramos efectos a través de la plataforma *Magic Bullets*, que como hemos comentado anteriormente permite la adición de recursos estéticos y el control total sobre la imagen ¿seguiría siendo observacional (teniendo en cuenta que el concepto observacional carece de todo sentido ya que siempre hay una mediación creativa en la selección del encuadre y del contenido incluido en el montaje final)? ¿Podríamos plantear un audiovisual mediante las técnicas

observacionales implementándole retoques visuales que aportaran el modo de ver de su creador y sus representados?

“Introducido en 1993, *After Effects* fue el primer software diseñado para hacer animación, composición y efectos especiales en la computadora personal. Su efecto general en la producción de imágenes en movimiento puede ser comparado con el efecto de *Photoshop* e *Illustrator* en la fotografía, la ilustración y el diseño gráfico”. (Manovich, 2013: 215)

Tenemos ante nosotros, más que nunca, la enorme posibilidad de ofrecer aquello que percibimos y que entendemos que perciben aquellos que retratamos a través de los recursos narrativos audiovisuales tradicionales y de los aportados por las nuevas tecnologías. Pero para ello, debemos desligarnos de una vez por todas de las ataduras de la visión positivista de la ciencia, de pasar del combate teórico a la demostración práctica a través de la producción. La antropología audiovisual vive un momento histórico, tiene a su disposición el mayor fenómeno tecnológico que se haya dado nunca para la disciplina: el abaratamiento de los costes de producción gracias a la democratización de los medios audiovisuales; así como, la posibilidad de traducir, con más facilidad que nunca, la mirada en imagen audiovisual.

2.3. ¿HACIA O PARA EL CONOCIMIENTO HUMANO?

2.3.1. Una Antropología de Orientación Pública

En un contexto histórico, social y económico como el actual, se hace sumamente necesario para docentes e investigadores universitarios, y en especial para los científicos sociales, enfocar la investigación de modo crítico y con un doble objetivo: la transferencia de resultados y la implicación de la sociedad a través de su participación activa en pro de la práctica transformadora y el cambio social.

“(…) preguntarse y contestarse en torno al propósito de “hacer ciencia”: ¿para qué? y ¿para quién? Pues estos interrogantes están presentes e inciden en las prácticas de los investigadores, de tal manera que se convierten un problema ético-político de su actuar. Y en este mundo dominado por el capitalismo neoliberal –indica nuestro autor– es vigente la disyuntiva que planteara Antonio Gramsci a propósito de su antinomia del papel de los intelectuales: *ex parte populi* (orgánicos o al servicio de las movimientos populares) o *ex parte principii* (al servicio del capital). Como aclaró Gilberto, no se trata de una postura maniquea de “buenos” versus “malos”, sino de tomar posición y conciencia de su condición y de su accionar en una situación actual única y grave: de exacerbación y agravamiento de las contradicciones y lucha de clases y de crisis y colapso civilizatorio” (Adame, 2010).

¿Hemos de aceptar la máxima de que el antropólogo deber ser un mero testigo de lo que filma y que no debe inmiscuirse en la realidad? Este mantra tan repetido conduce directamente a perpetuar el estatus quo.

“Todo grupo social que surge sobre la base original de una función esencial en el mundo de la producción económica, establece junto a él, orgánicamente, uno o más tipos de intelectuales que le dan homogeneidad”. (Gramsci: 2)

Como hemos expuesto una y otra vez, el aseverar que un antropólogo no debe inmiscuirse en la realidad es partir de la idea de que el sujeto que investiga es aséptico y neutral y que planea en un limbo no vital donde no interactúa y no construye su mundo en base a ello. Ese ser anamórfico, casi etéreo, completamente irreal es el supuesto investigador neutral que ansía para sí las Ciencias Sociales en su complejo por alcanzar ese Olimpo donde residen en gracia las ciencias naturales.

“Esta pretensión de objetividad de la ciencia moderna ha intentado borrar su propia narratividad y retoricidad. Lyotard (1987:27), basa gran parte de sus trabajos en torno a la función del relato dentro de un discurso y conocimiento científicos. Afirma que la ciencia moderna se caracteriza por su negación o supresión de formas de legitimidad basadas en la narración. Al contrario de las sociedades primitivas que transmiten su conocimiento por medio de la narración (la cual comunica el conjunto de reglas pragmáticas que constituye el lazo social), la ciencia está luchando y tratando de hacer desaparecer desde el siglo XVIII esta legitimidad “primitiva”. (Cock, 2012:193)

Así, la narración puede conducirnos hacia una horizontalidad de modos de aprehender el mundo, en un intento por equiparar conocimientos.

“La confrontación y el diálogo entre los saberes supone un diálogo y una confrontación entre diferentes procesos a través de los cuales prácticas diferentemente ignorantes se transforman en prácticas diferentemente sabias[...]sustituir la monocultura del saber científico por una ecología de los saberes. Esta ecología de los saberes permite no sólo superar la monocultura del saber científico, sino la idea de que los saberes no científicos son alternativos al saber científico”. (De Sousa, 164: 2005)

2.3.2. Lo público cinematográfico y lo académico antropológico: el dilema del receptor

La infinita literatura en torno al debate de las diferentes problemáticas asociadas al uso de equipos audiovisuales como medio para captar la “realidad social” se ha centrado, mayoritariamente en binomios tales como subjetivo/objetivo, realidad/ficción, arte/ciencia. Estos ejes de discusión han relegado y eclipsado uno de los aspectos más importantes: el objetivo de una obra de arte/científica, mediante discursos cercanos a la realidad/ficción resaltando lo objetivo/subjetivo, se encuentra condicionada por aspectos deontológicos y éticos que obligan al autor/realizador a entender que el film con carácter social es un acto compartido, un acto de comunicación, es un fenómeno que surge de la interacción y que conlleva, implícitamente, un pacto entre aquél que registra y aquéllos que son registrados.

En esta línea, cuando John y Malcom Collier (1986) realizaron un trabajo de campo, precisamente con los artesanos otavaleños, comprendieron que hay aspectos que durante la observación en el campo no son percibidos. En su caso, tras grabar la labor de un indígena en un telar, decidieron mostrárselo. El artesano les sugirió volver a grabar el proceso pues había ciertos aspectos que ellos desconocían y que habían sido obviados. Por tanto el resultado de aquella investigación se nutría de la mirada compartida.

Pero, al margen del uso o no de la *elicitación* a la que hacen mención los Collier, el mero hecho de mantener indefinidamente en un soporte la imagen de una persona, con la posibilidad de proyectarla para que otros desconocidos lo vean, implica poner en duda la autoría de la misma investigación audiovisual.

Por tanto, asumimos que existe un pacto que trasciende el concepto de obra de arte/científica entendida desde la perspectiva sólo y exclusivamente desde aquél que controla el proceso de producción, ya que en él intervienen personas, seres humanos y no meros elementos que se imbrican dentro del film para configurar el universo de discurso de su autor/investigador.

Esta perspectiva endogámica que ensalza la figura del autor o de la obra científica como vía hacia un conocimiento de lo social, implica una posición aséptica con respecto a la realidad social que se registra.

El realizador/investigador tiene ante sí la posibilidad de devolver a quienes han prestado su imagen y su realidad el fruto de un trabajo compartido. Es más, dado el potencial empático que posee el audiovisual, se puede llegar a configurar como una herramienta hacia el empoderamiento.

Existe múltiples ejemplos que corroboran esta afirmación, como advierte Ana Martínez (2007) y registra Sarah Pink en su obra *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology* (2009) donde recopila diferentes casos de investigaciones etnográficas mediante el uso de las herramientas visuales como un modo de intervención social:

“Video allowed us to produce and reproduce a series of images that created a polyphonic representation of people who live in areas of exclusion and of their dreams. This provided us with a basis for developing awareness and reflection among the general public and, because we made our objective to reveal the reality of social exclusion, for other social workers and researchers documentary demonstrates a novel form of intervention”
(Martinez, 2007: 229 en Pink, 2009)

Esta novedosa forma de intervención implica, necesariamente, trascender las limitaciones que, desde cierta antropología audiovisual, se han impuesto al uso de los recursos audiovisuales. Y es que en la actualidad, asistimos a una expansión de posibilidades sin precedente para la antropología audiovisual, ante las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, y el mundo digital y virtual. Como advirtiera Sarah Pink (2006) el siglo XXI ha encontrado a la antropología visual en un lugar privilegiado para la investigación.

Para ello, es necesario trascender las limitaciones que, desde la perspectiva actual de la antropología audiovisual, se han impuesto al uso de los recursos audiovisuales. Necesitamos del potencial artístico expresado a través del lenguaje audiovisual para devolver el fruto del conocimiento adquirido a quienes nos lo han proporcionado. Sin esta devolución estamos haciendo un arte, una ciencia, que no está al servicio de la gente, sino que reproduce, indirectamente, el discurso de un sistema/mundo que aleja, cada vez más, de sí a las personas, y que prioriza productos sobre ciudadanos.

Las Ciencias Humanas son necesariamente subjetivas desde el momento en el que es imprescindible la presencia de un investigador para desarrollar el trabajo de campo. Es aquí donde nace el primer relato, la narrativa del “yo”; pero cuando se confronta el relato interno frente al “otro”, entre el sujeto e investigador y entre producto y espectador, esas relaciones de intersubjetividad dan lugar a un relato compartido.

“De esta manera para Lyotard, el lenguaje científico se encuentra aislado de los usos del lenguaje que forman el lazo social, pues la pragmática clásica del saber requiere de una estructura de autoridad diferente en la cual el valor de verdad debe ser asignado y aceptado de antemano. Argumenta entonces que el juego lingüístico de la ciencia moderna es más denotativo que narrativo oponiéndose activamente al juego lingüístico del relato, asociado a la ignorancia, barbaridad, prejuicios, superstición e ideología. Pero finalmente a la hora de la legitimación social, de justificar su existencia y los recursos necesarios para su funcionamiento, la ciencia siempre acude al relato por medio del cual adquiere intención y autoridad”. (Cock, 2012:193)

Pero es más, esa narrativa debe brotar desde una perspectiva horizontal, de equilibrio de fuerzas que ampare la mirada del “otro” y para ello es absolutamente necesario que esa mirada se presente formalmente en un código lingüístico asequible al receptor, de lo contrario supone una apropiación de un texto que nace de la cooperación, que surge de la ayuda mutua y que debe, por tanto, tener contrapartida para todos aquellos que lo generan.

“(…) para todos los proyectos y niveles se trató de adoptar un lenguaje directo, claro y sencillo para la comunicación de resultados. Esto obligó a revisar conceptos y definiciones, como quedó también explicado, y a combatir el estiramiento científico-académico y la verborragia especializada” (Fals Borda, 2009: 285)

Por tanto, asumimos que todo texto extraído del trabajo de campo es un relato que surge de la intersubjetividad y que por ello, la autoría es compartida en una relación de horizontalidad que debe ser expresada en un lenguaje comprensible para los participantes. Es aquí donde el lenguaje cinematográfico posee una baza inmejorable para llevar a cabo una antropología compartida, una antropología de orientación pública.

“La antropología audiovisual muestra su capacidad para transferir y democratizar el conocimiento, compartiéndolo de forma mucho más horizontal con los actores que lo generan y a los que se dirige, ya sea en el ámbito académico-docente, político-administrativo, el público en general. La Antropología audiovisual facilita que todos los protagonistas implicados en la construcción del texto filmico antropológico tomen conciencia de la capacidad de difusión de sus discursos y de la importancia de su posicionamiento ideológico en el debate político. Al tiempo, todos los protagonistas implicados comparten la responsabilidad del conocimiento generado, gracias a la posibilidad de los visionados diferidos compartidos con el equipo de investigación”. (Robles, 2012: 155)

Ya hemos hablado de que la antropología ha mirado históricamente al audiovisual con cierto recelo. La obsesión por definir los límites entre ambas disciplinas ha conducido el discurso de los expertos hacia una concepción utilitarista de lo audiovisual. Esto supone limitar las posibilidades de ambas disciplinas. Se ha desdeñado la capacidad narrativa del medio audiovisual y, sin embargo, la historia de

la etnografía audiovisual se nutre de ejemplos que contradicen esta visión. Al aceptar sin miedo las posibilidades narrativas que se le ofrecen a la etnografía desde el lenguaje cinematográfico, se logra una visión multidisciplinar que engrandece y cuestiona los objetivos perseguidos tradicionalmente por las Ciencias Sociales. La narración, la visión estética, en definitiva, el arte en comunión con la antropología nos ayuda a poner en manos de la sociedad la ciencia que nace desde ella.

“El arte como intención pretende tener un efecto sobre el espectador, un efecto no necesariamente canalizado, pero que más allá del atractivo estético incentive una reacción visceral. La experiencia artística, entonces, se convierte en un acto en sí mismo, por fuera del esquema productivo lineal. Sencillamente, incita la percepción y pone en alerta lo ya establecido; en otras palabras, crea nuevas posibilidades de entender la realidad”. (Robles, 2012:155)

Los recursos que posee el audiovisual permiten una rápida empatía con las emociones. La angulación y el tipo de encuadre, el montaje o el sonido extradiegético entre otros, posibilita conectar directamente con la subjetividad del/a espectador/a.

En esta afirmación queda patente la visión que se plantea en este artículo sobre los modos de hacer antropología audiovisual. Considerar lo estético como no científico es apartar la subjetividad del ser humano de su forma de conocimiento. Mucho de nuestro conocimiento proviene de la experiencia estética. Y es que como señala Verónica Stoeihrel:

“El arte nos sitúa en un plano privilegiado para captar lo que la integración humana significa, por cuanto recoge el aspecto afectivo, sentimental, emotivo o pasional del hombre, tradicionalmente calificado como ‘irracional’ y, al mismo tiempo, supone también la parte crítica, racional y aún la más puramente espiritual de su ser persona. Y es que en el arte el hombre no sólo entiende, comprende y afirma sino que se conmueve y emociona, se apasiona y produce. Es en la contemplación y

producción estética donde el sujeto se manifiesta más palpablemente como espíritu activo y transformador”. (Patiño, 1996: 10)

Definimos el mundo a través de la palabra pero esa palabra se construye *a posteriori* de un vivir en la imagen, en los sonidos, en los olores; en definitiva, en los sentidos y en las emociones que éstos producen. Tras esto llega la palabra que intenta darle forma, y que en ocasiones lo consigue y en otras muchas lo persigue con dudosa efectividad. De ahí que hablemos de grandes literatos como hábiles traductores textuales de la realidad y percibamos con asombro su capacidad de traslación de las emociones al verbo. Emplear la palabra como única vía hacia la reproducción de los modos de aprehensión del mundo, salvo raras excepciones, implica caminar a ciegas en un universo de sentido que se construye más allá de la palabra.

Es aquí donde la imagen y el sonido se yuxtaponen como vía hacia un conocimiento holístico. Y obsérvese que se emplea el verbo “yuxtaponer” con la intención de no caer en la exclusión de ninguno de los lenguajes a los que tenemos acceso.

Vivimos en la imagen desde la propia definición de humano. El término griego *anthropos* significaba primitivamente “el que mira hacia arriba” (Schulte-Herbrüggen, 1966: 16); es decir, se nos define, primeramente por la mirada. Es más, antes de la escritura el ser humano expresaba el mundo a través de lo pictórico. Sin embargo, debían de pasar siglos hasta que la técnica tuviera la capacidad de reproducir un lenguaje similar a la mirada y desde este preciso instante la imagen en movimiento se ha erigido en el hábito más común de acercarnos al mundo que nos rodea.

Los índices de lectura disminuyen mientras aumenta exponencialmente el porcentaje de horas diarias frente a la pantalla. Más allá de entrar en la discusión de lo recomendable, se trata de situar sobre el tapete un hecho incontestable.

Y esta realidad es la que nos empuja a replantearnos el uso del audiovisual como medio de expresión de la antropología si pretendemos llevar nuestro conocimiento al

ámbito al que pertenece, si en nuestros objetivos está cambiar la ruta seguida, mayoritariamente, por las investigaciones antropológicas, esto es: pasar de la figura imperfecta de la academia- espacio público- academia. Como advierte Juan Carlos Gimeno (2010: 248) “de espaldas a esta presencia pública, la disciplina se ha desarrollado mediante la formulación de un lenguaje elaborado, técnico, específico, especialmente limitado a su consumo por parte de otros antropólogos”. Pues, como este antropólogo defiende necesitamos de una antropología de orientación pública, que emplee un lenguaje cercano, comprensible, que pretenda como objetivo principal generar utopías en un mundo que pide a gritos cambios profundos. Así pues, y siguiendo su propuesta, “podríamos desarrollar otras formas de lenguaje que permitiera el acceso del mundo de ahí afuera a los mensajes interesantes, sorprendentes, y por qué no decirlo, profundos. (Gimeno, 2010: 248).

“La ciencia social, como toda la producción científica, siempre ha experimentado dos tensiones. En primer lugar, la tensión entre el distanciamiento del mundo en nombre de la neutralidad y, enfrente, el interés de los científicos en ser útiles en el mejoramiento del mundo. En paralelo a esta tirantez, la tensión entre servir a los intereses colectivos o adecuarse a los intereses particulares de quienes detentan las estructuras de poder. La ciencia, como forma privilegiada de conocimiento, ha sido, por lo común, funcional a la dominación”. (Santos, B. de S ,2005:34)

En definitiva, realizar una antropología de orientación pública implica hacer una ciencia que remueva los pilares del poder, alejarse del concepto de hegemonía cultural; del intelectual, que como diría Gramsci (1984), sirve de engranaje, de sustento a un sistema que favorece al poderoso. Para ello, necesitamos lenguajes cercanos, necesitamos de la imagen para cerrar el círculo que nace y debe desembocar en la gente. Precisamos desligarnos de la relación vertical que mantiene el conocimiento científico con el saber ciudadano. Necesitamos, diría Jack Kerouac, de la poesía de la gente de a pie.

2.3.3. La distribución audiovisual y la reciprocidad del conocimiento

Los recursos audiovisuales, como vehículo de comunicación y representación del arte, aplicados a la investigación social permiten fomentar un tipo de ciencia que vuelve su mirada más allá del mero diagnóstico científico. Posibilitan devolver el producto final empaquetado en un lenguaje sencillo y accesible y reconocen, como principal objetivo, el retorno de sus conclusiones al ámbito social en el que se generó, como vía hacia la catalización dialéctica y performativa del hecho social y comunicativo.

En un contexto histórico, social y económico como el actual, se hace sumamente necesario para docentes e investigadores universitarios, y en especial para los científicos sociales, enfocar la investigación de modo crítico y con un doble objetivo: la transferencia de resultados y la implicación de la sociedad a través de su participación activa en pro de la práctica transformadora y el cambio social.

Históricamente contamos con ejemplos que se asemejan a esta línea de pensamiento y que han permanecido relativamente marginalizadas en el ámbito occidental pese a ser movimientos considerados ya como históricos. Nos referimos a los movimientos sociales de la década de los sesenta en América Latina y que dieron lugar a una serie de nuevas cinematografías en todo el continente que, aunque con particularidades en función de las características histórico- sociales de cada uno de los territorios, comparten rasgos comunes.

Si en Europa se dieron vanguardias cinematográficas como la Nouvelle Vague, América Latina busca su propia impronta en base a la necesidad de independencia política, social y cultural como vía hacia la generación de una sociedad descolonizada.

Con un marcado carácter político se pretende convertir al espectador en sujeto activo para politizar y crear un modelo de espectador crítico y revolucionario.

“Los movimientos más importantes son los que se dan en Bolivia con el Grupo Ukamau, con Jorge Sanjinés como cineasta más reconocido,

manejando la tesis del cine como arma de combate; en Cuba la producción que se hace después de la revolución del '59, con ICAIC como institución coordinadora de la nueva industria cinematográfica, su tesis era la de un cine imperfecto, de Julio García Espinosa; la experiencia Argentina se da con el grupo cine de liberación, de Octavio Getino y Fernando Solanas, al igual que con el Grupo cine de la base, de Fernando Birri, mientras que en Brasil se forja el Cinema Novo, con Glauber Rocha como máximo creador”. (López, 2004: 7-8)

El movimiento del *Tercer Cine*, surgido en las décadas de los sesenta y setenta del pasado siglo XX en Latinoamérica, se presentó como medio de contrainformación frente al poder del discurso neocolonial, pues se entendió que era necesario reivindicar el uso del *feedback* en la comunicación entre el mensaje audiovisual y la audiencia. A esto lo llamaron *Cine-Acto*.

“(…) los autores consideran que la proyección es la manera de que la obra culmine, es la única manera de concienciar al espectador y agitar su conciencia. Se desarrolla un proceso comunicativo en el que existe la bidireccionalidad”. (Galán, 2012: 5)

Se refuerza en este movimiento, el potencial del audiovisual como generador de reacciones, pues como afirma Mariano Mestman (1999: 7) estas películas o films militantes podían incorporar tras su exhibición una discusión centrada en su temática o en cualquier cuestión propuesta por los participantes. En general se entendía que el potencial y el “carácter militante de este cine derivaba más de la experiencia que desencadenaba, de la generación de un acto político durante o tras la proyección, que del propio contenido de los films” (Mestman, 1999: 7).

Nos parece especialmente interesante este tipo de concepción de lo cinematográfico a modo de ágora, donde la interpretación de los espectadores contribuye a crear una visión alternativa al discurso hegemónico.

El movimiento del *Tercer Cine* entiende que el discurso oficial tiene copados – teniendo en cuenta que aún no existía Internet- todos los canales de comunicación masiva así como medios suficientes para reproducir mensajes y hacerlos llegar a cada rincón del planeta.

“Así como la burguesía hizo su revolución —incluyendo su ciencia como elemento coadyuvante—, podía deducirse que es posible configurar una contrasociedad en la cual la clase social determinante sea aquella opuesta a la dominante, en este caso, y por definición, el proletariado. Es, entonces, fácil concluir que el proletariado como clase también puede desarrollar e imponer su propio sistema de interpretación de la realidad, es decir, su propia ciencia”. (Fals Borda, 2009:287)



3. METODOLOGÍA

Defendemos que los recursos audiovisuales, como vehículo de comunicación y representación del arte, aplicados a la investigación social permiten fomentar un tipo de ciencia que vuelve su mirada más allá del mero diagnóstico científico. Posibilitan devolver el producto final empaquetado en un lenguaje sencillo y accesible y han de reconocer, como principal objetivo, el retorno de sus conclusiones al ámbito social en el que se generó, como vía hacia la catalización dialéctica y performativa del hecho social y comunicativo.

En este texto presentamos a partir de trabajos empíricos realizados en España y en Ecuador la viabilidad de la antropología audiovisual como medio para llevar a cabo una ciencia implicada con el colectivo representado y favorecedora del cambio social.

Por tanto, antes de adentrarnos en las técnicas y procedimientos empleados para la consecución de este estudio resulta imprescindible establecer una convergencia entre

varias disciplinas que, en este caso, viene implícita en nuestra propia formación como periodista, realizador audiovisual y antropólogo.

Del periodista surge la necesidad de comunicar; del realizador, la de narrar; la antropología, por su parte, remite al trabajo desde la perspectiva de lo microsocioal, desde un posicionamiento no etnocéntrico y el punto de vista cultural. Su convergencia deriva en un modo de percibir la antropología audiovisual como un acto dialéctico y transformador teniendo como base la cultura.

3.1. PRÓLOGO: “ELCHE TOMA LA CALLE”

Nos remontamos al año 2011 donde, involuntariamente, se germina la idea básica que conducirá este trabajo. En esa fecha surge el movimiento del 15-M, un fenómeno contestatario que se extendió por todas y cada una de las localidades de la geografía española. En nuestro caso, nos centramos en el colectivo que representaba las inquietudes de los ciudadanos de Elche¹⁴.

El 15-M, es un movimiento ciudadano que nació tras la manifestación del 15 de mayo de 2011, que dio lugar a que unas cuarenta personas acampasen de forma espontánea en la simbólica plaza de la Puerta del Sol. A raíz de este acto las manifestaciones se sucedieron en toda España. Las máximas que empujaron la filosofía del movimiento era la de promover una democracia participativa, donde la ciudadanía fuese sea copartícipe de las decisiones del gobierno. Esta propuesta desliga al 15M del bipartidismo imperante hasta ese momento representados por el PSOE (Partido Socialista Obrero Español) y el PP (Partido Popular). Asimismo, las críticas se dirigían hacia el modelo económico neoliberal entendiéndolo como germen del incremento de las desigualdades sociales.

¹⁴ Elche es una ciudad de la provincia de Alicante en la Comunidad Valenciana (España), con una población en 2014 de 228.647 habitantes según el Instituto Nacional de Estadística (Padrón Municipal) <http://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=2856> (Fecha de consulta 26-5-2015)

El descontento de los indignados nos permitió la oportunidad para poner a prueba nuestra visión de la antropología audiovisual; y al mismo tiempo, aportar nuestro granito de arena a un acontecimiento al que ya se considera histórico.

Como investigadores y ciudadanos necesitábamos ser partícipes de aquella corriente en la que cada una de las personas colaboraba ofreciendo sus competencias y cualidades personales. Nuestra contribución estribaría tanto en la divulgación del propio Movimiento, la reivindicación de los principios que se promulgaban; como, sobre todo, en la consecución de uno de los objetivos primordiales de nuestro estudio: devolver el resultado al propio colectivo.

Si bien, uno de los problemas principales a los que se enfrenta la antropología audiovisual radica en el uso de las herramientas de grabación, en este caso el dilema quedaba fuera de la discusión; ya que la presencia de las cámaras, provenientes tanto de los aficionados como de los profesionales de los medios comunicación, era innato al devenir diario del 15 M.

Imagen 2. Fotograma del documental “*Elche Toma la calle*”, Elche, España 2011.



Fuente: Pepe Vidal

La única preocupación al respecto por parte de los movilizados surgió al principio de la grabación aunque duraría muy poco: el problema estribaba en la cautela de los

indignados debida la presencia contrastada de los servicios secretos de la policía que se ocultaban entre la muchedumbre. Pasados un par de días, la reticencia hacia nosotros desapareció.

Acudíamos a todas las manifestaciones y reuniones de grupos de trabajo. Estuvimos presentes en el inicio de la formación de la *Plataforma Antidesahucios* y pudimos registrar el seguimiento y paralización de una orden de desalojo habitacional.

Imagen 3. Fotograma del documental “*Elche Toma la calle*”. Elche, España 2011.



Fuente: Pepe Vidal

Otro de los momentos claves y que definiría nuestra postura como investigadores fue la toma de posesión de la nueva alcaldesa de la ciudad, Mercedes Alonso. Mientras políticos entrantes y salientes y medios de comunicación se congregaban en la primera planta del consistorio municipal, en la calle se manifestaban los indignados. Podíamos haber tenido acceso a la toma de posesión de la alcaldesa desde una posición privilegiada, sin embargo decidimos mantenernos a pie de calle. Esta decisión, en principio sin una mayor importancia, contrastaba con el lugar que ocupaban los medios de comunicación locales y regionales que, tras la toma de posesión, hubo una hora de espera en la que cámaras y periodistas esperaron pacientemente apuntando hacia el lugar por donde tendría que aparecer el nuevo ejecutivo. En ningún caso, dieron la palabra a los manifestantes. La noticia, para los

medios, no estaba en la ciudadanía, sino en las estructuras organizadas de poder. Nuestra opción quedaba fijada: “dar voz a quien no la tiene”.

A medida que convivíamos con nuestra cámara, confirmábamos la idea de que todos aquellos datos que íbamos recabando daban lugar a un producto que debía ser compartido y que, por tanto, nos hacía cuestionar la autoría del propio trabajo.

La edición se iba construyendo paralelamente a la grabación en base a una estructura abierta al devenir del propio movimiento, una característica que acompañaría el resto de proyectos audiovisuales.

Así, una vez editado el material, decidimos proyectarlo en la misma plaza del centro de Elche desde donde partían todas las acciones del 15-M en nuestra ciudad. La respuesta nos superó; aún más, nos conmovió: el colectivo afrontaba en ese momento profundas discrepancias en cuanto a los contenidos de sus ideas, lo que acabó degenerando en la disgregación del propio grupo de personas del 15-M ilicitano en diversos subgrupos reorganizados con diferentes propuestas. Cuando acabó la proyección, las partes en conflicto se levantaron y se fundieron en un abrazo. Como aseguraría posteriormente una de las movilizadoras principales del movimiento en Elche: “Después de vernos allí en la pantalla... fue como si aquello que estábamos viendo nos hiciera más conscientes de lo que habíamos logrado en común. El árbol nos impedía ver el bosque”.

El bosque al que hace mención esta informante no es más que una metáfora del día a día. La vorágine diaria obstaculizaba al colectivo tomar consciencia de su propia fuerza como tal. El audiovisual confirmó su capacidad ya, no sólo, empática que conduce hacia la movilización de las emociones, sino la de sustraer los acontecimientos y reorganizarlos en una estructura lingüística que rememora lo acontecido y que reconvierte lo sucedido reduciéndolo a su denominador común, obviando lo anecdótico.

Sentimos que habíamos superado con creces nuestro objetivo de devolver a la calle lo que había sido siempre de la calle. Pero si en un primer momento nuestra intención fue movida por una mera cuestión ética y deontológica, a la vista de los resultados obtenidos, comprendimos que quizá se podría enfocar nuestro trabajo hacia la búsqueda del potencial del audiovisual como refuerzo identitario de un colectivo.

Si bien aquel proyecto concluyó en la misma plaza de Elche donde nació, la imagen de aquel grupo reconstruido se mantuvo latente como base para posteriores investigaciones. Sin embargo, para poder generalizar esta idea pensamos que debería ser probada en un contexto ajeno en el que se desarrolló el documental sobre el 15-M ilicitano.

En este punto consideramos oportuno el visionado del documental “*Elche toma la calle*” (Vidal, 2011) cuyo enlace se adjunta en el anexo III.

Imagen 4. Fotograma del documental “*Elche Toma la calle*”. Elche, España 2011.



Fuente: Pepe Vidal

3.2. FASE I: “LA VENTANA DE LOS ANDES”

3.2.1. Etapa de preproducción: un español blanco entre *runas*

Año 2012. Un antropólogo blanco y español serpentea por los puestos de la Plaza de los Ponchos con una cámara de fotos. Nadie discutía que en ese momento todavía era un turista más que curiosa. A cada puesto que nos acercábamos, recibíamos la invitación para comprar algún producto. Ni siquiera nos atrevíamos a disparar nuestra cámara.

Así transcurrieron los primeros días: dando vueltas como un “gringo” con apariencia de turista. Es el momento más delicado del proceso del trabajo de campo: entrar. Pero no sólo se trataba de entrar. Debíamos hacerlo, además, con la cámara de vídeo y grabar aquellos rostros de piel morena, aparentemente poco amistosos y que se nos antojaban, culturalmente, de miradas adustas, en las antípodas del mundo del que provenimos. Parecía imposible y por un momento pensamos que aquello, más allá de ser la estancia de un antropólogo, se convertiría en la visita de un turista.

Recordamos la conversación con un mestizo de la zona al que comentamos nuestras intenciones, y recordamos, también, que no debimos hacerlo. El hombre se llevó las manos a la cabeza y nos aseguró que iba a ser imposible, que aquellas personas vivían en su mundo y que era muy difícil poder entablar una mínima relación con ellos, mucho más si pretendía sacar la cámara. Nos dijo: “es probable que te la quiten”. Nos propuso otros temas y tenemos que reconocer que llegamos a planteárnoslo.

En nuestra cabeza se arremolinaban las frases de aquel hombre y la infinita literatura existente sobre la distorsión de la cámara en el proceso etnográfico.

Aquel día volvimos a casa con la firme decisión de analizar de un modo cartesiano la situación en la que nos encontrábamos: por un lado, la visión de aquel hombre, un mestizo en una ciudad donde la interculturalidad era un capítulo perdido en el libro

de la convivencia. Por otro, la firme convicción de que si aquel espacio estaba abierto al público y se nutría de las divisas de los turistas la cámara podría ser un elemento que se asociase a la divulgación del propio espacio. Además, teníamos claro, después de nuestra anterior experiencia en el 15-M, que si éramos capaces de detectar las necesidades del colectivo, la presencia del investigador apoyado por una cámara, aunque al principio produjera un total rechazo, se podría ir tornando en una herramienta que ellos mismos utilizaran como medio de reivindicación. Pero antes, debíamos darnos a conocer.

Imagen 5. Vendedor de la Plaza de los Ponchos. Otavalo, Ecuador 2013.



Fuente: Pepe Vidal

Imagen 6. Artesana de la Plaza de los Ponchos. Otavalo, Ecuador 2013.



Fuente: Pepe Vidal

Imagen 7. Vendedora de la Plaza de los Ponchos. Otavalo, Ecuador 2013.



Fuente: Pepe Vidal

Imagen 8. Vendedora de la Plaza de los Ponchos. Otavalo, Ecuador 2013.



Fuente: Pepe Vidal

Así un día tras otro nos acercábamos bien temprano a la plaza, nos sentábamos en los huecos de las *callambas* a desayunar lo mismo que ellos, a ayudar a levantar las estructuras de los tenderetes; pero sobre todo, a mantener conversaciones informales con los distintos comerciantes y artesanos que pululaban por la plaza.

Para ello, también nos apoyábamos de las fotos que hacía a los diferentes artesanos. Las imprimíamos y luego las regalábamos.

Tras largas horas de conversaciones el turista, blanco y español comenzaba a tener un nombre al que podían dirigirse y empezaron a surgir las primeras confesiones de la difícil situación que atravesaba la plaza.

Aconsejamos, antes de continuar, el visionado del documental “*La Ventana de los Andes*” (Vidal, 2013) cuyo enlace se adjunta en el Anexo IV.

3.2.2. Etapa de producción: una cámara en los Andes

Cuándo y cómo la cámara

Si hay un hándicap al que se enfrente un investigador o realizador a la hora de afrontar un proyecto de carácter social es, sin duda, el efecto disuasivo de la cámara como medio de registro.

El hecho de ubicar todo un aparataje electrónico que captura permanentemente a aquél que se sitúa frente al objetivo conlleva implícitamente y de un modo genérico, cuanto menos, una cierta reticencia a aceptar la presencia de la cámara; cuando no un rechazo absoluto que puede llegar a bloquear la relación entre los informantes y el investigador y, por tanto, a truncar la posibilidad de mantener una conversación fluida y fructífera.

Superado este primer paso, surge otro problema de no menor relevancia: la falta de naturalidad y una cierta tendencia hacia la cohibición desde el momento en el que se enciende la cámara. Debido a este obstáculo, en ocasiones, insalvable, la práctica nos dicta que, generalmente, los momentos que resultan más interesantes raramente quedan registrados.

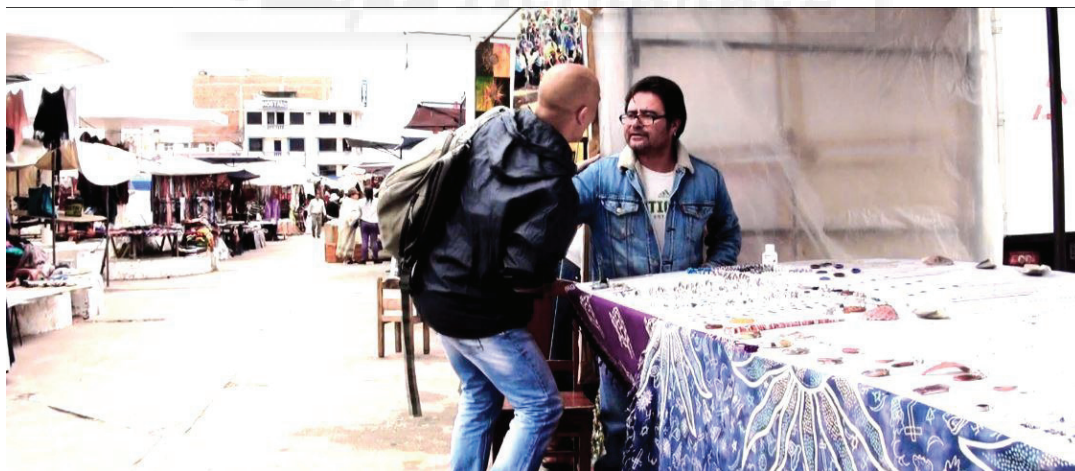
Partiendo de esta situación, es imprescindible establecer estrategias para poder llevar a buen término la grabación.

Si bien, hemos de tener en cuenta los múltiples consejos existentes en diferentes manuales, este tipo de técnicas de grabación surge primordialmente de la propia experiencia. Cada situación requiere de una medida, cada investigador-realizador porta una mochila de vivencias y características personales que condicionan su metodología. Aunque con matices propios del lugar y del momento en el que nos encontráramos, las pautas que se relacionan a continuación nos han resultado aplicables, de forma genérica, en diferentes contextos de grabación.

El primero de los pasos es, sin duda, la empatía con aquellos que tenemos frente al objetivo. La empatía tiene una relación directa con la presencia del investigador/realizador tanto desde el punto de vista externo como en aspectos derivados del tono y volumen de la voz y el lenguaje corporal. En el caso de nuestra presencia en la *Plaza de los Ponchos* fuimos aprendiendo a contener un impulso muy característico del carácter español: la gestualización a la hora de acompañar nuestros discursos. El ecuatoriano y, en concreto, el kichwa-otavaleño tiende a asociar estos gestos a un cierto grado de violencia, de imposición. Por otro lado, el ritmo a la hora de hablar es completamente distinto y requiere de unos tiempos diferentes a los que estamos habituados en Occidente.

Nos gustaría destacar otro aspecto que puede parecer, en principio, nimio, pero que en el transcurso de nuestra investigación percibíamos, en muchas ocasiones, que podía condicionar la relación con los entrevistados.: nos referimos a la relación de estatura. Para evitar crear una relación de verticalidad adoptábamos una postura ligeramente encorvada que ayudaba a mantener la mirada a la misma altura, lo que contribuía a un trato más cercano.

Imagen 9. Autor saludando a artesano de la plaza de los Ponchos. Otavalo, Ecuador 2014.



Fuente: Pepe Vidal

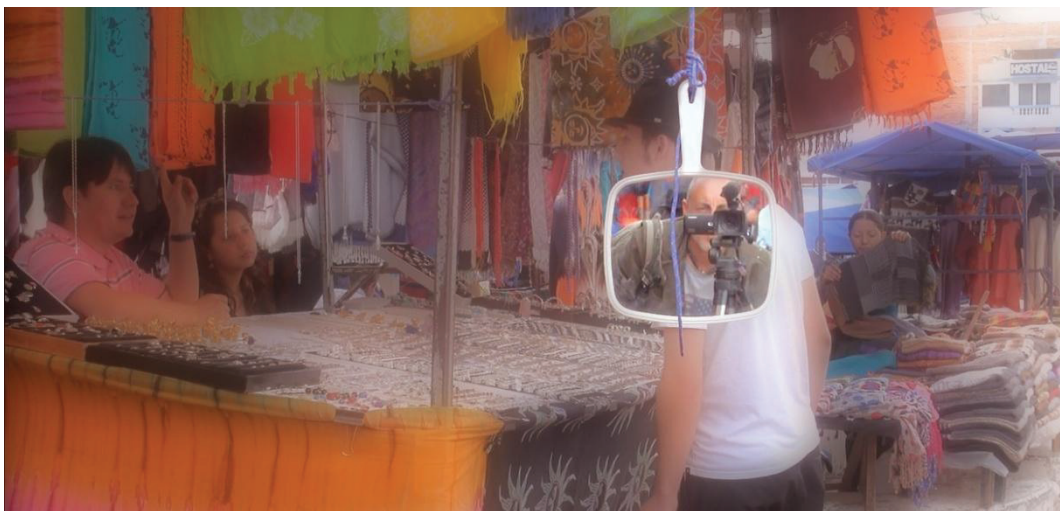
En el caso de la entrevista, además de las técnicas propias, como comenzar de modo informal, o ir de lo sencillo a lo más complejo, etcétera, debemos contar con el espacio en el que se va a desarrollar. Pongamos por ejemplo, el caso de una entrevista sobre aspectos personales a un político. Si el espacio consensuado es el lugar de trabajo, muy probablemente adoptará una posición oficialista y rígida. Por tanto, quizá convenga emplazarlo a lugares en los que se mueva en su vida doméstica.

Otro de los aspectos fundamentales y que establecen el pacto no escrito entre investigador/realizador y nuestros interlocutores es el aparataje audiovisual. La máxima es la reducción a la mínima expresión del material que empleemos. Para la grabación de los dos documentales, tanto “La Ventana de los Andes” como “Runas” empleamos una cámara pequeña doméstica que incorporaba sobre ella un micrófono de no más de 5 cm apoyado por un trípode de fotografía de reducidas dimensiones.

El equipo humano medio en cualquier producción de documentales constará de un mínimo de tres personas: realizador, operador cámara y técnico de sonido. Personalmente abogamos por la reducción drástica de esta formación a una sola persona, aún a riesgo de perjudicar notablemente la calidad del producto final, por dos razones fundamentales. Las personas se sentirán menos invadidas cuanto menos equipo opere frente a él; y por otro lado, normalmente, la empatía se produce sobre la persona con la que se conversa. Tanto el sonidista como el cámara, al concentrar su mirada en aspectos técnicos terminan aislándose del entorno, lo que puede acarrear un recelo por parte del entrevistado.

Asimismo, debemos tener muy en cuenta el lugar que vamos a ocupar con respecto a la posición de la cámara. Es decir, dónde se ubica la cámara y dónde el investigador-realizador con respecto a ella. Esto implica y condiciona tanto el trabajo en la fase de producción como el aspecto formal del producto final; ya que, como veremos, tuvimos que eliminar los movimientos de cámara.

Imagen 10. Imagen del autor grabando en la Plaza. Otavalo, Ecuador 2014.



Fuente: Pepe Vidal

Se suele sobreentender que el espacio asignado a aquel que emplea la cámara como medio de registro es el que se encuentra detrás de ella. Esta ubicación tan extendida se debe a que favorece un mayor control de las variables del equipo de registro. Sin embargo, en múltiples ocasiones es preferible abandonar esta posición ya que la cámara establece una barrera entre el realizador-investigador y el entrevistado. Ambos deben estar frente al objetivo – en el caso del realizador puede hacerlo dentro o fuera de campo¹⁵-.

De este modo, y desde la perspectiva del lenguaje corporal ambos nos situamos frente al mismo escenario; a la vez que naturalizamos más la relación ya que el entrevistado tiene frente a él un rostro como referencia y no el objetivo de la cámara. A esto hay que añadir que, a medida que la conversación o la grabación se desarrolla, las personas tienden a olvidar la presencia de la cámara.

Bajo estas premisas nos vemos obligados a agudizar los reflejos a la hora de decidir el tipo de encuadre, la angulación, el diafragma, etcétera, y a tener en cuenta las

¹⁵ Se considera fuera de campo todo aquello que no se encuentra dentro los márgenes del encuadre o del plano seleccionado.

posibles posiciones que adopten los *actores* dentro del encuadre seleccionado para no correr el riesgo de que salgan fuera del plano.

Por último, la técnica empleada para recabar datos era la entrevista abierta que nos permitía naturalizar la conversación, dando la sensación a las personas entrevistadas de no estar frente a un entrevistador formal, sino a mantener un diálogo informal. Esta forma de actuar ayuda también a olvidar la presencia de la cámara y a ofrecer al espectador *la sensación de estar contemplando el alma del ser humano* (Rabinger, 2005: 132).

La cámara como medio de reivindicación y el investigador como mediador

Siguiendo esta línea, comenzamos a entender que había una necesidad, por parte de los productores y artesanos no representados, de verbalizar sus necesidades. Y es aquí, donde el investigador neutral y cuasi-objetivo se torna en parte fundamental de la investigación y es consciente de su propia subjetividad como herramienta metodológica de entrada en el campo y de elaboración posterior del discurso.

Nuestra investigación rápidamente se convirtió en una actividad en la que el investigador se involucraba, llevando ante las autoridades las cuestiones que la misma calle planteaba. El resultado fue un marasmo de acusaciones cruzadas de las que tan sólo se podía deducir el fracaso de las políticas gubernamentales a la hora de proteger la artesanía kichwa, y cómo la vertebración de los más desfavorecidos se volvía en contra suya. El asociacionismo de las comunidades debía amplificar la voz de sus componentes, pero más allá de alcanzar este logro, se había convertido en un modo de desgastar la lucha por la defensa de sus intereses.

Imagen 11. Imagen capturada del documental “*La Ventana de los Andes*”. Vendedor refutando al alcalde Mario Conejo. Otavalo, Ecuador 2013.



Fotografía: Pepe Vidal

La presencia del investigador apoyado por una cámara, que al principio produjo un total rechazo, se fue transformando en una herramienta que ellos mismos utilizaban como medio de reivindicación.

Así, la documentación previa a la entrada en el campo originó en el inicio de la producción audiovisual un espejismo de orientación del contenido. En muchos casos, los productos audiovisuales condicionan previamente su discurso. Sin embargo, cuando éstos se someten a la disciplina de las Ciencias Sociales y mucho más, al criterio del sujeto investigado, la claustrofobia temática se invierte y engrandece en la dialéctica con las personas con las que se interactúa. La narración inducida se traduce en un diálogo con el sujeto de la investigación.

En todo grupo humano existe algún tipo de conflicto. Si el investigador es capaz de localizarlo la cámara no será un elemento distorsionador, sino que servirá como revulsivo para la propia comunidad y actuará como el mejor de los porteros.

Desde este punto existen dos posturas: una, desde la pretendida objetividad en la que el investigador se posiciona ajeno en lo posible a su objeto de estudio; o aquélla en la que la subjetividad convierte a la investigación en una herramienta útil para la propia comunidad investigada.

El tipo de relación

En base al esquema que emplea Juan Robles (2012) que establece una dicotomía entre el vínculo subordinado y el compartido para demarcar el modo en el que se relacionan los actores con el equipo de investigación; en el caso que nos atañe, no podemos adoptar una u otra postura, ya que se dieron ambas dependiendo de diferentes variables.

Pese a que la intención, en principio, fue la de construir el texto fílmico de un modo compartido no se pudo llevar a cabo, aunque con matices, que a continuación trataremos de explicar.

Por un lado, nos topamos con una fuerte división interna por dos razones fundamentales: en la plaza se agrupan vendedores con gran influencia dentro del consistorio municipal que lograban hacerse con múltiples puestos que aumentaban las posibilidades de venta; pero, a su vez, impedía que nuevos artesanos pudieran mostrar y vender sus productos, con lo que se creaban sectores con mayor influencia y poder adquisitivo que otros. Esto deriva en la consolidación de los revendedores de la plaza en detrimento de los artesanos. De este modo, existen en el mismo lugar varias asociaciones cuyo objetivo, en principio, es el de defender los intereses de sus asociados, en muchas ocasiones opuestos al del resto de colectivos de la plaza.

Otras de las razones de su división interna la provoca la mencionada situación de las asociaciones cuyos intereses, como hemos mencionado anteriormente, consisten más

en medrar hacia puestos de relevancia política que la de mejorar la situación de sus afiliados, con lo que el desánimo se convertía en la tónica dominante.

Por otro lado, las extenuantes jornadas laborales de los vendedores de la plaza, que iban de las cinco de la mañana a las diez de la noche, dificultaban mantener conversaciones colectivas.

Imagen 12. Cargador repartiendo mercancías en la Plaza. Otavalo, Ecuador 2013.



Fuente: Pepe Vidal

Por ello, el documental se decantó por mantener la participación del colectivo por vías alternativas: primero, construyendo el cuestionario de las entrevistas a las autoridades en función a los intereses que dejaban entrever los vendedores y artesanos de la plaza, una vez entrevistados; segundo, la decisión de editar el material grabado en base al discurso general de los vendedores y artesanos obviando la presencia de un narrador en *voz en off*¹⁶. Con ello, se pretendía que cuando se proyectara, percibieran el resultado del texto audiovisual como suyo, sin la aparente mediación de un extraño.

¹⁶ Es la narración que conduce el relato sin que aparezca la imagen de la persona que habla.

Nivel de representación y relación con el medio

Por tanto, el nivel de representación que caracteriza este texto fílmico es el participativo, dejando al margen los aspectos reflexivos del proceso de producción. Las razones fundamentales para optar por esta postura vienen determinadas por la necesidad de lograr la empatía por parte del colectivo de la plaza. Si hacemos mención al proceso de producción insertaríamos un elemento que, por un lado distorsionaría el discurso central; y por otro, distanciaría a los actores-espectadores por concebirlo como un discurso ajeno. La mediación de un extranjero con el añadido de la nacionalidad española podría desatar incredulidad en los espectadores. El hecho de no formar parte de un colectivo con una cosmovisión muy particular, provoca en ellos un cierto rechazo, máxime si al extranjero se le considera como heredero de una nación a la que perciben, en general, como conquistadora y, por tanto, causante de la destrucción de su cultura.

Por ello, se obvia tanto la reflexividad sobre el propio medio y la autoreferencialidad porque concebimos estas dos opciones, en el caso que nos compete, como elementos distorsionadores del objetivo final: motivar reacciones hacia la situación que vive la comunidad, como una vía hacia el empoderamiento.

Las técnicas de filmación

Buscando la máxima coherencia con los objetivos planteados *a priori* y con el nivel de representación elegido, el modo de producción de los datos etnográficos se realizó a través de la técnica de la observación participante y la entrevista no estructurada.

A través de la entrevista no estructurada, recogíamos las necesidades de cada uno de los individuos relacionados con el colectivo de la Plaza de los Ponchos, lo que permitía enfocar nuestra participación hacia un trasvase de información entre los artesanos y vendedores y los responsables de la administración pública,

recíprocamente. Esto favorecía la creación de un canal de comunicación que había sido cortado por la mediación de algunas asociaciones del mercado, principalmente U.N.A.I.M.C.O. Aunque el desinterés del ejecutivo y la falta de confianza hacia éstos por parte del colectivo de artesanos dificultó esta posibilidad, si contribuyó a crear un cierto *feedback* entre ambas partes.

Asimismo, se realizaron una serie de grabaciones en Otavalo, la ciudad que acoge a la Plaza de los Ponchos y los alrededores.

Como ya hemos comentado en el capítulo sobre Otavalo, la ciudad pertenece a la provincia de Imbabura, ubicada a 100 kilómetros al norte de la capital Quito y ha sido declarada “Capital intercultural de Ecuador” por la riqueza cultural y paisajística de este valle andino. La mayoría de sus habitantes son indígenas kichwas, conocidos por su habilidad textil y comercial, y que acoge a La Plaza de Ponchos o Plaza Centenario, el mercado artesanal más grande de Sudamérica.

Imagen 13. Artesano de Peguche. Otavalo, Ecuador 2013.



Fuente: Pepe Vidal

La importancia de esta ciudad para nuestra investigación se debe a que la urbe se ha erigido en el emblema del empoderamiento del indígena kiwcha. Un espacio tradicionalmente exclusivo de los mestizos que relegaban al indígena al ámbito rural. Este cambio se debe al aumento del poder adquisitivo del indígena gracias a la

comercialización de sus artesanías, y en el centro de todo ello, como espacio metafórico encontramos la Plaza de los Ponchos.

En los pueblos periféricos de la ciudad, se arraiga la tradición artesanal que, posteriormente, es vendida en el mercado. Así que, se grabaron a distintos artesanos en las pedanías más destacadas desde el ámbito artesanal: Peguche, San Juan de Ilumán, San Pablo del Lago, San Rafael de la Laguna, etc...

Imagen 14. Artesano de San Rafael de La Laguna. Otavalo, Ecuador 2013.



Fuente: Pepe Vidal

3.2.3. Etapa de postproducción: un puzle de voces

“Montar no es sólo unir unas imágenes con otras. Es también construir significados [...] Con el montaje se seleccionan, combinan y unen elementos separados para dar una idea de totalidad. Es en el montaje donde el investigador imprime su huella, refleja su perspectiva en el análisis de una realidad social” (Buxó, 1999 :90).

Esta etapa está ligada al proceso de análisis de los datos. Como hemos señalado anteriormente, se pretendía que la narración no recayera sobre un narrador omnisciente que posicionara la autoridad del realizador sobre las personas representadas. Es decir, hay una clara intención de desligarnos del modelo exposicional o interpretativo expuesto en la clasificación realizada por Bill Nichols (1997).

Imagen 15. Imagen del proceso de análisis de los datos. Elche, España 2013.



Fuente: Pepe Vidal

Si la vocación de este documental era la de servir a las personas representadas se necesitaba que los actores dirigieran el discurso, máxime si tenemos en cuenta la idiosincrasia del pueblo kichwa-otavaleño al que produce un rechazo inmediato el discurso exógeno cuando trata de describir a su pueblo. Así pues, la narración recaería, de manera fragmentada, en el discurso de los propios sujetos representados.

Esto obliga a fragmentar los discursos, a buscar una estructura que permita al espectador empatizar con la historia de manera que tenga alguna utilidad; es decir, que pueda retornar a la calle en base a la intención de realizar una antropología de orientación pública, además de servir como producto cultural.

Para ello, tras visionar y minutar¹⁷ cada una de las entrevistas grabadas era necesario agruparlas por categorías y subcategorías tales como: plaza como ocupación del espacio urbano por parte del kichwa, historia de la plaza, artesanos, el kichwa y el entorno natural, resignificación de la identidad, los problemas de la plaza (artesanía desplazada por productos industriales, divisiones internas, desinterés de las autoridades, etc.).

Qué se incluye, qué se excluye: dilemas éticos

Si bien es cierto que cuando se edita o monta un material audiovisual la primera toma de decisión a la que se enfrenta el investigador-realizador es, sin duda, la selección de datos no debería implicar mayores problemas que los surgidos en la redacción escrita de un texto etnográfico.

Sin embargo, y como forma de transparencia metodológica, consideramos oportuno tratar algunas de las vías que conducen a la toma de decisiones en el proceso de postproducción ya que condicionan el resultado final de la investigación.

Los dos ejes principales sobre los que se basaban las acciones en la edición eran: ajustar en la medida de lo posible los hechos al modo en el que los percibía en el proceso de producción y comunicarlos a través de la experiencia estética y la calidad técnica, ésta última determinada por la necesidad de devolver un trabajo,

¹⁷ Se trata de una descripción detallada de todos los aspectos de la imagen como cámara, planos, personajes o sonido. En el caso de una entrevista consiste en transcribir cada una de las frases con los tiempos del clip al que pertenece.

mínimamente atractivo, al colectivo de artesanos y vendedores de la Plaza de los Ponchos.

A la hora de incluir ciertas secuencias se nos planteábamos algunos conflictos. Tal es el caso de una escena grabada en Iluman, una pedanía cercana a la ciudad de Otavalo:

Oswaldo, un artesano y revendedor de todo tipo de productos tiene un puesto en la Plaza de los Ponchos. Cuando nos conocimos nos explicó que él seguía haciendo artesanía, una extraña rareza, casi un vestigio del pasado en Otavalo. Así que le preguntamos si podríamos acompañarlo y grabar el proceso de creación de uno de los tapices que vendía. Y así fue.

Dos días después, al llegar a Iluman donde residía con su mujer y siete hijos, Oswaldo nos esperaba en los márgenes de un sendero empedrado. Allí estuvimos hablando durante una media hora. Cuando le preguntamos si esperábamos a alguien, nos contestó que estábamos haciendo tiempo para que viniera la enfermera. Al interesarnos por el estado de su familia, nos respondió que su mujer acababa de dar a luz. Ante esa situación le propusimos posponer la grabación para otro día. Se negó rotundamente e insistió en que no había ningún problema.

Cuando llegamos a su casa, nos encontramos con una pequeña construcción tosca, con los ladrillos sin revestir y un suelo de tierra embarrada por el que pululaban gallinas y un perro enclenque que buscaba desesperadamente algo que comer. En definitiva, transpiraba la humildad de una familia con escasísimos recursos económicos.

Al entrar por la puerta y de un golpe de vista alzábamos a ver toda la casa y nos preguntábamos cómo era posible que en su interior vivieran dos adultos, siete niños y el recién nacido.

En un rincón se encontraba el telar de origen precolombino en el que debíamos grabar la secuencia, y en la misma estancia, en el otro extremo, un colchón

desvincijado tirado sobre el suelo de tierra donde se encontraba la mujer de Osvaldo acariciando a su bebé nacido en la madrugada.

Imagen 16. Osvaldo con la enfermera en Iuman. Otavalo, Ecuador 2013.



Fuente: Pepe Vidal

Imagen 17. Exterior de la casa de Osvaldo y familia. Otavalo, Ecuador 2013.



Fuente: Pepe Vidal

Inmediatamente apagamos la cámara y le volvimos a comentar al artesano que no creíamos que fuera buen momento para grabarle, pero volvió a insistir. Imaginamos

que quería las imágenes como recuerdo. Así que dejamos la cámara apoyada mientras grababa. Cuando la enfermera acabó, empezamos la grabación del proceso de producción del tapiz.

Imagen 18. Interior de la casa de Osvaldo y familia. Otavalo, Ecuador 2013.



Fuente: Pepe Vidal

Imagen 19. Osvaldo tejiendo un tapiz. Otavalo, Ecuador 2013.



Fuente: Pepe Vidal

Cuando terminamos de grabar la secuencia, sentimos dos sensaciones contrapuestas: por un lado, se nos antojaba la mejor escena que habíamos grabado hasta entonces y nos habría permitido emplearla como ejemplo de la paupérrima situación que vivían algunos artesanos de la Plaza de Ponchos. Por otra parte, nos parecía una intromisión en la vida privada de una familia con escasos recursos económicos, pese a que Osvaldo no tuviera ningún problema al respecto.

La duda se mantuvo en la edición. Tras dos días de deliberaciones, decidimos que no la incluiríamos, a pesar de que no teníamos ninguna imagen donde se mostrara tan claramente las consecuencias directas de la falta de ayudas a la artesanía otavaleña. Decidimos que este argumento se debía sugerir en las imágenes que se mostraran a lo largo de todo el documental, lo que complicaba y condicionaba el resto de secuencias.

Otro de los momentos en los que tuvimos que tomar una decisión fue cuando entrevistamos a Mario Conejo, Alcalde de Otavalo, en el momento de la grabación.

Imagen 20. Fotograma de la entrevista a Mario Conejo. Otavalo, Ecuador 2013.



Fuente: Pepe Vidal

Se decidió que el lugar, por cuestiones de agenda, sería en el propio consistorio municipal. Desde el primer instante, el señor Conejo se presentó como una persona de carácter afable y cercana. Comenzamos hablando de historia de la artesanía, de la

lucha del pueblo kichwa y cuando llegó el apartado de la Plaza de los Ponchos, le trasladamos las reivindicaciones de los comerciantes y artesanos que se quejaban de la falta de interés del ejecutivo con un espacio tan relevante para la ciudad.

En un momento de la conversación el alcalde los llamó “estúpidos, tontos e inútiles”. Aquella frase resumía la distancia entre ambas posiciones y revelaba la incapacidad del consistorio para hacer frente a los problemas y necesidades del mercado artesanal.

¿Debíamos incluirlo? Una vez más, nos encontrábamos ante la duda. Al final consideramos oportuno descartar esta declaración porque podía exacerbar los ánimos de alguna de las asociaciones de la plaza.

Software de retoque fotográfico como traducción de la mirada

Como se ha comentado en el apartado teórico, la introducción de nuevos programas informáticos relacionados con la edición digital, permiten la manipulación de la imagen en todos sus niveles. Software como Adobe *After Effects* o *Magic Bullet Looks* nos ofrecen la posibilidad de aplicar todo tipo de mejoras a cada plano¹⁸.

Estos cambios no afectan, únicamente, en un plano formal. En el caso de “La Ventana de los Andes” el programa empleado fue el *Magic Bullet Looks* y supuso una superación de los defectos que presentaba las imágenes grabadas con el equipo audiovisual que se grababa.

Las técnicas de compresión utilizan una serie de algoritmos que reducen la cantidad de información para favorecer su almacenaje, ya que de lo contrario éstas ocuparían mucho espacio de la memoria. Para ello, estas fórmulas matemáticas tienen que lidiar

¹⁸ El plano es la unidad mínima dentro del lenguaje audiovisual, delimitado por una serie de *frames*, cuadros o fotogramas presentados de forma continua.

contra la pérdida de calidad de cada cuadro, que en muchas ocasiones no se consigue del todo.

Imagen 21. Imagen antes de retocar. Otavalo, Ecuador 2013.



Fuente: Pepe Vidal

Imagen 22. Imagen después de ser retocada. Otavalo, Ecuador 2013.



Fuente: Pepe Vidal

El sistema de compresión de imágenes que emplean cierto tipo de cámaras como la que se utilizó para grabar “La Ventana de los Andes” ocasiona la pérdida del contraste/brillo¹⁹, la saturación de los colores y del enfoque de la imagen.

Más allá de suponer un problema a nivel formal, el hecho de encontrarnos con imágenes blanquecinas suponía no hacer justicia a una plaza donde el color de sus artesanías era uno de los elementos que, se nos antojaban, destacables. Así pues, empleamos en todas las imágenes el aumento del contraste, del enfoque y resaltamos la saturación de los colores. Esto permitía plasmar el universo de la plaza tal y como lo interpretábamos.

Asimismo, en algunos planos, en ocasiones reconozco que en exceso, empleamos el desenfoque como medida para concentrar la mirada en aquello que se consideraba más importante.

En definitiva, el retoque de las imágenes a través del empleo de los nuevos programas informáticos permite adaptar la *realidad* captada a la *realidad* percibida. Da lugar, por tanto, a una interpretación minuciosa por parte del realizador.

El sonido extradiegético

Otro de los elementos empleados y que pueden generar cierto conflicto entre alguna de las escuelas de la antropología audiovisual es el empleo que se da al sonido extradiegético en “La Ventana de los Andes”.

Una de las posturas más extendidas dentro de la antropología audiovisual aboga por un uso aséptico del sonido. Considera como “*real*” la banda sonora captada en la propia grabación. Esta afirmación conlleva la adopción de un axioma: la realidad

¹⁹ El contraste/brillo tiene relación con la gama tonal y aumenta o disminuye la cantidad de negro en las zonas oscuras, lo que permite generar imágenes con mayor o menor gama de grises.

puede ser captada. Desde nuestro punto de vista, que ya hemos aclarado en apartados anteriores, consideramos que esa *realidad* proviene de la interpretación de aquél que observa.

A esto hay que añadir que la mediación del aparataje audiovisual condiciona y selecciona la *realidad* a través del encuadre, la angulación, el diafragma o la obturación; por lo que el mero hecho de encender una cámara, supone una interpretación en sí misma.

En el caso del sonido, relegar su empleo a aquél que queda registrado supone limitar esta interpretación.

Cuando incluimos un tipo de banda sonora ajena a la grabación- en este caso alguna composición musical- le estamos otorgando a la imagen una profundidad emocional que es capaz de representar en toda su intensidad las sensaciones percibidas durante el rodaje.

Además, en el caso particular del pueblo kichwa otavaleño, la música es una parte esencial de su cultura.

Una vez más, si nuestra pretensión es llegar a empatizar con espectadores otavaleños, el audiovisual necesitaba mostrar sus manifestaciones culturales.

3.3. FASE II: “RUNAS”: UN TRABAJO DE IDA Y VUELTA

Tras finalizar el montaje, se realizaron diversas proyecciones en España del documental “*La Ventana de los Andes*”. Tras ellas, se entablaba un debate con los asistentes. Salvando las diferencias culturales, la intención era probar el grado de

legibilidad que tenía el texto audiovisual y las reacciones que producía en la audiencia como medida de prueba antes de proyectarlo en el contexto otavaleño.

Así, se realizaron varios visionados en la Universidad de Elche y Alicante; y, por último hicimos una tentativa previa entre ciudadanos ecuatorianos en el Consulado de Ecuador en Alicante.

Imagen 23. Imagen de una de las proyecciones en la Universidad Miguel Hernández de Elche, España 2013.



Fuente: Pepe Vidal

Es necesario añadir que el documental recibió un primer premio a nivel nacional en la “Muestra de cine etnográfico del Instituto Madrileño de Antropología” (2014), lo que facilitaría posteriormente la reentrada en el campo.

Una de las potencialidades del material audiovisual es la de condensar en un tiempo reducido una realidad que, vivida desde el presente, se disipa ante el ojo de quien lo vive. La imagen en movimiento tiene la capacidad de representar la esencia del colectivo y lograr la empatía del espectador. De este modo, el espectador representado ve ante sus ojos una porción de su realidad aislada del quehacer diario;

y, por tanto, se refuerza la toma de conciencia de su potencial dentro del grupo como catalizador hacia el cambio.

Imagen 24. Imagen de la recogida del premio por “La Ventana de los Andes”. Madrid, España 2014.



Fuente: Pepe Vidal

Y partiendo de esta premisa volvimos dos años después a Ecuador con el documental, sobre la Plaza de los Ponchos, “La Ventana de los Andes” que mostraba la relevancia de la plaza como icono cultural político y económico; y por otro lado, la reivindicación de los actores implicados en la plaza frente a la dejadez de autoridades y líderes de asociaciones.

3.3.1. El regreso a Otavalo: El diseño de una estrategia

Debido a la falta de recursos por la inexistencia de ayudas económicas a los doctorandos en nuestro país, nuestro tiempo en Ecuador se reducía a dos meses escasos, lo que condicionaba considerablemente el ritmo de trabajo.

Era necesario, por tanto, establecer una hoja de ruta con el fin de definir bien los pasos a seguir para lograr el objetivo marcado. Además, existía una dificultad añadida: decidimos que todo el proceso, desde nuestra llegada hasta nuestra salida del país, debía de ser grabada con la intención de generar otro documento audiovisual. En este caso, considerábamos que nuestra presencia era necesaria ya que, a diferencia de “*La Ventana de los Andes*”, lo que se pretendíamos era mostrar cómo realizador-investigador y producto movilizaban los recursos humanos y de comunicación para mostrar las reacciones de los comerciantes, artesanos y políticos ante la proyección de “*La Ventana de los Andes*”.

Imagen 25. Fotograma extraído de “*Runas*”. Saludando a uno de los artesanos. Otavalo, 2014.



Fuente: Pepe Vidal

A la mañana siguiente aterrizamos en el país, nos acercamos a la plaza para anunciar a comerciantes y artesanos que habíamos vuelto y, como habíamos prometido, traíamos el documental sobre la Plaza de los Ponchos. A parte de una cuestión personal y de cortesía servía como un modo de generar desde el principio expectativas con respecto a las futuras proyecciones.

Se prepararon dos presentaciones principales: por un lado, una en la Plaza de los Ponchos, su lugar natural; y otra, en un espacio que atrajera la atención de medios de comunicación y a los políticos entrantes²⁰, con la intención de generar un debate entre los artesanos y sus futuros líderes, un hecho que no se había dado hasta ese momento. Se tomó la decisión de proyectarlo en la Universidad de Otavalo con la que teníamos contacto ya que su fundador había participado en “*La Ventana de los Andes*”.

Imagen 26. Reunión con los representantes de la Universidad de Otavalo. Otavalo, Ecuador, 2014



Fuente: Pepe Vidal

Se necesitaba el apoyo de la universidad por el prestigio que tenía en la ciudad de Otavalo. Si la entidad nos apoyaba, los medios de comunicación vendrían detrás, y tras ellos los gobernantes locales y regionales.

²⁰ El alcalde Mario Conejo, que en la última legislatura pertenecía al partido *Alianza País* y que había sido objeto de controversia en nuestro documental “*La Ventana de los Andes*”, perdió las elecciones a favor de la alianza de partidos *Avanza- Fuerza Ciudadana* encabezado por Gustavo Pareja.

Concertamos una cita donde acordamos hacer una proyección para los dirigentes de la universidad. A modo de paréntesis, es necesario señalar la dificultad añadida que suponía introducir la cámara en este contexto. Tras la proyección, las reacciones fueron del todo favorables. Según afirmó Plutarco Cisneros, fundador de la Universidad: *“Este documental tiene un efecto suscitador increíble. No sólo para el análisis de lo que fue; sino, sobre todo, lo que es y lo que puede ser. Entonces, yo creo que puede ser muy importante que sirva para un debate, para una reflexión”*.

El intentar concitar el interés de los medios de comunicación era una estrategia con una doble intención: por un lado, ampliar el debate a la ciudadanía de Otavalo y la provincia de Imbabura; y por otro, registrar un posible compromiso de renovación de la plaza por parte de las autoridades.

Imagen 27. Reunión en el Cabildo Kichwa de Otavalo. Otavalo, Ecuador, 2014.



Fuente: Pepe Vidal

En el primer caso, nos encontramos con diversas dificultades: la elección del día de la proyección no era cuestión baladí puesto que los vendedores y artesanos trabajan 365 días al año, de seis de la mañana hasta las once de la noche. Por otro lado, el hecho de que en el documental muchos de los entrevistados criticaran la actuación del consistorio dificultaba conseguir los medios necesarios para realizar la proyección. Así que se buscó el apoyo de una nueva entidad recién formada: el Cabildo Kichwa Otavaleño, un organismo cuyo objetivo era mediar entre las necesidades del kichwa

otavaleño y las autoridades. Sin embargo, el hecho de contar con el Cabildo nos distanciaba de alguna de las asociaciones que no se sentían representados por ellos. Pese a todas las dificultades logramos organizar el evento.

Se emplazó a la gente al sábado por la noche, el día de la semana que atraía a más vendedores, puesto que ese día la población se duplicaba con la llegada del turismo nacional e internacional.

Para dar publicidad, se emplearon unos altavoces situados en medio de la Plaza de los Ponchos; así como, el boca a boca.

3.3.2. El investigador como gancho de la noticia

Gracias a la mediación de la Universidad de Otavalo que nos facilitó los contactos con los medios de comunicación y corrigió la nota de prensa en función de la idiosincrasia de los medios otavaleños e ibambureños, comenzamos a recibir llamadas de diferentes radios, televisiones, prensa escrita; así como, de diarios de carácter universitario.

En la estrategia planteada, y a medida que fijábamos fechas con los diferentes medios, percibíamos un inusitado interés por nuestra persona, lo que nos condujo a extraer dos reflexiones: por un lado, debíamos utilizar como gancho el hecho de que un extranjero se interesara por la Plaza de los Ponchos, hasta tal punto de regresar con un documental bajo el brazo.

Imagen 28. Entrevista en *TVN Canal*. Otavalo, Ecuador, 2014.



Fuente: Pepe Vidal

Nuestra conclusión fue que este interés venía determinado por el vacío que los mismos ciudadanos otavaleños habían dejado con respecto a un espacio tan importante y necesario tanto en Otavalo como en el estado ecuatoriano. Que el documental lo hubiera hecho un extranjero suponía para ellos la representación de la dejadez de la ciudad con respecto a uno de sus mayores emblemas.

Imagen 29. Entrevista en *Radio Ilumán*. Otavalo, Ecuador, 2014.



Fuente: Pepe Vidal

La otra reflexión a la que hacíamos mención era el peligro que corríamos de eclipsar la base fundamental de nuestro discurso: trasladar al público en general las dificultades que atravesaba su plaza tal y como nos lo habían explicado los actores implicados.

Imagen 30. Entrevista en *Sarance Televisión*. Otavalo, Ecuador, 2014.



Fuente: Pepe Vidal

Imagen 31. Entrevista en el periódico *El Norte*. Otavalo, Ecuador, 2014.



Fuente: Pepe Vidal

3.3.3. Dudas

Ante la inminente proyección del documental se intensificaban ciertas inseguridades con respecto a dos temas fundamentales: el primero era la necesidad de que los actores implicados se sintieran representados; el segundo, el temor a caer en un cierto paternalismo por la distancia cultural que nos separaba de aquellas gentes.

3.3.4 Proyecciones y conclusiones de artesanos, comerciantes y políticos locales.

Llegó el sábado y empezamos a montar la pantalla y el proyector. Poco a poco se fueron acercando los vendedores y artesanos. Cuando comenzó la proyección se habían congregado alrededor de 200 personas.

Imagen 32. Proyección del documental en la Plaza de los Ponchos. Otavalo, Ecuador. 2014.



Fuente: Pepe Vidal

Imagen 33. Proyección del documental en la Plaza de los Ponchos. Otavalo, Ecuador, 2014.



Fotografía: Pepe Vidal

El silencio sólo se rompía con algún comentario cuando aparecían las autoridades. El momento de mayor alboroto fue cuando, dentro del documental, se le preguntaba a la portavoz del ayuntamiento qué había hecho la municipalidad por la Plaza de los Ponchos. La respuesta titubeante provocó en los asistentes una oleada de comentarios.

Tras un largo aplauso, comenzamos un debate que se puede resumir en las siguientes conclusiones: agradecimientos al extranjero que se había preocupado por ellos cuando sus autoridades les habían dado la espalda; sentían que el documental representaba su realidad y reforzaba la idea de la urgencia de renovar y mejorar la situación tanto de la plaza como la de los artesanos y vendedores que conviven en ella. Por otro lado, señalaron que el hecho de que tuviera que ser un extranjero el que hiciera un documental sobre la plaza demostraba la falta de interés por parte de las autoridades, medios de comunicación y ciudadanos de la ciudad de Otavalo. Asimismo, reivindicaron sus necesidades e incidieron en la convicción de mantenerse unidos para poder plantear un proyecto común a las nuevas autoridades. Sin

embargo, era en este último punto en el que veían más dificultades. Consideraban la desunión su talón de Aquiles.

Imagen 34. Asistente a la proyección pidiendo turno de palabra. Otavalo, Ecuador, 2014.



Fuente: Pepe Vidal

Imagen 35. Comerciante de la plaza en su turno de palabra. Otavalo, Ecuador, 2014.



Fuente: Pepe Vidal

Por lo que respecta a la proyección en la Universidad de Otavalo, el hecho de aparecer en los medios de comunicación extendió el interés entre los ciudadanos de Otavalo, lo que provocó una asistencia multitudinaria. En ella se dieron cita, vendedores y artesanos de la plaza, los más altas instancias entrantes del gobierno tanto de la

provincia de Imbabura, como del municipio de Otavalo; representantes del Cabildo, autoridades de las diferentes asociaciones de la plaza y ciudadanos en general.

Imagen 36. Alcalde entrante de Otavalo, Gustavo Pareja. Otavalo, Ecuador, 2014.



Fuente: Pepe Vidal

Imagen 37. Prefecto de Imbabura, Pablo Jurado hablando con los comerciantes tras la proyección. Otavalo, Ecuador, 2014.



Fuente: Pepe Vidal

El resultado no pudo ser más positivo: las autoridades competentes se comprometieron públicamente y ante las cámaras de diferentes medios de la absoluta

necesidad de mejorar la situación de la plaza y aseguraron que el documental había logrado recordarles la importancia de ese lugar. Por otro lado, como comentó uno de los asistentes, ése era un momento histórico puesto que los trabajadores de la Plaza de los Ponchos habían podido intercambiar opiniones con sus autoridades.

Resulta significativo que a partir de aquí comenzaron a surgir artículos en los periódicos regionales y locales sobre la situación que vivían los vendedores. Hasta ese momento, los medios habían publicado reportajes superficiales y ajenos a la realidad que se vivía en la plaza.

Imagen 38. Los medios de comunicación se hacen eco de las necesidades de los comerciantes. Otavalo, Ecuador, 2014.



Pese a todo, se percibe que ese interés, por parte de las autoridades, puede derivar en un proyecto ajeno a los intereses de los vendedores y artesanos si éstos no actúan

unidos. Hay que tener en cuenta que las nuevas autoridades no son kichwas, sino mestizos y la interculturalidad es una asignatura pendiente en la zona.

3.3.5. Un giro hacia la identidad kichwa: en busca de un por qué

Dentro de la segunda fase del proyecto que queda plasmado en el documental “Runas”, se ha dedicado un amplio apartado en el que se profundiza en una de las causas fundamentales del deterioro de la Plaza de los Ponchos, un problema que emerge como trasfondo, ya no sólo para el mercado sino para la cultura kichwa en general: la transformación de los rasgos identitarios clásicos.

La pregunta que se plantea el documental es ¿cómo es posible que una sociedad basada tradicionalmente en la solidaridad y la unión no sea capaz de mantener estas características en un espacio tan emblemático con la Plaza de los Ponchos?

Para ello, partimos de los rasgos que según los entrevistados consideran que definen la identidad kichwa. Según Raúl Amaguaña Lema, presidente del *Cabildo Kichwa de Otavalo* los rasgos que caracterizan al pueblo kichwa otavaleño son principalmente el idioma, la cosmovisión o *pachasofía*, las fiestas, la vestimenta; pero, sobre todo, el idioma que es el encargado de dar forma a la suma de los rasgos culturales del pueblo kichwa-otavaleño y que abre la puerta a una concepción de la vida muy diferente de la que permite el español.

Una de las conclusiones a las que llega el documental es que debido a la voracidad de la cultura hegemónica y su capacidad para autotransmitirse con más fuerza que las culturas locales, acaba fagocitando los principios, en este caso, de la cultura kichwa otavaleña. Esto se produce y afecta a unos niveles que logran que los individuos asocien sus prácticas culturales a un estadio inferior en una relación marcadamente vertical.

Así, en la Plaza de los Ponchos, la artesanía como medio de expresión identitaria de lo local cede a favor de los productos industriales provenientes de todas las partes del mundo. La solidaridad, otro de los rasgos que mantenía unidas las relaciones dentro de las comunidades pasa a ser ocupado por la competitividad y el individualismo. El resultado: profundas divisiones internas que agravan aún más el problema; ya que, ante la falta de apoyos gubernamentales, se necesita consensuar un mensaje común con el que reivindicar su situación ante las instituciones.

Asimismo, ante esta transformación de lo identitario en su contacto con lo global-hegemónico, surgen en las nuevas generaciones un nuevo impulso, una necesidad regenerada de rescatar los rasgos que definen al kichwa-otavaleño. Uno de los ámbitos en los que se puede percibir con mayor claridad es en el arte, donde se produce una comunión entre lo global y lo local.

Imagen 39. Grafiti pintado por Tnaz. Otavalo, Ecuador, 2014.



Fotografía: Pepe Vidal

Ejemplo de esto son *Tnaz*, un grafitero que plasma en las paredes de la ciudad las figuras y motivos propios de los indígenas empleando para ello medios de expresión ajenos sus tradiciones. En palabras de Daqui Lema, un informador:” el compañero *Tnaz* nos está diciendo algo. Estamos aquí. Somos indígenas y estamos aquí”. Otro caso paradigmático es el de *Los Nin*, un grupo de música que canta Hip hop en kichwa y sus mensajes tienen una relación directa con la lucha de estos jóvenes por

encontrar un equilibrio entre lo exógeno y lo tradicional, una búsqueda por la coherencia entre ambas fuerzas.





4. OTAVALO Y EL PUEBLO KICHWA

4.1. DESCRIPCIÓN GENERAL

4.1.1. Ubicación geográfica

País: Ecuador

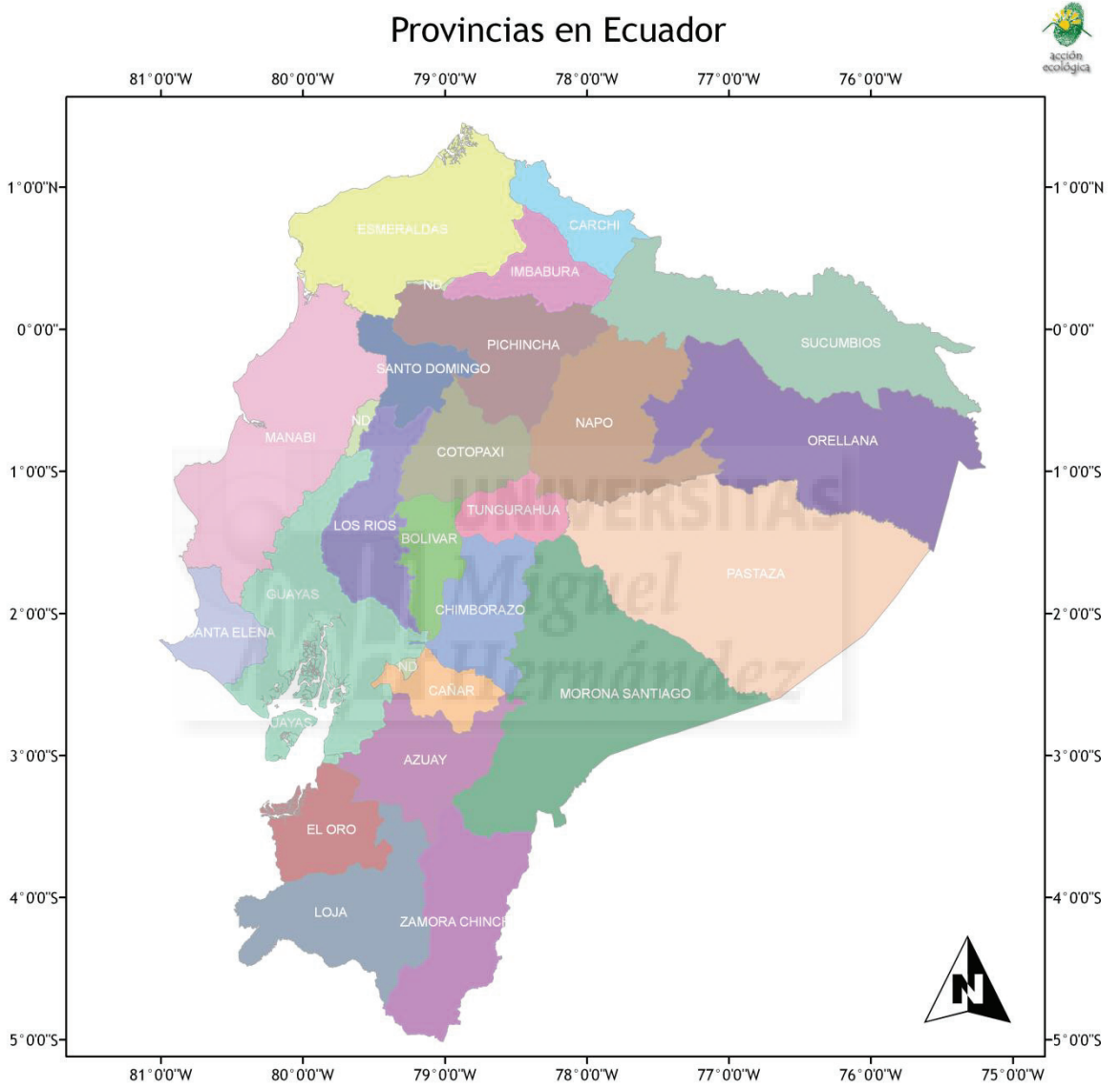
Provincia: Imbabura

Cantón: Otavalo

Otavalo es la capital del cantón²¹ que lleva el mismo nombre, ubicada en la provincia de Imbabura en Ecuador. Está situada a unos 110 kilómetros al norte de Quito, la capital del estado ecuatoriano.

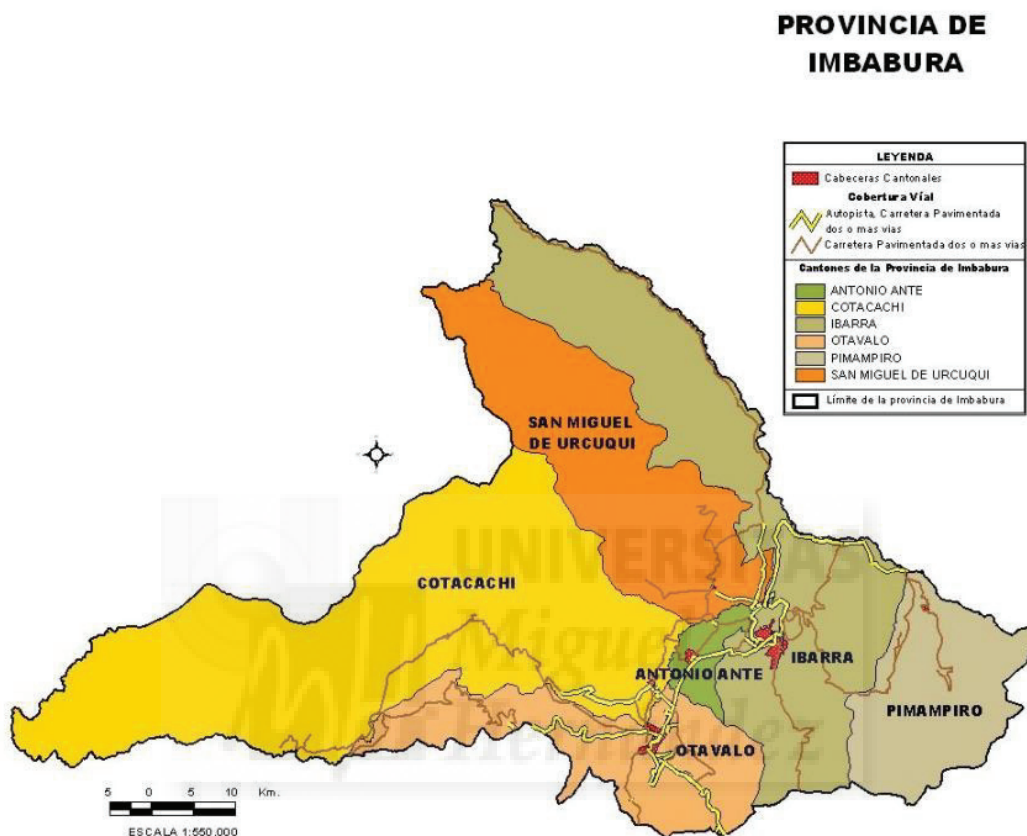
²¹ El cantón es una división administrativa de segundo nivel representada a través de un alcalde y un gobierno municipal. A un nivel inferior encontramos las subdivisiones parroquiales, a nivel superior están las provincias. Ecuador cuenta en la actualidad con 24 provincias, divididas en 221 cantones.

Imagen 40. Mapa de Ecuador.



Fuente: ikimap.com

Imagen 41. Mapa de la provincia de Imabura, Ecuador.



Fuente: <https://celestortizg1b.wordpress.com/2010/05/28/ubicacion-de-la-provincia-de-imbabura/>

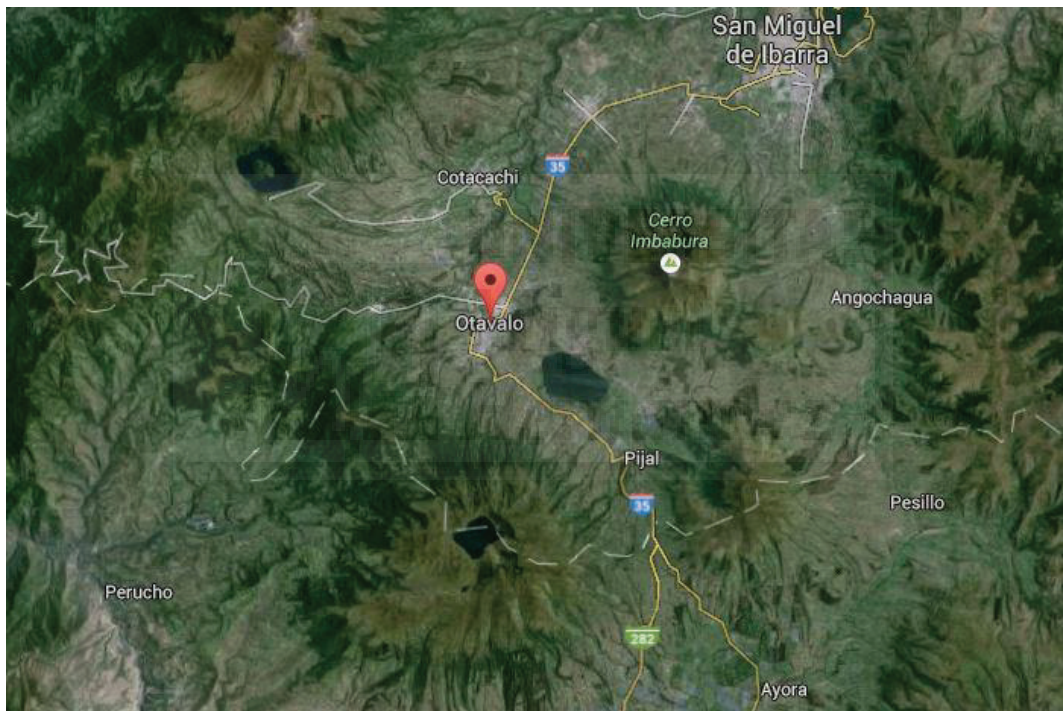
Limita al Norte con los cantones de Cotacachi, Ibarra y Antonio Ante; al Este, con el Cantón de Ibarra y Cantón Cuyambe (provincia de Pinchicha); al Sur, con el Cantón de Quito (provincia de Pincicha); al Oeste, con el Cantón de Quito y Cantón Cotacachi.

Su superficie abarca 528 kilómetros cuadrados y representa el 10,9% del territorio de la provincia de Imbabura (aproximadamente 0,5 mil km²).

4.1.2. Orografía

Otavaló se encuentra asentada a una altura de 2.565 metros sobre el nivel del mar en un amplio valle rodeado por los cerros Imbabura, Mojanda, las Lomas de Yambiro y Pucará.

Imagen 42. Mapa físico de Otavaló, Ecuador.



Fuente: Google Maps

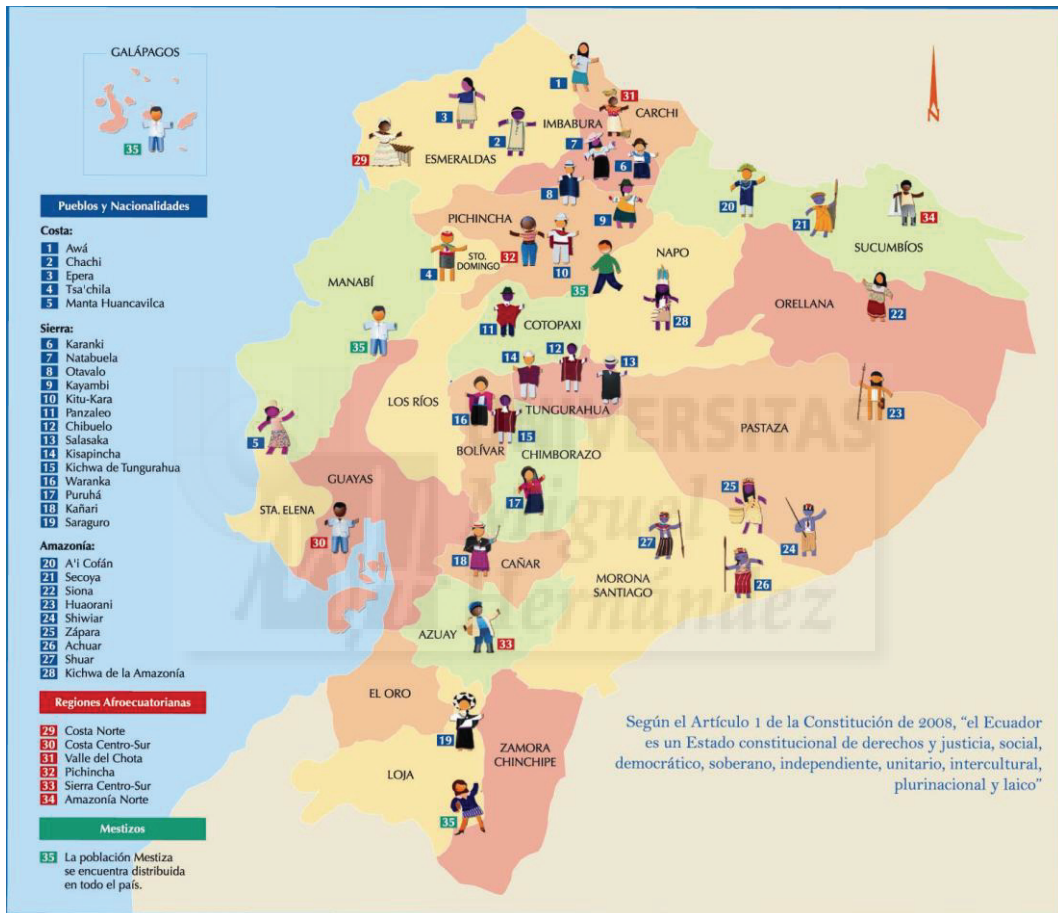
Coordenadas Geográficas:

Latitud: N 0° 10' / N 0° 20' y Longitud: W 78° 30' / W 78° 15'

Coordenadas Planas UTM (aprox.): Norte: 18430 / 36880 y Este: 778280 / 806130

4.1.3. Población

Imagen 43. Mapa nacionalidades de Ecuador.



Fuente: Ministerio de Educación de Ecuador.

En el Estado ecuatoriano conviven 13 nacionalidades distribuidas en las tres regiones del país: costa, sierra andina y selva amazónica.

“También es muy importante considerar la existencia de pueblos sin contacto voluntario con la sociedad nacional, como los Tagaeri, los Taromenane y los Oñamenane, ubicados en las provincias de Orellana y Pastaza en la Amazonía”. (SIISE, 2015: 1)

Por su parte, los pueblos kichwas, considerados como una sola nacionalidad, se encuentran diseminados en diferentes áreas del estado, lo que confiere a cada uno de ellos ciertas particularidades.

Por lo que respecta a la provincia de Imbabura, el número de habitantes es de 104.900 lo que supone el 26,3% de la población distribuida en dos grandes áreas: la zona urbana que representa el 37,5% y el área rural, 62,5%. En ella conviven kichwas, pueblos originarios del continente americano, mestizos descendientes del mestizaje entre españoles y amerindios, y afroecuatorianos descendientes de la población africana.

Imagen 44. Indicadores demográficos de Otavalo. 2010

Población:	104.9 mil hab. (26.3% respecto a la provincia de IMBABURA).
Urbana:	37.5%
Rural:	62.5%
Mujeres:	51.9%
Hombres:	48.1%
PEA:	52.3% (25.2% de la PEA de la provincia de IMBABURA)

Fuente: INEC: Censo de población y vivienda 2010

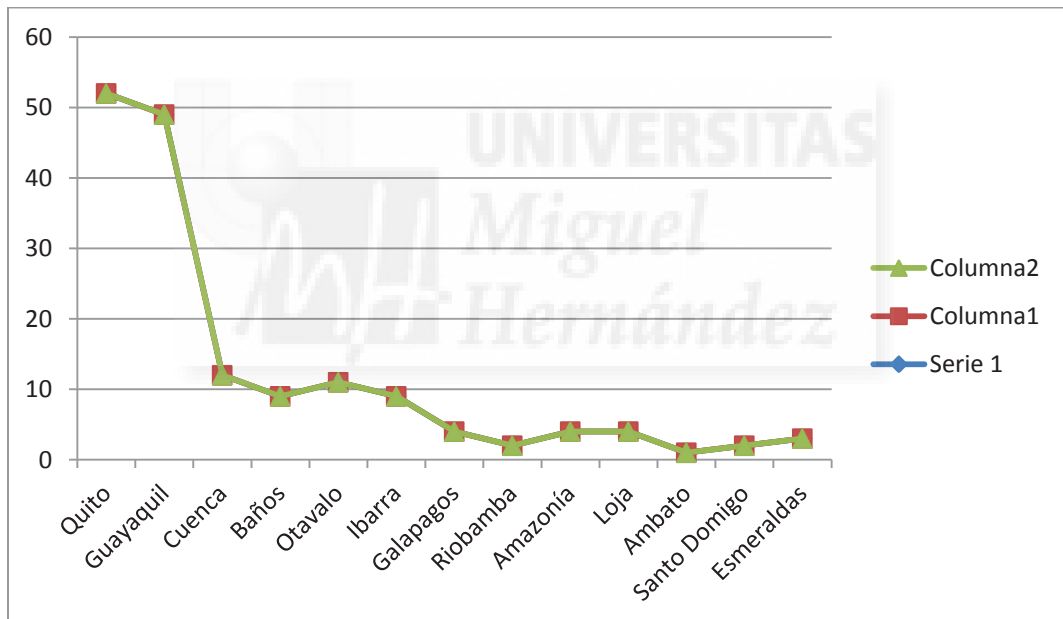
En Otavalo, la tipología de pueblos que lo habitan es igual que para la provincia.

En cuanto al pueblo kichwa, se hallan organizados en alrededor de 157 comunas Kichwa-Otavalo.

4.1.4. Economía

Otavalo, debido a su riqueza cultural, es uno de los enclaves turísticos más importantes del Estado ecuatoriano. Según datos de OPTUR, Asociación Nacional de Operadores de turismo receptivo del Ecuador, la ciudad atrae alrededor del 12% del turismo nacional e internacional, ocupando el cuarto puesto entre las ciudades ecuatorianas.

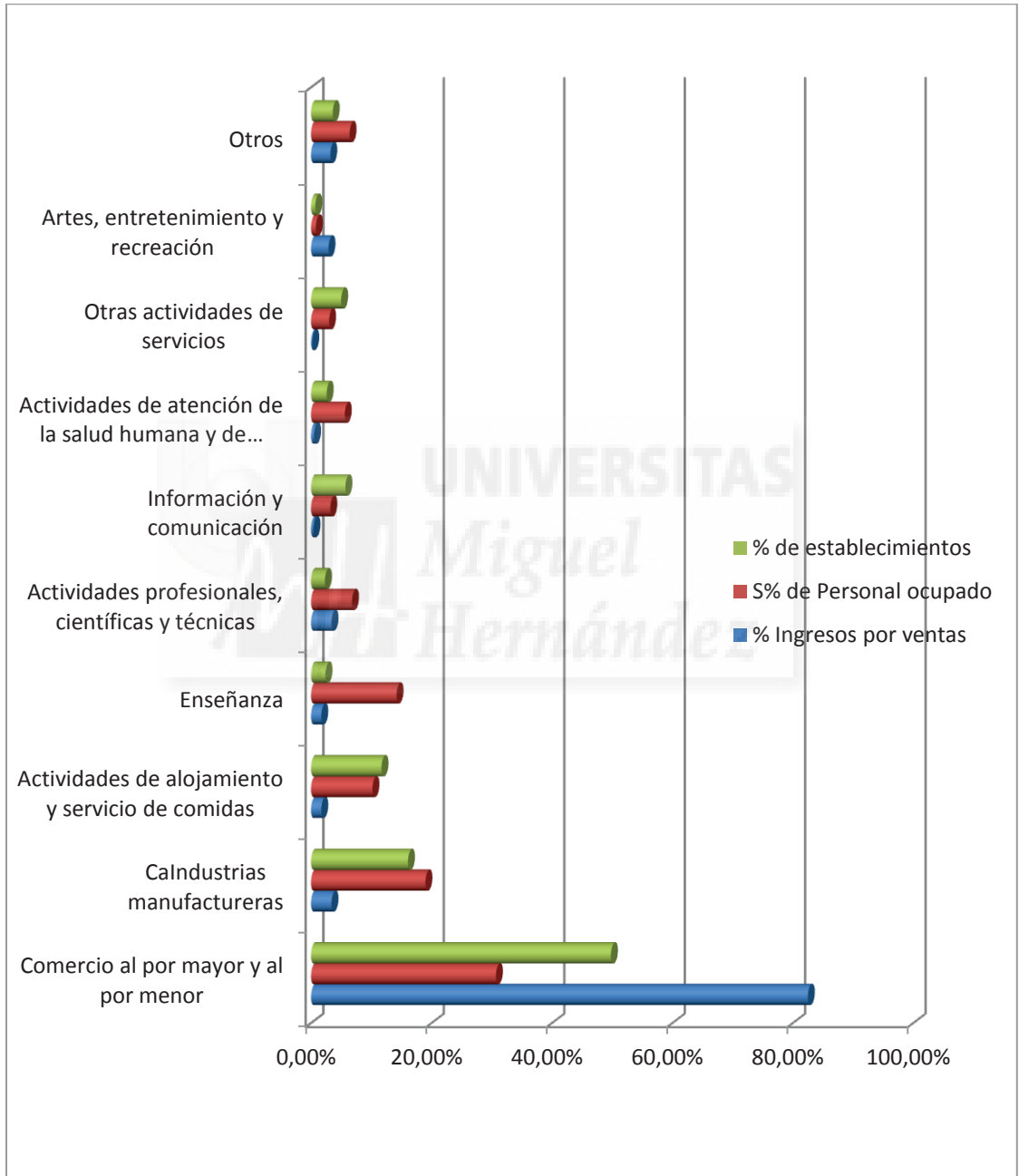
Imagen 45. Indicadores turísticos. 2012



Fuente: OPTUR. Elaboración Propia

Los mayores ingresos se deben al comercio al por mayor y por menor, que suponen más del 80% de los ingresos de la localidad.

Imagen 46. Indicadores económicos por sectores de Otavalo



Fuente: INEC: Censo económico 2010. Elaboración propia

Asimismo, la agricultura representa otro de los sectores tradicionales que están estrechamente vinculados a la cultura kichwa- otavaleña que abastece a la capital de la nación, Quito, y a la provincia de Imbabura, Ibarra.

4.2. EL PUEBLO KICHWA- OTAVALEÑO

Los primeros vestigios encontrados se remontan al 10.000 a.c.. En el siglo XV el Estado Inca incursiona en el Norte de Ecuador y encuentra una férrea resistencia por parte de los pueblos Cayambis, Carangues y Otavalos que duraría 17 años. Tras este período llega la conquista española que abarca hasta la época de la independencia y que se inscribe en el proceso emancipador que surge en el marco latinoamericano en el siglo XIX. En 1820 un movimiento independentista surgido en la ciudad de Guayaquil pide apoyo a Simón Bolívar quien logra conquistar el territorio (1822) en favor de la denominada nación colombiana de Simón Bolívar. No sería hasta el 13 de mayo de 1830 cuando se declarara como independiente y formaría lo que hoy se denomina la *República del Ecuador*.

4.2.1. Movimientos sociales y reconfiguración de la identidad indígena en Ecuador

Antes de comenzar a hablar de la identidad del indígena otavaleño, es necesario apuntar qué entendemos por identidad.

Daysi Barreto argumenta que “toda reivindicación de la identidad implica a la vez un factor de diferenciación (con los “otros”) y otro de integración (con ellos “mismos”)” (Barreto, 1995: 7).

Al analizar el concepto identitario debemos apoyarnos en la idea de la otredad, es decir, aquellos rasgos culturales que nos definen por oposición al otro. En este sentido la identidad sería *“la cultura interiorizada en forma específica, distintiva y contrastiva por los actores sociales en relación con otros actores”* (Gimenez, 2005:1).

En el caso del indígena la idea de “otredad”, de distinción frente al otro, viene reforzada por la pugna mantenida frente a la cultura hegemónica impuesta desde la conquista española a los pueblos originarios de Latinoamérica.

“Entendemos la construcción de identidades sociales como las disputas simbólicas que realizan los diferentes sectores sociales para imponer sentidos, valores y fronteras respecto de “unos” y “otros”” (Lander, 1997:1).

Sin embargo, para el indígena ecuatoriano, esta “disputa simbólica” viene determinada por “la asimilación forzosa, el etnocidio y colonialismo cultural” (Kottak, 2006: 94). Por tanto, no se puede entender el concepto identitario desligándolo de los diferentes movimientos sociales y del contexto político en el que se desarrollaron porque “tanto la cultura como la identidad son construcciones históricas y sociales” (Sánchez, 2006:195).

Otra de las razones que nos obligan a centrarnos en aspectos sociopolíticos estriba en la vinculación entre la identidad kichwa y la tierra, a partir de la cual emana la realidad cultural de este pueblo y que ha sido el germen de la reivindicación indígena.

En el periodo colonial el indígena es explotado y esclavizado, lo que da lugar a múltiples revueltas que son reprimidas duramente por los españoles.

“En el orden cronológico los levantamientos de los pueblos indígenas son los siguientes: En Poma Llacta ,1730; en Riobamb , 1764; en San Miguel de Molleambato, 1766; en el Obraje de San Idelfonso, 1768; en San Felipe, 1771; en el corregimiento de Otavalo, 1777; en Guano, 1778; en Ambato,

1780; en Pillaro, 1770, en Guamote y Columbe, 1803. En los años de la independencia tomemos en cuenta, en primer lugar, una carta que escribe desde Jamaica Simón Bolívar, el 6 de septiembre de 1815, contestando a un americano meridional de esta isla. Esta carta dice: "América no solo estaba privada de libertad sino también de la tiranía activa y dominante, a ésta acompañaba los tributos que pagaban los indígenas, las penalidades de los esclavos, las primicias, y los diezmos" (Carsolama, 2000:1).

Tras la independencia de los estados latinoamericanos en general, y en particular del estado ecuatoriano, se instala en el imaginario blanco-mestizo o criollo una concepción del Estado como el único referente identitario propio del sentimiento nacionalista surgido desde finales del siglo XVIII.

Esta visión supondría para el indígena una nueva forma de expropiación de sus raíces culturales al obligarle a una reconversión en la que la referencia era el de una nación que había establecido sus límites en función a unos parámetros alejados del universo cultural del pueblo kichwa.

El indigenismo

"el término indigenismo define las políticas orientadas a promover el mejoramiento material y social de las comunidades aborígenes, instrumento propiciatorio de su integración sociocultural a las formaciones nacionales" (Báez-Jorge, 1994: 17).

Esta "integración" surgía en base a los criterios ideológicos de las élites minoritarias blanco-mestizas, hijos de la burguesía acaudalada, y no contemplaba la visión de las diferentes nacionalidades que convivían (y conviven) y que constituyen la mayoría de la población ecuatoriana.

Como asegura Jorge Báez (1994) estos gobiernos independizados acabaron con el régimen feudal pero instauraron un sistema capitalista que no benefició, en absoluto, a los indígenas, ya que afectó a las *Chakras*²².

“al ser fraccionadas y enajenadas en beneficio de los hacendados [...] El siglo XIX significó para ellos la liquidación a gran escala de sus comunidades agrarias, su desarticulación etnocultural, la expansión latifundista y el peonaje” (Báez-Jorge, 1994: 19).

Se impone, por tanto, la acción civilizadora que construye un denominador común, una *tabula rasa* que barre, sin consideración alguna, las tradiciones ancestrales de estos pueblos.

Por otra parte, el quehacer antropológico se vio inmerso en una concepción nacionalista que implicaba una visión integracionista de lo “indígena” desde postulados civilizatorios y desarrollistas. En definitiva, se emplea una mirada “ventrílocua” del indígena.

Las tesis indigenistas dan paso al concepto de “aculturación planificada” que implica insertar en parámetros desarrollistas el mundo indígena.

Para comprender hasta qué punto se había instalado en las élites criollas esta concepción de lo indígena haremos referencia al “documental más celebrado del cine ecuatoriano” (León, 2006: 73). Nos referiremos a “*Los hieleros del Chimborazo*” (1980) que muestra el duro trabajo de los hombres a 5.000 m de altura que explotan las minas de hielo del volcán más alto de Ecuador.

“Los hieleros del Chimborazo se inscribe en la tradición de los discursos indigenistas que a lo largo del siglo XX se configuraron como un mecanismo de dominación étnica y de incorporación de la diversidad

²² Tierra para el cultivo. Base fundamental a través de la cual se organizan las comunidades indígenas.

cultural a la lógica del Estado-nación [...]trata de construir a esos hombres vigorosos como víctimas pasivas de la marginalidad y la explotación. La explicación parecería estar en una concepción, herencia del discurso biologista del indigenismo, que reivindicó una vocación natural del indígena hacia el trabajo físico, en desmedro de sus capacidades intelectuales (Clark, 1999)". (León, 2006:75)

En la década de los setenta la crítica al estado, condicionada en parte, por el proceso revolucionario cubano, que desgasta la idealización del paradigma nacionalista y la actividad indígena que desembocaría en la primera *Declaración de Barbados* (1971), y que desata una nueva visión especialmente crítica con el papel desarrollado por los Estados, los antropólogos y los religiosos en relación con los pueblos indígenas.

“Reafirmamos aquí el derecho que tienen las poblaciones indígenas de experimentar sus propios esquemas de autogobierno, desarrollo y defensa, sin que estas experiencias tengan que adaptarse o someterse a los esquemas económicos y sociopolíticos que predominen en un determinado momento”. (Barbados, 1971)

Breve resumen del movimiento indígena en Ecuador

Las vías que empleó la lucha indígena para posicionarse frente a las posturas indigenistas se puede observar claramente en el artículo *“Comunistas, indigenistas e indígenas en la formación de la Federación Ecuatoriana de Indios y el Instituto Indigenista Ecuatoriano”* (Becker, 2006) que explica mediante la descripción de dos organizaciones relacionadas con el mundo indígena dos posturas claramente confrontadas: el Instituto Indigenista Ecuatoriano (IIE), formado por blanco-mestizos y la Federación Ecuatoriana de los Indios (FEI), integrada, como su título

indica, por indígenas que se nutren de movimientos reivindicativos previos a su formación. Está considerada como la primera organización indígena a nivel nacional.

El IIE estuvo organizada por una élite intelectual blanco-mestiza que “vieron a los indígenas como algo que amenazaba la unidad nacional y detendría el desarrollo económico del país” (Becker, 2006: 136)

Por su parte el FEI, basado en la lucha de los huasipungueros²³ por la tierra, estaba compuesto por militantes indígenas que plantearon un ambicioso proyecto que pretendía la emancipación económica de los indios ecuatorianos, elevar su nivel cultural y moral, contribuir a la Unidad nacional y establecer vínculos con todos los indios americanos (Becker, 2006, 141).

Esta organización formaría parte de las reformas agrarias de 1964 y 1973 enmarcadas dentro del ámbito de las “revoluciones verdes” pero que realmente supusieron un “modelo de desarrollo económico creciente y lineal” (Carrillo, 182, 2013). Pero, sobre todo, la importancia de esta federación radica en que “contribuyó a la politización y concientización en los indígenas de la Sierra” (Altmann, 2014:4).

A la FEI se le ha achacado una cierta dependencia del sindicato marxista Confederación de Trabajadores del Ecuador (CTE), cercano al Partido Comunista del Ecuador (PCE). Sin embargo como asegura Christian Büschges (2009) la federación integra la lucha de clases con los derechos indígenas, “lo que permite considerarla una organización propiamente indígena, y no sólo una marioneta del PCE” (Altmann, 2014:3).

En la década de los sesenta se produce un retroceso de la organización a favor de la Confederación Nacional de Campesinos, Indígenas y Negros (FENOCIN), anteriormente llamada Federación de Trabajadores Agropecuarios (FETAP) y posteriormente, Federación Nacional de Organizaciones Campesinas (FENOC). En su

²³ Los huasipungueros son eran los indígenas que vivían en las haciendas donde un terrateniente ejercía de un modo despótico su poder. Su condición de siervos les hacía ser “propiedad” de la hacienda, y tenía un carácter hereditario.

origen de tendencia reformista y demócrata cristiana y en la actualidad vinculada al Partido Socialista Ecuatoriano (PSE).

En la actualidad, la FENOCIN es la organización campesina más grande del país. Como advierte León, “la adhesión completa de la FENOCIN al gobierno de Correa le ha proporcionado actualmente mayor espacio de acción pública y reconocimiento” (2010: 16).

La organización ha contribuido notablemente a la mejora de las condiciones de los trabajadores de la tierra, del indígena y, por tanto, refuerza la base fundamental desde donde irradia lo identitario para el pueblo kichwa.

Mención aparte requiere la CONAIE, la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador fundada en el año 1986 y con carácter marcadamente indigenista como se puede observar en su acta de constitución:

“Promover el mejoramiento social, económico y cultural de la población indígena con miras a elevar sus condiciones de vida y a integrar las comunidades aborígenes al proceso de desarrollo” (Ley N° 5671, 1975)

La CONAIE es una organización con propuestas de izquierda, cuyo brazo político es el partido Pachakutik nacido en 1995.

La Organización contiene tres subdivisiones regionales:

- La ECUARUNARI que representa a los indígenas de la Sierra ecuatoriana.
- La CONFENIAE cuya área es la Amazonía ecuatoriana.
- LA CONAICE que representa a la Costa ecuatoriana.

Las actuaciones de todas estas organizaciones han mejorado, sin duda, la situación de los indígenas en Ecuador, sin embargo, planea tras esta mejora la visión desarrollista propuesta desde la perspectiva indigenista.

“Sin duda, las numerosas luchas sociales introdujeron una parte de los grupos subalternos en las ventajas de la modernidad, pero ellas no transformaron el paradigma. Ahora bien, éste, con sus contradicciones, ha puesto en peligro los cuatro elementos fundamentales de la vida colectiva de la humanidad en la tierra [...] el paradigma de la modernidad desembocó en la sobreexplotación de la naturaleza [...] Asimismo, ha dado nacimiento a la economía de mercado capitalista que invadió con su lógica todos los sectores de la vida” (Houtart, 2013: 34).

Esta visión desarrollista compromete directamente los principios fundamentales por los que se rige la cosmovisión kichwa, como veremos posteriormente.

Aproximación al contexto socio-político actual en Otavalo

Otavalo es una ciudad que muestra una particularidad que no se da en ninguna otra localidad de la nación. El cantón está representado por la nacionalidad kichwa-otavaleña. Si en un principio el espacio urbano era propiedad de las clases blanco-mestizas y el indígena estaba relegado a la esfera rural, los procesos migratorios, el comercio y las artesanías representados en el mercado indígena más grande de Sudamérica, La Plaza de los Ponchos, ha contribuido a dar un vuelco a esta situación territorial.

En la actualidad, el kichwa- Otavaleño ha ocupado masivamente las zonas urbanas gracias al aumento de su poder adquisitivo que ha permitido una fuerte presencia de intelectuales indígenas cuya preocupación ha sido fortalecer la identidad de los kichwas.

En 1975 se forma la Federación Indígena y Campesina de Imbabura (FICI) y desde el año 1986 se ha configurado como una extensión provincial de la CONAIE.

En cuanto a la vinculación de los kichwas-otavalo con otras federaciones nacionales, hemos de señalar que ha habido un distanciamiento con respecto a la FENOCIN.

“Los intelectuales indígenas otavaleños cuestionaron las demandas de la FENOCIN y su mensaje místico de una revolución del proletariado, y por eso colaboraron en la creación de la FICI, en comparación, enfocada más en el tema de la etnicidad” (Lalander, 2010: 115-116).

Para entender esta postura es necesario incidir en el hecho de que la particularidad del kichwa-otavaleño basada, como hemos comentado, en aspectos comerciales. Hay que destacar la figura del Mindalae, o comerciante viajero con una larga tradición cultural y que ha supuesto, además de aumentar el poder adquisitivo de los kichwas otavaleños, una asimilación de categorías culturales ajenas a la propia.

Por tanto, la condición de “comerciantes” determina la propia idiosincrasia del indígena que se desvincula, en cierta forma, de la base fundamental de su tradición: la *chakra*. Esto genera una nueva categoría dentro del mundo kichwa: el kichwa urbano, lo que implica una asimilación de los roles culturales occidentales. Por tanto, la defensa de su identidad les obliga a equilibrar lo ancestral con la modernidad y en el plano político se percibe una gran heterogeneidad. “Así, los activistas políticos indígenas de Otavalo [...] han participado en elecciones, no sólo por la izquierda sino por tendencias de centro-derecha” (Lalander, 2010: 116).

La consolidación de la ocupación urbana por parte del kichwa desembocó en la elección del primer alcalde indígena en la ciudad, el sociólogo Mario Conejo Maldonado cuyo mandato abarcó desde el año 2000 al 2014. En las diferentes reelecciones Conejo ha pasado de representar al movimiento político Pachakutik, a la creación de un nuevo partido político *Minga Intercultural* para integrarse en las elecciones de 2009 al partido de Rafael Correa, Alianza País.

Este cambio ha venido determinado por la clara vocación intercultural de Conejo, un aspecto en constante conflicto en la ciudad de Otavalo. Esta posición de neutralidad

étnica y la incapacidad de dar solución a los problemas de un emblema como la Plaza de los Ponchos le ha distanciado de algunos sectores indígenas que ha desembocado en su derrota electoral en abril de 2014.

Rafael Correa y el *Sumak Kawsay*

La aparición de Rafael Correa en el panorama político nacional ecuatoriano implica un cambio profundo de las políticas llevadas a cabo por los distintos gobiernos precedentes, pero, sobre todo, supone la consolidación, al menos teórica, de las reivindicaciones de los pueblos indígenas ecuatorianos.

Hemos de situar la figura de Correa en el marco de cambio político que se sucede en gran parte de Latinoamérica: el gobierno de Evo Morales en Bolivia que acontece tras la fortalecimiento del ya fallecido Hugo Chávez en Venezuela, la presencia de un exguerrillero del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros presidiendo el gobierno de Uruguay, o la presencia del socialismo en Chile a través de Michelle Bachelet. Todas estas figuras suponen una ruptura con los ejecutivos anteriores cuya vinculación con los Estados Unidos comienza a resquebrajarse, y en algunos casos - como el del presidente Chávez- de confrontación directa.

Rafael Correa, actual presidente de la República de Ecuador, aparece en la escena política de la mano del gobierno de Alfredo Palacio que en el año 2005 lo nombra Ministro de Economía y Finanzas, gobierno del que se desliga para formar Alianza País que aglutina a la izquierda ecuatoriana, incluido el Pachakutik, emblema de las reivindicaciones de los indígenas ecuatorianos.

Es elegido presidente en el año 2006 y desarrolla una nueva constitución que se adopta en septiembre del 2008. Tras unas nuevas elecciones generales el 26 de abril de 2009 vuelve a ser reelegido. En el año 2013 vuelve a ganar las elecciones.

Con la nueva constitución se instaaura un precepto como guía fundamental: el orden cultural, político, ético e institucional y que supone otra perspectiva alternativa al desarrollo.

Hablamos del *Sumak Kawsay* o el *buen vivir* –hemos de apuntar que un año después, en el 2009, Evo Morales introduce el *sumak qamaña*– como otra perspectiva del desarrollo y que supone un avance en términos de los derechos sociales, indígenas y ambientales.

“...representa la defensa de una relación armoniosa entre el hombre y la naturaleza y está plasmada en la premisa de una “vida buena”. El Buen Vivir surge no solamente como una alternativa de desarrollo, sino que como una alternativa al desarrollo” (Silva Pedroso, 2010: 3).

El término es adoptado del lenguaje kichwa y expresa el modo de concebir la relación con la naturaleza y las relaciones sociales ancestrales del indígena kichwa –una cosmovisión que abordaremos en un posterior capítulo-. Sin embargo, la concepción del término es un constructo moderno que hunde sus raíces en paradigmas como el postdesarrollo o el decrecimiento.

El postdesarrollo surge de la mano de un grupo heterogéneo de intelectuales que propone una revisión de la cultura occidental y cuestiona el concepto de desarrollo, partiendo de una crítica epistemológica que les sirve para deconstruir la base en la que se han fundamentado las relaciones entre Occidente y el resto del planeta. Por ello, retrocedemos hasta el siglo XVIII, cuando de la mano del pensamiento ilustrado y el optimismo provocado por la revolución industrial y los consecuentes avances científicos, comienza a abrirse camino una perspectiva racional y universalista sobre la prosperidad y el bienestar de los seres humanos.

“La preocupación planteada a finales del siglo XVIII y principios del XIX por conocer los factores capaces de propiciar el progreso humano, por estudiar las claves que pudieran favorecer mayores cotas de bienestar en

unos y otros lugares, se encuentra vinculada a dos fenómenos complementarios: de un lado, el universo filosófico asociado a la modernidad y, de otro, los cambios en el sistema productivo derivados de la revolución industrial. Si el triunfo de la razón y del conocimiento científico sobre otros procesos de aproximación a la realidad supuso la consolidación de una forma específica de entender la sociedad y sus relaciones con la naturaleza, las enormes capacidades de transformación surgidas de la industrialización vinieron a corroborar las posibilidades de pensar en términos de progreso universal, desterrando el pesimismo y el conformismo de épocas anteriores, caracterizadas por la escasez y por el dominio de las explicaciones del mundo basadas en la intuición o la religión (Unceta, 2009: 4).

Estamos ante la consolidación de la Modernidad y una nueva forma de entender el progreso humano y de enfocar los debates sobre el mismo. El primer cambio fundamental es la alteración de la relación entre seres humanos y la naturaleza. De este modo despunta la confianza en el poder de la ciencia, desplazando y silenciando el modo en que construían sus realidades las culturas ajenas al discurso de occidente.

“De los tres pilares de la modernidad que son el progreso, la técnica y la economía, el primero de ellos ocupa un lugar central en la medida en que anima el imaginario que permite el florecimiento de los otros dos. La economía es una invención histórica que se configura en las representaciones, en las formas de ver y de sentir, antes de ser activada en la circulación mercantil. La técnica es, qué duda cabe, una práctica, pero en su forma moderna siempre va acompañada de todo un imaginario del cual “el faro tecnológico” supone la parte más visible. La encarnación del progreso en la cotidianidad de la economía de crecimiento depende de su identificación simbólica con la técnica. [...] Los conceptos de desarrollo y de crecimiento están también estrechamente vinculados a la visión progresista del mundo. En realidad, el progreso tiene que ver con todo lo

que constituye la modernidad y, en el mundo moderno, todo tiene que ver con el progreso” (Di Donato, 2009 ; 162).

Siguiendo esta perspectiva el decrecimiento, pretende ser un replanteamiento al axioma del desarrollo constante, que según los supuestos de este modelo económico supone un modo de emplear los recursos naturales que conlleva a la destrucción del planeta, así como, a un aumento de la desigualdad social.

Retomando el concepto del *Sumak Kawsay*, señalaremos como bases fundamentales el respeto a la naturaleza plasmado en la *Declaración de los Derechos de la Naturaleza*, el abandono de las energías extractivas, la equiparación de los saberes ancestrales al modo de conocimiento occidental, la protección de los derechos de los indígenas y el refuerzo de la economía solidaria. Todos estos puntos están presentes en la *pachasofía* indígena.

Hemos de tener en cuenta, la situación precedente de explotación medioambiental que sufrían en sus territorios las distintas nacionalidades de Ecuador

“en el gobierno de Mahuad se denominó “Plan de apertura a las inversiones 2000”, que entre otros graves aspectos atentatorios a los intereses de la mayoría del pueblo ecuatoriano, implicaba la concesión de 13 nuevos bloques petroleros en la Amazonía; es decir, más de 2 millones y medio de hectáreas para actividades explotación, en su totalidad ubicadas en territorios de 7 de las 10 nacionalidades ancestrales existentes en esa región, de las cuales al menos 3 se encuentran en situación de extrema vulnerabilidad única. En condiciones políticas estables se hubiera vivido un genocidio y un ecocidio, de magnitudes enormes, junto con un escenario altamente conflictivo en la región, y con ello se habría visibilizado buena parte de la trama que configuró el ordenamiento jurídico del país en estos años” (Ortíz, 2009: 77).

Imagen 47. Cuadro de resumen de contenidos del *Sumak Kawsay*

Fundamentos	Características
Armonía ambiental	<p><i>Declaración Universal de los Derechos de la Naturaleza</i></p> <p><i>Acceso al agua es un derecho humano y defensa de sus ciclos vitales; gestión comunitaria y pública del agua</i></p> <p><i>Rechazo del concepto de Servicios Ambientales por implicar la mercantilización de la vida</i></p>
Dinámicas productivas postextractivistas	<p><i>Revertir el modelo extractivista y particularmente en la minería de gran escala, no a la ampliación de la frontera petrolera</i></p> <p><i>Soberanía alimentaria</i></p> <p><i>Economía social y solidaria</i></p> <p><i>Dinámicas territoriales con valores comunes y bienes localmente gestionados</i></p>
Género	<i>Las mujeres son actoras en la defensa de la vida; equidad de género</i>
Conocimiento	<i>La importancia y el valor de los conocimientos y saberes ancestrales, como parte del acervo científico y cultural de la humanidad</i>
Derechos colectivos	<i>Aplicación de la Declaración de la ONU sobre Derechos de los Pueblos Indígenas, y aplicación del Convenio 169-OIT que amparan los derechos colectivos (Territorio, Consulta, Políticas Interculturales, etc.</i>
Emocional	<i>Felicidad y ocio con visión social y ambiental</i>
Cohesión social	<i>Superar desigualdad y discriminación, Impulsar seguridad</i>
Capacidades humanas	<i>Salud, educación</i>

Fuente: Revista la Tendencia

Pero, pese a las buenas intenciones teóricas que sustentan el *Sumak Kawsay*, su aplicación difiere notablemente de los postulados que figuran en la constitución: se siguen con las políticas extractivas, el monocultivo, los transgénicos y los hidrocarburos.

La consolidación de esta incongruencia dentro del gobierno correista queda plasmada en el caso del *Yasuní*.²⁴

Esto ha desembocado en una percepción negativa de la aplicación del *Sumak Kawsay* por parte de la ciudadanía que lo perciben como un mero constructo teórico sin una praxis que lo acompañe. Por su parte, ciertos sectores indígenas consideran este precepto constitucional una apropiación indebida, una mera utilización propagandística de su cosmovisión.

Otros sectores opinan que por el mero hecho de incluirse en una constitución supone un enorme adelanto en materia de derechos sociales y medioambientales. Tras nuestras estancias en Ecuador pudimos percibir que el *Sumak Kawsay* formaba una parte indeleble del imaginario de la ciudadanía ecuatoriana.

4.2.2. La cosmovisión andina

En este apartado trataremos de señalar los puntos fundamentales del modo de percibir la vida del kichwa de Otavalo. Para ello, utilizaremos como guía el libro “*La reciprocidad en el Mundo Andino*” (2004) cuyo título original en kichwa es “*Runapura Makipurarinamanta Otavalokunapak Kawsaymantaal*” al que haremos referencia constantemente puesto que supone un ejercicio único de síntesis de la visión de este pueblo.

El equilibrio es el eje fundamental en el que pivota todo el universo de la vida andina. Todos los seres vivos que habitan *allpamama* (madre tierra); así como, todo lo que lo rodea poseen vida y tienen la misma dignidad. Por tanto no existe un elemento en la *Pachamama* (universo) que no contenga en sí mismo la vida y por tanto, sea susceptible de ser respetado como un ser vivo.

²⁴ El parque fue designado por la Unesco en 1989 como una reserva de la biosfera y es parte del territorio donde se encuentra ubicada la nación huaorani. El gobierno de Correa pretende explotar los recursos de la zona contraviniendo los principios del *Sumak Kawsay*.

“(…)no solamente los seres humanos tienen vida; sino que también la comparten los animales, las plantas, los minerales, los suelos, los ríos, los cerros, las piedras, las aguas, los vientos, las nubes, las neblinas, las lluvias, los wayku (quebradas), los pukyu (manantiales), los pakcha (cascadas), los bosques, el sol, la luna, las estrellas, las constelaciones etc. Todas y todos se manejan en una equivalencia entre sí” (De la Torre y Sandoval, 2004: 19-20).

La vida social se organiza en torno al *Ayllu* o familia extensa donde conviven los parientes a lo que se añade, en esa línea de concebir a todos los elementos como parte de la vida, a todo lo que le circunda, en una interrelación igualitaria.

La concepción del *Ayllu* no es excluyente ya que se establecen relaciones entre diferentes familias que se organizan en una estructura aún mayor denominada *Pacha Local* o gran familia. En ella se dirimen por unanimidad los conflictos que puedan aparecer. Asimismo, esta estructura sirve de red de apoyo social a las diferentes *Panacas* (líneas familiares).

Por otro lado, el concepto de reciprocidad está inscrito en los modos de operar de la vida en los Andes.

“Mantener el dar para recibir es el eje del comportamiento indígena y esto se expresa no sólo en lo social sino, principalmente en los diferentes trabajos comunitarios” (De la Torre y Sandoval, 2004: 23).

Por lo que respecta a la base económica de estos pueblos los elementos principales son la tierra para el cultivo (*chakra*) y el agua. El reparto de esta última se realiza con un orden ritualístico que obedece a una necesidad del reparto igualitario de este recurso.

Siguiendo dentro del apartado económico hemos de señalar una característica que subyace en todas las transacciones que tradicionalmente se han llevado a cabo por este pueblo: la solidaridad, la reciprocidad y la redistribución dentro de la colectividad²⁵. Hablamos, así, de la *minga* “aporte de trabajo mancomunado y solidario de todos los miembros de un grupo social con el fin de ejecutar una obra de interés común” (De la Torre y Sandoval, 2004); la *maki purarina* o ayudarse mutuamente, es un acto que mantiene las redes sociales y de comunicación; la *makimañachina* apoyo entre individuos para tareas puntuales; el *ranti-ranti*, una forma de trueque; la *uniguilla*, otra forma de intercambio de productos en diferentes zonas; la *uyanza*, donaciones para ayudar a familiares que lo necesiten; la *chukina*, donación de los restos de las cosechas a aquellos que lo necesiten; la *P`aina*, ayuda que requiere un corto tiempo de duración; y la *wakcha karana*, repartir el alimento ceremonial.

Por último debemos destacar la mayor de las fiestas del mundo andino: el *Inty-Raimi* que coincide con el inicio del descanso de las tierras y tiene lugar el 24 de junio.

“(...) cuando las familias, amigos, parientes y comunidades forman grupos o cuadrillas danzantes y disfrazados con caretas, pañuelos, máscaras de Aya Uma (cara de los espíritus, traducido como cabeza de diablo [...]) El que dirige la fiesta va vestido de Aya Uma. Cada grupo tiene su acompañamiento musical, salen bailando desde sus comunidades y se dirigen a los diferentes lugares de concentración”. (De la Torre y Sandoval, 2004: 40)

Para completar este apartado se aconseja el visionado del documental “Runas” donde se puede escuchar y observar el modo en el que el indígena otavaleño se autopercibe.

²⁵ Nótese la pluralidad de términos que contiene el kichwa para conceptualizar la reciprocidad.

La particularidad del pueblo kichwa-otavaleño urbano

Como hemos apuntado anteriormente, existe en el pueblo kichwa otavaleño asentado en la urbe y en los pueblos de los alrededores una particularidad especial en cuanto a la percepción de su propia identidad.

“... la imagen sostenida por los imagineros de la ideología del liberalismo económico nacionalista, quienes crearon una “imagen modelo” del otavalo, diseñada para representar el futuro del indio ecuatoriano “civilizado”, que ya era común a finales del siglo XIX (Muratorio 1994:132- 134), pudieron haber reforzado la construcción y reputación colectiva de la identidad étnica y cultural del Otavalo” (Maldonado, 2002 :46).

Aunque siguen manteniendo el contacto con sus comunidades rurales y permanecen intactas tradiciones como la fiesta *Inty Raimi*, su contacto con pueblos de todo el mundo ha condicionado considerablemente la idiosincrasia del pueblo kichwa-otavaleño, gracias a las transacciones comerciales que se han originado a través de la figura del *Mindalae*.

La cultura *mindala*, es considerada como tal porque hunde sus raíces en la tradición. El concepto del *mindalae* nace con la práctica de intercambiar con otras comunidades los excedentes de la producción. Esto, además, de lograr una redistribución de los diferentes bienes, reforzaba los vínculos entre comunidades. Pero es a partir de principios del siglo XX cuando el concepto del *mindalae* entra a formar parte de otra categoría: algunos indígenas de diferentes comunidades de los alrededores de Otavalo se desplazan a otras ciudades para vender sus productos artesanales. Es aquí cuando la redistribución basada en el intercambio se reconvierte en un modo de comercialización.

Esta actividad ha contribuido decisivamente al auge económico del otavaleño y su reocupación del espacio urbano, pero sin embargo ha originado una reconstrucción de lo kichwa-otavaleño desde perspectivas desarrollistas, generando las consecuentes

desigualdades sociales entre iguales y complejizando la autorepresentación de lo identitario.

“El auge económico de un sector generó una diferenciación económica de las familias. Aquéllas que iniciaron la emigración consolidaron su estatus pudiente a través de procesos de acumulación que erosionaron algunos valores comunitarios. Con la consolidación de un individualismo “familiar” y tras la ocupación del espacio urbano mestizo, los nuevos mindalaes-comerciantes kichwa Otavalo- empezaron a deslindarse de las prácticas comunitarias que anteriormente se encargaban de redistribuir los excedentes acumulados durante una temporada de actividad, por ejemplo, a través de la fiesta como símbolo del estatus [...] la reocupación de la ciudad siendo concebida como una demostración de fuerza, alimentó los prejuicios culturales respecto a la ruralidad como sinónimo de precariedad y atraso” (Vercoutère, 2014).

Dentro del marco de pensamiento bourdiano podríamos interpretar que en la etapa liminal en la que el *mindalae* se instala en otra cultura (occidental) entra a formar parte de un campo de juego simbólico en el que queda atrapado en una fase liminoide.

A esto hemos de añadir la desvalorización de lo “indio” por parte de la cultura blanco-mestiza. En muchos casos, como hemos ido comprobando en nuestras estancias en Otavalo, muchos jóvenes se cortan la chamba (coleta), un símbolo inequívoco de su identidad e incluso no hablan el kichwa, el elemento esencial de su cultura. Asimismo, hemos podido escuchar de primera mano cómo muchos de estos jóvenes me explicaban que sus progenitores les empujaban a distanciarse de lo “indio” porque entendían que ésta era la única vía para procurarles un “buen futuro”.

“El indio propiamente dicho, que estaba marcado por el estigma de lo primitivo, lo inferior, sólo podía ser identificado como campesino, analfabeto, artesano ha sido reemplazado en la actualidad por el indígena

de la modernidad, quien se define a sí mismo, en el caso de los otavalos viajeros, como “ciudadano del mundo”, se simboliza en el “indio universal”, que se sabe de todas partes y parte de todo (empresario, antropólogo, economista, sociólogo, político, viajero, etc.)”[...] Así que mientras para la noción clásica de cultura las ‘zonas de refugio’ (Aguirre Beltrán 1992:138) buscan acabar con la posición subordinada del indígena dentro del Estado nación, asignándole un lugar marginal o de gheto, el conjunto de jóvenes indígenas otavalos toman la movilidad y el contacto con las culturas como mecanismos a través de los cuales rompen con esa situación de subordinación” (Maldonado, 2002: 48-49).

Pese a todo lo expuesto el kichwa ha generado estrategias para la protección de sus rasgos culturales y ha sabido apropiarse de los elementos de la cultura dominante para reconvertirlos en un vía de expresión propia.

Es el caso del grupo “Los Nin” y el jovencísimo grafitero “Tnaz”. Ambos emplean herramientas globales para expresar y manifestar aspectos tradicionales de su cultura.

Imagen 48. Fotograma del documental “Runas”, Otavalo, Ecuador 2015.



Fuente: Pepe Vidal

Los “Nin” son un grupo musical reconocido en todo el territorio ecuatoriano, procedentes de Otavalo y alrededores y compuesto por indígenas y blanco-mestizos. Su herramienta global es el rap y a través de la mezcla de instrumentos propios -de la cultura kichwa como la flauta- y ajenos como la guitarra, mesa de mezclas o batería y del contenido de sus letras que apelan a la identidad, logran un sincretismo cultural que proyecta y difunde su cultura más allá del entorno indígena.

Por su parte, “Tnaz” es un grafitero oriundo de Peguche que con los espráis está llenando las calles de Otavalo y Quito de representaciones indígenas.

Imagen 49. Fotograma del documental “*Runas*”, Otavalo, Ecuador 2015.



Fuente: Pepe Vidal

4.2.3 La Plaza de los Ponchos

A este apartado le dedicaremos un breve espacio puesto que en la propuesta de reivindicación del lenguaje audiovisual como una herramienta más para el conocimiento, equiparable al lenguaje escrito, remitimos al visionado del documental “*La Ventana de los Andes*” (Vidal, 2013). En este audiovisual se profundiza en los

orígenes, situación actual, problemas y otras cuestiones relacionadas con la Plaza de los Ponchos.

Baste decir que La Plaza de los Ponchos es un espacio de renombre internacional donde el indígena kichwa exhibe y vende su artesanía y que se ha convertido en el emblema turístico, no sólo de la ciudad de Otavalo (Ecuador), sino de todo el estado ecuatoriano. Todo turista conoce el país a través de, primero, las islas Galápagos; y segundo, la Plaza de los Ponchos.

La Plaza de los Ponchos o Mercado Centenario, en la actualidad, ha visto como la artesanía cedía a favor de productos importados de baja calidad que empobrecían a los vendedores y acababa con la artesanía, el medio de vida tradicional del kichwa-otavaleño. Por otro lado, frente a la redistribución de la riqueza propias de esta cultura se produce una situación en la que los indígenas que han logrado una mayor fortuna explotan a los pocos artesanos que todavía existen.

La importancia de esta plaza estriba en el hecho de que se ha erigido en el símbolo de la recuperación del espacio urbano otavaleño por parte del indígena kichwa. Si hasta los años sesenta del siglo XX se podía hablar de Otavalo como la ciudad del “hombre blanco” y el indígena era relegado a la esfera periurbana; en la actualidad, el 70% de las propiedades de la ciudad, según palabras de Mario Conejo (2012), alcalde de la ciudad de Otavalo, están en manos del kichwa otavaleño. Esto se debe a la tradición de los *mindalaes* (comerciantes kichwas) otavaleños que cruzaban primero las fronteras colindantes con Ecuador, para, posteriormente, abrirse a los mercados europeo y estadounidense. Este intercambio unido a la creación, 41 años atrás, de un espacio como la Plaza de los Ponchos, donde los artesanos tienen la oportunidad de exponer al mundo sus artesanías, han logrado aumentar el poder adquisitivo del indígena otavaleño y permitirle ocupar un espacio que antes le era negado.

Estos logros nunca han venido acompañados de ningún tipo de apoyo institucional. Su consecución es fruto de la iniciativa de cada uno de los individuos que a lo largo de

la historia han ido aportando sus proyectos personales, redundando en el beneficio de las condiciones de vida del kichwa otavaleño.

En los años setenta comenzaron las movilizaciones por los derechos indígenas. Esto, sumado a la necesidad de recibir ayudas por parte de las instituciones obligó a los indígenas a organizarse en comunidades, estructura social enraizada en la tradición y reconvertida en sujeto de reivindicación política y económica con entidad jurídica. Como toda estructura centralizada la representación recae sobre un líder, normalmente con un grado de formación superior al resto y que es elegido democráticamente. Su función es la de intermediar entre las necesidades de la comunidad y los estamentos gubernamentales con el objetivo de visibilizar sus necesidades.

En la actualidad, esta forma de organización sigue vigente y se ha convertido para sus líderes en una plataforma que los catapultó hacia la política. Esto está produciendo muchos desajustes e injusticias que sufren los componentes más expuestos de la comunidad.

En el caso que nos compete, esta situación se hizo palpable a través de la UNAIMCO, la Asociación de Artesanos del Mercado Centenario de Otavalo, que supuestamente representa a los vendedores de la plaza. Asimismo, existen otras organizaciones pero su fuerza es irrelevante con respecto a la primera. Sin embargo, tras muchas entrevistas, dedujimos que prácticamente nadie en la plaza se siente representado por esta entidad, tan sólo algunos vendedores cuyo poder adquisitivo es superior al resto y que poseen hasta diez puestos en el mismo espacio, restando la posibilidad a otros de exhibir sus productos. Además, se da la coincidencia que estos vendedores no son productores, sino meros intermediarios que venden entre sus productos artesanías de otros lugares y que a los artesanos locales les compran a precios abusivos.

4.2.4. La artesanía²⁶

Según la definición de la artesanía que aporta la UNESCO:

"Los productos artesanales son los producidos por artesanos, ya sea totalmente a mano, o con la ayuda de herramientas manuales o incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano siga siendo el componente más importante del producto acabado. Se producen sin limitación por lo que se refiere a la cantidad y utilizando materias primas procedentes de recursos sostenibles. La naturaleza especial de los productos artesanales se basa en sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente."

(UNESCO, 1997)

Al hablar de artesanía otavaleña debemos remontarnos a la época preincaica cuando los antiguos pobladores de la zona “tejían mantas y frazadas con el algodón que obtenían del comercio con gente de la jungla amazónica” (Vallejos y Farinango, 2004:3).

Ya en esta época los indígenas andinos empleaban un tipo de telar propio de la zona, que todavía se conserva de forma esporádica en algunos telares de la zona: el telar de cintura. La producción con esta tecnología era lenta y costosa y su objetivo era abastecer a los *Ayllus*. Era, por tanto, una artesanía utilitaria.

Con la conquista, los españoles aprovecharon sus habilidades y crearon los obrajes cuya producción abastecía a la real Audiencia de Quito, Vicerreinato de Lima y Nueva Granada, e incluso, se exportaba a España e Inglaterra.

²⁶ Para complementar la situación de la artesanía en Otavalo remitimos, de nuevo, al documental “*La Ventana de Los Andes*” (Pepe Vidal, 2013)

Imagen 50. Fotograma del documental “*La Ventana de los Andes*”, Otavalo, Ecuador 2013.



Fuente: Pepe Vidal

Instalados desde mediados del siglo XVI, los más conocidos y de mayor producción en la zona fueron los obrajes de Otavalo, Peguche, Laguna y Pinsaqui. La riqueza que aportaba la zona al Imperio Español se basaba en la producción textil que se concentraba en los mencionados obrajes. En la necesidad de aumentar la producción se introdujo el telar vertical con pedal o telar de pedal.

Imagen 51. Fotograma del documental “*La Ventana de los Andes*”, Otavalo, Ecuador 2013.



Fuente: Pepe Vidal

Pero más allá de las aportaciones técnicas, los obrajes suponen una etapa de opresión para el kichwa en Otavalo caracterizado por administraciones corruptas que incrementaban las deudas en proporción a la crueldad con la que se trataba a los trabajadores.

La clausura de los obrajes se produjo en el siglo XVIII y algunos como los de Peguche se reconvirtieron en fábricas.

Imagen 52. Fotograma del documental “*La Ventana de los Andes*”, Otavalo, Ecuador 2013



Fuente: “*El valle del Amanecer*” (Buitrón y Collier, 1971)

De un modo u otro la zona de Otavalo ha estado íntimamente ligada a la producción textil.

“Muestra de que el trabajo textil siempre fue importante en Otavalo es que la fábrica de Peguche, transformada en Chillo Jigón [...] y la fábrica de San Pedro son pioneras de la industria textil en el país; la primera en el trabajo de tejidos de lana, y la segunda, inaugurada en 1858, en la producción de hilos y telas de algodón” (Jaramillo, 2010:35).

Paralelamente existían talleres indígenas en los que participaba toda la familia y su producción estaba dirigida al autoconsumo y sólo en el caso de poseer excedentes se vendían en el mercado de Otavalo, que en la década de 1970 se convertiría en la Plaza de los Ponchos.

Imagen 53. Fotograma del documental *“La Ventana de los Andes”*, Otavalo, Ecuador 2013



Fuente: *“El valle del Amanecer”* (Buitrón y Collier, 1971)

Imagen 54. Fotograma del documental *“La Ventana de los Andes”*, Otavalo, Ecuador 2013.



Fuente: *“El valle del Amanecer”* (Buitrón y Collier, 1971)

A partir de la década de los sesenta se produce un cambio significativo en los modos de producción condicionado por la aparición de maquinaria proveniente de las fábricas de Quito y la introducción de un nuevo tejido sintético: el orlón. Las consecuencias de este nuevo elemento condujo a un cambio en las fases y distribución del trabajo dentro de las familias. Asimismo, la fabricas de Quito renovaron su maquinaria y los telares mecánicos desechados fueron comprados por los artesanos (Jaramillo, 2010), lo que produjo un aumento de la producción y, por tanto, de la capacidad para comercializar sus productos. Pero, a la vez, arrasó con el modo producción artesanal dentro de las familias.

En la década de los setenta, y como señala Jaramillo (2010) la construcción de la Carretera Panamericana²⁷ y de la Plaza de los Ponchos incrementó tanto la afluencia de turistas como la capacidad de los indígenas para exportar sus productos.

“La crisis económica, política y social que atravesó el Ecuador a partir de los años 90, va a incidir fuertemente en la presencia del tejido artesanal, el fuerte movimiento migratorio, los altos costos en la materia prima, la pérdida de competitividad de este producto en el mercado interno y externo incidió de manera categórica para que paulatinamente el tejido artesanal vaya perdiendo espacios; la poca rentabilidad de este producto, obligó a sus fabricantes a buscar actividades alternativas que les permitiera subsistir. Esta cadena de hechos transitó desde el movimiento indígena en la década de los noventa hasta la actualidad, diferentes artesanías textiles ya no se elaboran más en el país, la mayoría de los talleres artesanales han cerrado sus puertas y a los jóvenes no les interesa continuar con este oficio, consideran que no es rentable y buscan nuevos espacios de reconocimiento laboral en la sociedad ecuatoriana” (Ponce, 2012: 29).

²⁷ Es un tramo unido de carreteras con más de 50.000 kilómetros de largo, que se extiende desde Alaska en Norteamérica hasta Buenos Aires, en Argentina.

Esta búsqueda de nuevos espacios laborales implica la adopción de categorías culturales muy alejadas de las tradiciones andinas “en un afán por integrarse a las dinámicas productivas actuales derivadas de la mundialización de la economía” (Pastor et al., 2006:2).

Sin embargo, y como asegura, Encarnación Aguilar (1999), las artesanías no se pueden entender al margen de su distribución dentro de un sistema capitalista.







5. CONCLUSIONES

Tras las proyecciones realizadas, la primera cuestión que nos planteamos es si habría sido posible concitar el mismo interés si el lenguaje empleado hubiera sido el escrito ya que el audiovisual es capaz de congregarse en un mismo espacio a un amplio colectivo frente a un mismo relato. Además, hemos de tener en cuenta los bajos índices de lectura del pueblo ecuatoriano.²⁸

Por tanto los resultados, obtenidos se deben principalmente al uso del lenguaje audiovisual como medio de expresión y divulgación.

Este soporte permite condensar el discurso en un tiempo de recepción muy inferior al lenguaje escrito. Un resumen en papel de lo expuesto en el documental *“La Ventana*

²⁸ Ver: http://www.inec.gob.ec/documentos_varios/presentacion_habitos.pdf

de los Andes” ocuparía una extensión que aumentaría considerablemente si incluyéramos las descripciones y emociones implícitas en la propia imagen.

“... yo no sé cuántas tesis se han escrito, cuantos estudios, cuantas estadísticas en el municipio mismo [...] pero, realmente, cuando se trata de un trabajo de esta manera, de un documental, yo creo que te remueve” (Paolina Vercoutère, vicepresidenta del Cabildo Kichwa de Otavalo en Vidal, 2015)

El audiovisual tiene la capacidad de despejar la nube de monotonía que impide a un grupo humano ser plenamente consciente de los logros obtenidos en conjunto; lo rememora y lo concentra en el tiempo y en un espacio compartido, en un lugar donde la única mirada, la única palabra, la única visión de los hechos es el hecho en conjunto que entrelaza pareceres.

En el caso de la Plaza de los Ponchos, fuerza al compromiso verbal a los dirigentes, lo que instala en el colectivo de artesanos y comerciantes un relato basado en las expectativas de cambio de su situación.

“Sería bueno que esas palabras se hicieran realidad y por eso esperamos la ayuda de las autoridades”. (José Lonterón, artesano de la Plaza de Ponchos en Vidal, 2015)

Además, promueve entre los actores implicados una necesidad de empoderarse frente a su situación.

“... pero no sólo depende de las autoridades, también depende de los compañeros que trabajamos aquí en la Plaza de Ponchos. Tenemos que organizarnos, enmarcarnos en un solo camino para el buen futuro de la plaza de Ponchos”. (José Lonterón, artesano de la Plaza de Ponchos en Vidal, 2015)

Por otra parte, devolver el fruto de esas visiones compartidas da lugar a un cierto grado de descotidianización.

“Como autoridades y ciudadanos, al pasar todos los días por la Plaza de Ponchos es como que ya nos acostumbramos a ver a la gente a los indígenas, a sus artesanías [...] pero al ver el documental parece que nos recuerda lo que somos...” (Gabriela Jaramillo, Viceprefecta de Imbabura)

Mención aparte, requieren los recursos informáticos aplicados a la edición. Tenemos ante nosotros, más que nunca, la enorme posibilidad de ofrecer lo que percibimos y que entendemos que perciben aquellos que retratamos a través de los recursos narrativos audiovisuales tradicionales y de los aportados por las nuevas tecnologías. Pero para ello, debemos desligarnos de una vez por todas de las ataduras de la visión positivista de la ciencia, de pasar del combate teórico a la demostración práctica a través de la producción. La antropología audiovisual vive un momento histórico, tiene a su disposición el mayor fenómeno tecnológico que se haya dado nunca para la disciplina: el abaratamiento de los costes de producción gracias a la democratización de los medios audiovisuales; así como, la posibilidad de traducir, con más facilidad la mirada en imagen audiovisual.

Sin esta traducción, sin el empleo de todos y cada uno de los recursos expresivos que posee el audiovisual sería difícil lograr la comprensión y la empatía del espectador-actor. Necesitamos traducir aquello que nos han expresado desde la perspectiva de lo que creímos entender.

A través de esa representación intersubjetiva se desencadena el proceso de revitalización de la realidad, situando al actor-espectador frente a una pantalla-espejo que traduce en posibilidad la utopía de las palabras. Además, la apariencia de realidad que acompaña a la imagen le otorga un cierto grado factibilidad. El colectivo al desear algo y hacerlo bajo el nexo que produce una unión de pareceres, genera una visión agrupada que refuerza la individual e invita a la acción.

Es un fenómeno que no tiene porqué extenderse en el tiempo porque cada uno de los actores-espectadores retornan a sus individualidades. Sería interesante emplear el instante de comunión que produce la proyección para desencadenar compromisos, para iniciar un proyecto de acción-participación. El audiovisual aquí ejercería el papel de catalizador, de punto de partida.

Todo ello nos invita a repensar la dirección que debe asumir la investigación, entendiendo el conocimiento no como un fin en sí mismo, sino como un medio para aquellos que lo generaron. Nos fuerza a pensarnos como meros traductores de realidades colectivas al servicio de nuestros informantes, que más allá de conformarnos con un rincón en el reconocimiento académico nos atrevemos a instalarnos en el espacio público.

Para lograrlo, es imprescindible generar productos culturales con lenguajes sencillos y reconocibles donde es imprescindible, insistimos, entender nuestra función de meros traductores de la realidad social.

Autocrítica a la metodología aplicada

Al margen de las reacciones positivas motivadas por la proyección del documental, existen una serie de aspectos que podrían haber implicado unos resultados más favorecedores para el colectivo representado.

Como ya hemos comentado anteriormente, el grado de participación estaba limitado por los horarios de trabajo de los comerciantes y artesanos. Sin embargo, si el planteamiento inicial hubiera podido basarse en un nivel de representación completamente participativo, si hubiera podido realizarse con la colaboración de los propios vendedores y artesanos en todo el proceso de producción, probablemente, habríamos logrado algo fundamental: la cooperación entre los miembros de la Plaza de los Ponchos, ya que el proceso de construcción de un producto audiovisual requiere del trabajo en equipo y, por tanto, del consenso en la toma de decisiones, lo

que aunaría las visiones atomizadas sobre sí mismos y abriría desde el inicio del proyecto una discusión, un diálogo que forzaría al empoderamiento.

Además, si las entrevistas realizadas a las autoridades hubieran sido llevadas a cabo por los mismos comerciantes, se habría podido abrir el diálogo entre las instituciones y los trabajadores de la plaza en la fase de grabación.

Aunque en un primer momento, se trató de realizar el documental en lengua kichwa, existieron diversos condicionantes como los recursos, y los tiempos que estos imponían, que impidieron llevarlo a cabo. Hemos de tener en cuenta, que para el kichwa-otavaleño su lengua es el principal rasgo identitario y que su empleo en la vida cotidiana ha sido subyugado por la lengua castellana. Así, el uso de su propia lengua habría logrado un mayor grado de identificación.

En la fase del montaje, la selección del discurso y el modo de representación habrían variado notablemente. Si bien, en el resultado final se decidió no utilizar una voz en *off* explicativa para alejarnos del modelo expositivo y que no se asociara el discurso expuesto con la voz de un extranjero, los resultados no serían los esperados ya que el kichwa-otavaleño, en su propia estructura de organización siempre apela a un líder que exponga un discurso estructurado. A esto hay que añadir que la fragmentación del discurso en “La ventana de los Andes” dificulta la comprensión del texto audiovisual, en un contexto donde la formación académica es generalmente escasa. De hecho en las diferentes proyecciones se alzó alguna voz que criticó este aspecto.

Sin embargo, si el audiovisual hubiese sido realizado por los propios interesados el modo de representación habría podido ser, sin perder coherencia alguna, el exposicional; un modo que habría permitido una mayor legibilidad; y por tanto, una mayor empatía.

Al fragmentar el discurso, en base al criterio del antropólogo, se produce un hecho paradójico: pese a la inexistencia de la voz del autor, la selección de los diferentes fragmentos de los diálogos que compondrán el texto audiovisual recaen sobre aquel

que no debe tener presencia. Surge, así, una especie de Demiurgo omnisciente que se agazapa detrás del discurso colectivo; y en realidad, estamos haciendo lo que, desde un principio hemos intentado evitar: el modo de representación expositiva.

Por otro lado, si el proceso hubiera recaído sobre los propios comerciantes y artesanos el texto final habría tenido una mayor difusión y se habría podido convertir en la punta de lanza de las reivindicaciones de las gentes de la plaza. De la forma en que se llevó a cabo, los medios de comunicación se centraron más en la figura de un extranjero interesado por la Plaza que los problemas y potencialidades del lugar que el documental trataba de plasmar.

Y por último, el hecho de haber logrado un objetivo común habría supuesto un mayor grado de empoderamiento.



5. BIBLIOGRAFÍA

Adame, M. A. (2010). Antropología, marxismo y compromiso social. Recuperado de: <http://rebellion.org/noticia.php?id=107843> (Visitada el 12 de mayo 2013).

Acosta, A. (2009). El Buen Vivir, una oportunidad por construir. Ecuador: Debate 75. pp. 33-48.

Aguilar, E. (1999). Entre la tradición y la modernidad: las artesanías, una propuesta de análisis. Patrimonio etnológico: nuevas perspectivas de estudio. *IAPH. Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio. Cuadernos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Sevilla. 1999. p.130-155

Altmann, P. (2014). Una breve historia de las organizaciones del Movimiento Indígena del Ecuador. Antropología. *Cuadernos de Investigación 12*. Recuperado de: http://downloads.arqueo-cuatoriana.ec/ayhpwxgv/cuadernos_investigacion/Cuadernos_12_articulo_4.p

Appadurai, A. (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Editorial Grijalbo, México.

Ardèvol, E. (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperada de: [http://www.researchgate.net/publication/242657337 La mirada antropologica o l a antropologia de la mirada De la representacin audiovisual de las culturas a la investigacin etnografica con una cmara de video](http://www.researchgate.net/publication/242657337_La_mirada_antropologica_o_la_antropologia_de_la_mirada_De_la_representacin_audiovisual_de_las_culturas_a_la_investigacin_etnografica_con_una_cmara_de_video)

Ardèvol, E. (1998). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LIII, nº 2. Recuperada de: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:7ELg15gmcecJ:rntp.revista.s.csic.es/index.php/rntp/article/download/396/400+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es>

Ardèvol, E. (2008). Cine etnográfico: relato, discurso y teoría. *Documentos CIDOB. Dinámicas interculturales*, Nº. 12, 31-49. Recuperada de: https://eardevol.files.wordpress.com/2008/10/documental_etnografico.pdf

Ardèvol, E. y Muntayola, N. (cord.) (2004). Visualidad y mirada. El análisis cultural de la imagen. En Piera, E. y Muntanola, N. (Eds.), *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona, 32-41. Editorial UOC.

Ardèvol, E., Canals, R., González Abrisketa, O. y Grau, J. (septiembre 2014). *Reconocimiento y evaluación de la calidad de los documentos audiovisuales y multimedia*. Propuesta Mesa-debate presentada en el Congreso de Tarragona, Tarragona.

Ardito, E. (10 de Abril de 2011). La moda del documental de creación. *Tierra en Trance. Reflexiones sobre el Cine Sudamericano*. Recuperado de: <http://tierraentrance.miradas.net/2011/11/ensayos/la-moda-del-documental-de-creacion.html>

Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona, Paidós.

Báez-Jorge, F. (1994). *Antropología e indigenismo en Latinoamérica: señas de identidad*. Sociedad y utopía: Revista de ciencias sociales, , nº 4, 59-76. Recuperado de: <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/1369>

Barreto, D. (1995). Identidad, etnicidad, antropología. Boletín americanista, Nº. 45, 1995,. 7-21. Recuperado de: <http://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/98622/146224>

Barthes, R. (1971). *Elementos de Semiología*. Comunicación. Madrid.

Barknouw, E. (1996). *El documental: Historia y estilo*. Barcelona, Ed. Gedisa.

Bauman, Z. (1999). *Modernidad líquida*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Barcelona, Ed. Rialp.

Becker, M. (2006). Comunistas, indigenistas e indígenas en la formación de la Federación Ecuatoriana de Indios y el Instituto Indigenista Ecuatoriano. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales* (Quito), FLACSO, nº 27, 135-144. Recuperado: <http://revistas.flacsoandes.edu.ec/iconos/article/view/193/189>

Botero, L. F. (2008). Espacio, cuestión agraria y diferenciación cultural en Chimborazo, Ecuador. Una aproximación histórica. *Gazeta de Antropología*, nº 24, art. 24-08. Recuperado de: <http://www.gazeta-antropologia.es>

Bruno, Daniela Paola, Guerrini, Lucía. Cultura y posdesarrollo: enfoques, recorridos y desafíos de la comunicación para otros mundos posibles. *Signo y Pensamiento* Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86020038011>

Buitrón, A. (1974). Investigaciones sociales en Otavalo. *Colección de autores y/o temas otavaleños*, IOA, Ecuador.

Buitrón, A. (1971). El Valle del Amanecer. *Instituto Otavaleño de Antropología*. Otavalo.

Büschges, C. (2009) Políticas de identidad entre integración y autonomía: movimiento indígena, sociedad y Estado en Ecuador y Nepal desde una perspectiva comparada y transnacional. En: Ospina, Pablo/Kaltmeier, Olaf/Büschges, Christian (eds.): *Los Andes en movimiento*. Quito: Corporación Editora Nacional/Universidad Andina Simón Bolívar, 41-63.

Burch, N. (1991). *El Tragaluz del Infinito*. Cátedra. Madrid.

Burch, N. (1983). *Praxis del Cine*. Fundamentos. Madrid..

Buxó, M.J. (1999). *De la investigación audiovisual: fotografía, cine, vídeo, televisión*. Proyecto A Ediciones King Tree, S.L. Barcelona

Caicedo, A. (2003). Aproximaciones a una antropología reflexiva. *Tabula Rasa*. N°1, 165-181pp. Bogotá. Recuperado de: <http://www.revistatabularasa.org/numero-1/Acaicedo.pdf>

Canals, R. (2011). Un antropólogo de las fronteras. *Revista Digital Imagens da Cultura/Cultura das imagens*. N°1 63-82 pp. Recuperado de: http://www.itacaproject.com/icci-revista/01/Artigo_RogerCanals_VF.pdf

Canals, R. y Cardús, L. (2010). De la imagen como huella a la imagen como encuentro. *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 15, 22-39pp. Santiago. Recuperado de: http://www.antropologiavisual.cl/canals_&_cardus.htm#2

Carsolama M.A. (2000). Movimiento indígena ecuatoriano: historia y consciencia política. *Publicación mensual del Instituto Científico de Culturas Indígenas*. Año 2, No. 17. Recuperado de: <http://icci.nativeweb.org/boletin/17/carlosama.html>

Carrillo, G. (2013). Transformaciones agrarias y organización social en la Costa austral. *Universitas, Revista de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador*, Año XI, No. 19. pp. 181-216. Recuperado de: http://universitas.ups.edu.ec/documents/1781427/4596325/n19_Carrillo.pdf

CEPAL (2000). *Equidad, Desarrollo y Ciudadanía*. U. CEPAL. Disponible en: <http://www.eclac.org/publicaciones/xml/5/4425/lcg2071.pdf>

Castañón, O. (2010). La Difusa Línea entre el Documental y la Ficción. *Agenda Cultural Alma Máter*. Recuperado de: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/viewFile/4839/4255>

Collier, J. (1986). *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. UNM Press. Nuevo México.

Colloredo- Masfield, R. (2008) Espacio, cuestión agraria y diferenciación cultural en Chimborazo, Ecuador. Una aproximación histórica. Año 2, No. 17. *Gazeta de Antropología*, n° 24, art. 24-08. Recuperado de: <http://icci.nativeweb.org/boletin/17/carlosama.html>

Contreras, R. y Donoso, J.P. y Pineda, M. (2004). ¿Comunicación para el Desarrollo? O Cómo Usar la Antropología Audiovisual en la Construcción de Comunicación Local. En: *Congreso Chileno de Antropología Simposio Antropología Visual*. Tomo I *Actas 5º*, .143-151, San Felipe, Chile. Recuperado de: <http://myslide.es/download/link/comunicacion-para-el-desarrollo-o-como-usar-la-antropologia-audiovisual-en-la-construccion-de-comunicacion-local>

Cock, A. (2012). *Retóricas del cine de no ficción en la era de la post verdad*. Universidad Autónoma De Barcelona. Bellaterra

Crawford, p. (1992). *Film as discourse: the invention of anthropological realities*. Film as Ethnography, Manchester University Press, 1992. pág. 66-80.

Cuellar, O, Moreno, F. (2009). Del crecimiento económico al desarrollo humano. Los cambiantes usos del concepto de desarrollo en América Latina, 1950-2000. *Revista Sociológica*, año 24, número 70, pp. 83-114. Recuperado de: <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7004.pdf>

Del Rincón, M. (2015) Una comparación de las teorías del cine documental de Bill Nichols y Carl Plantinga: fundamentos, definiciones y categorizaciones. *Revista Cine documental*, N°11. Recuperado de: <http://revista.cinedocumental.com.ar/una-comparacion-de-las-teorias-del-cine-documental-de-bill-nichols-y-carl-plantinga-fundamentos-definiciones-y-categorizaciones/>

Di Donato, M. (2009) *Entrevista a Serge Latouche*. Madrid, CIP-Ecosocial (FUHEM) e Icaria.

Dufur, L. (2010). Tendencias actuales del cine-documental. *FRAME*, n°6, 2010, 312 - 349. Recuperado de: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame6/estudios/1.15.pdf>

Ericksen, T.H. (2006). *Engaging Anthropology. The case for a public presence*, Oxford y New York, Berg Publisher.

Escobar, A. (2005) *El "postdesarrollo" como concepto y práctica social*. Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad Central de Venezuela, pp. 17-31. Caracas. Recuperado de: <http://www.unc.edu/~aescobar/text/esp/El%20postdesarrollo%20como%20concepto.pdf>

Fals Borda, O. (2009). *Una sociología sentipensante para América Latina*. Siglo del Hombre Editores y CLACSO. Buenos Aires

Fernández, M. (8 mayo de 2009). *Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías de cinematográficas*. Instituto de la comunicació de la Universitat autònoma de Barcelona.

http://www.portalcomunicacion.com/ESP/n_aab_lec_3.asp?id_llico=39&index=10]

Fernández, A. (2008) Tecnología digital y unidimensionalidad. *Ontology Studies* n°8. pp.345-355. Recuperado de:

http://www.ontologia.net/studies/2008/fernandez_2008.pdf

Furnari, A. y Sagüés, A. F. (2001) Cine Antropológico: Propositiones, Contactos y Diferencias con una Antropología Visual. *Anales del Museo de América*. N° 9, pp 93-105. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1456063>

García, S. (2011) El sumak kawsay y la política económica del gobierno. *Revista La tendencia*, n° 12 pp. 83-86. Consultado en: <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/4413/3/RFLACSO-LT12-16-Garcia.pdf>

Gardner, H. (1973). *Las artes y el desarrollo humano*. Nueva York: Wiley

Galán, M. (2012). "Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales". En: *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, N° 10, pp. 1091-1102. Sevilla

García, J. (1995) *La Imagen Narrativa*. Paraninfo. Madrid.

Solanas, F. y Getino, O. (1969) Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo. *Tricontinental*, La Habana,

nº 13. S/n. Recuperado de:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/19731_64_741.pdf

Gimenez, G. (2005). Conferencia de cultura, identidad y multiculturalidad. *Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM*. México. Recuperado de:
www.alguien.com.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=9

Gonzales, O. (1996). El indio en la mentalidad de los intelectuales criollos. *Ecuador Debate* (Quito), nº 38: 100-115. CAAP.

Gimeno, J.C. (2010). Antropología(s) de orientación pública: asomarse unos centímetros más allá del borde, ahí donde la perspectiva se amplía ligeramente. *Antropología de orientación pública. Visibilización y compromiso de la antropología*. Ed. Ankulegi. Donosti. Recuperado de:
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=809441>

Gramsci, A. (1984). *La formación de los Intelectuales*. Editorial Grijalbo. México D.F.

Grau, J., Ardèvol, E., Orobígt, G., Vila Guevara, A. (2008). El medio audiovisual como herramienta de investigación social. *Documentos CIDOB. Dinámicas Interculturales*. Nº 12. Barcelona. Recuperado de:
http://www.cidob.org/publicaciones/series_pasadas/documentos/dinamicas_interculturales/el_medio_audiovisual_como_herramienta_de_investigacion_social

Grau, J. (2005). Los límites de lo etnográfico son los límites de la imaginación: el legado fílmico de Jean Rouch. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, mayo-junio, Nº 41. Madrid. Recuperado de:
<http://www.aibr.org/antropologia/41may/articulos/may0502.php>

Grau, J. (2005). Antropología, cine y refracción: Los textos fílmicos como documentos etnográficos. *Gazeta de Antropología*, 21-03. Recuperado de: [Http://www.ugr.es/~pwlac/Welcome.html](http://www.ugr.es/~pwlac/Welcome.html)

Grau, J. (2002). *Antropología audiovisual*. Editorial Bellaterra. Barcelona.

Grau, J. (2008). El audiovisual como cuaderno de campo, en Vila Guevara, A. (Coord.) *El medio audiovisual como herramienta de investigación social*. Barcelona: CIDOB ediciones; pp: 12-29. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3049227>

Grau, J. (2010) El audiovisual como refracción cultural. *Nuevas tendencias en Antropología*,1. Recuperado de: <http://revistadeantropologia.umh.es>.

Hasen, F. (2011). Lago Neltume La filmación inmersa en un conflicto medioambiental como herramienta de resistencia. *Revista Chilena de Antropología Visual*. Julio 2011. N° 17. 146/162 pp. Santiago. Recuperado de: http://www.rchav.cl/2011_17_etno2_hasen.html#2

Heider, K. G. (2006) *Ethnographic Film*. Revised Edition, University of Texas Press.

Houtart, F. (2013). *El bien común de la Humanidad*. Editorial IAEN. Quito.

Jaramillo, H. (2010). Visión panorámica de la artesanía textil de Otavalo. *Revista Sarance*, n° 26. Pp 29-54. Instituto Otavaleño de Antropología – Universidad de Otavalo, Otavalo, Ecuador.

Kottak, C. (2006). *Antropología Cultural*. 11^a Edición. Ed. McGraw-Hill interamericana.

Lalander, R. (2010). Dilema intercultural y lucha indígena en Otavalo, Ecuador. *Anales Nueva Época*, No. 12, Instituto Ibero-Americano, Göteborg University. Recuperado de: https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/23360/1/gupea_2077_23360_1.pdf

Lander, E. (1997). *Sectores Populares y Estrategias Simbólicas: Luchando por el Reconocimiento*. *Revista NAVA* – año 2 Número 14 - Junio 1997. Recuperado de: <http://www.equiponaya.com.ar/articulos/identio8.htm>

Ley N° 5671. Capítulo 4 . Creación de Comisión Nacional de Asuntos Indígenas, Quito, Ecuador, 30 14 de mayo de 1975.

Lisón J. C. (1999). Una propuesta para iniciarse en la Antropología visual. *Revista de Antropología Social*, N° 8, pp 15-35. Madrid. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/RASO/article/view/RASO9999110015A/10033>

López, I. (2013) *La cámara como escritura en la creación audiovisual de Bill Viola (The passing), Alan Berliner (Nobody's business) y Agnès Varda (Les glaneurs et la glaneuse)*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperada de: <http://eprints.ucm.es/18044/1/T34220.pdf>

MacDougall, D. (1994). "Whose Story Is It?" in: *Visualizing Theory*. Ed. Lucie Taylor.

MacDougall, D. (1998) *Transcultural Cinema*. Princeton University Press.

Maldonado, Gina. (2002). Pasado y presente de los mindalaes y emigrantes otavalos. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, agosto, 46-55. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50901405>

Manovich, L. (2013). *El software toma el mando*. Editorial Uoc, S.L Madrid. Recuperado de: https://www.academia.edu/7425153/2014_-_El_software_toma_el_mando_traducci%C3%B3n_a_Lev_Manovich

Martinez, Ana (2007). The Rhythm Of Our Dream: A Proposal For An Applied Visual Anthropolog". En Pink, S. (Ed.) *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology* (pp.227-246) Oxford, Reino Unido: Berghahn.

Mestman, M. (1999). La exhibición del cine militante Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación. En: *Acta VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*, Orense. Recuperado de: <http://www.panoramadelarte.com.ar/archivos/Tercer%20Cine.pdf>

Metz, C. (1992). *Teoría del Cine*. Buenos Aires, Ed. Anagrama. (2002): Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Vol. I; Barcelona, Paidós.

Mitry, J. (1986). *Estética y psicología del cine, Las formas*, Vol. I; Madrid, Ed. Siglo XXI. Xna, Ed. Paidós.

Morey, E. y González, J.C. (2014) Antropología audiovisual. En: *revista electrónica NAYA*. Recuperada de: <http://www.naya.org.ar/articulos/visual02.htm>

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Patiño, H. (1996). *La experiencia estética y los dinamismos humanos fundamentales*. México, D. F. Universidad Iberoamericana, A. C.

Ortíz, P. (2009). Sumak kawsay en la constitución ecuatoriana de 2008: apuntes en torno a sus alcances y desafíos. *Revista Alteridad*, n° de marzo pp. 76-87. Recuperado de: http://alteridad.ups.edu.ec/documents/1999102/3557650/v4n6_Ortiz.pdf

Pastor, G.; Torres, L.; Montaña, E.; Abraham, E. (2006). Artesanías y desierto: una aproximación a los fenómenos de desterritorialización del patrimonio cultural Huarpe. *Revista Theomai*, n° 13. Buenos Aires, Argentina. Disponible en <http://www.Redalyc.org/articulo.oa?id=12401306>.

Pink, S. (2006). *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. Routledge.

Pink, S. (2007). *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology*. Ed. Berghahn Books, 324 pps. Oxford

Ponce, A. (2012). El tejido como relato social. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Facultad de Diseño y Comunicación Año VIII, Vol. 76, Mayo 2012, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=388&id_articulo=8453

Rabinger, M. (2005) *Dirección de documentales*. Instituto oficial de Radio y televisión. RTVE. Madrid

Roman J. (1960) *Closing statements: Linguistics and Poetics*. A. Sebeok, Ed., Style in language. Cambridge, Massachussets: The MIT Press.

Robles, J. (2012). El lugar de la Antropología audiovisual: metodología participativa y espacios profesionales. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*. Num. 44, pp. 147-162, Quito. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50923939010>

Ruby, J. (2000). *Cinema Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. University of Chicago.

Ruby, J. (2007). Los últimos 20 años de Antropología visual – una revisión crítica. *Revista Chilena de Antropología Visual* . N° 9. 13/36 pp Santiago. Recuperado de: <http://www.rchav.cl/imagenes9/imprimr/ruby.pdf>

Sánchez, J. (2006). El culturalismo: atrofia o devastación de lo social. *Perfiles Latinoamericanos*, núm. 27pp. 193-225. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Distrito Federal, México. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=11502708>

Santos, B. de S (2005). *El milenio huérfano. Ensayos para una nueva cultura política*. Editorial Trotta, Madrid.

Sedeño, A. (2006). Diferenciaciones teóricas e históricas entre cine etnográfico y cine documental y de ficción: lo visual como herramienta de reflexión antropológica. *Revista Historia y Comunicación Social*. Pp 217- 228. N° 11. Universidad de Málaga. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0606110217A/19176>

Schulte-Herbrüggen, H. (1966). Palabra - signo - símbolo. *Anales de la Universidad de Chile*, 0(139), Pág. 5-29. Recuperado de: <http://www.anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewFile/22985/24316>

Ecuador , Ministerio Coordinador de Desarrollo Social, SIISE (2015) Listado de nacionalidades y pueblos indígenas del Ecuador. Disponible en: http://www.siise.gob.ec/siiseweb/PageWebs/glosario/ficglo_napuin.htm

Silva Pedroso, C. (2010). El concepto de Sumak Kawsay y el nuevo desarrollo ecuatoriano en el gobierno: Correa: el caso de la Iniciativa Yasuní-ITTi. *A política externa equatoriana: a busca de uma nova agenda internacional no governo de Rafael Correa (2006-2010)*. Recuperado de: https://www.academia.edu/3491413/El_concepto_de_Sumak_Kawsay_y_el_nuevo_desarrollo_ecuatoriano_en_el_gobierno_Correa_el_caso_de_la_Iniciativa_Yasun%C3%AD-ITT

Stoehrel, V. (2003). Cine sobre gente, gente sobre cine. Entre el documental televisivo y el académico. *Revista Virtual Razón y Palabra*. Recuperado de: <http://www.razonypalabra.org.mx/libros/libros/cine-gente.pdf>

Téllez, A. (2007). *La investigación Antropológica*. Editorial ECU. San Vicente del Raspeig, Alicante.

Unceta, K. (2009). Desarrollo, Subdesarrollo, Maldesarrollo y Postdesarrollo. Una mirada transdisciplinar sobre el debate y sus implicaciones. *Carta Latinoamericana* No. 7, Abril de 2009, pp. 1-34. Recuperado de: <http://pdf2.hegoa.efaber.net/entry/content/455/CartaLatinoAmericana07Unceta09-1.pdf>

UNESCO. (2011). Los desafíos de la artesanía en los países del Cono Sur: Excelencia y Competitividad. Recuperado de: http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=35418&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Vercoutère, P. (03 Septiembre 2014) Contradicciones Mindalaes. *Diario El Norte*. Recuperado de: <http://www.elnorte.ec/opinion/editorialistas/50547-contradicciones-mindalaes.html>

Vidal, A. (2011) Nuevas tendencias formales del cine documental en el siglo XXI. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, año 3, núm. 4. Recuperado de: http://www.elojoquepiensa.net/elajoquepiensa/articulos_pdf/n4/Nuevas_tendencias_formales_del_cine_documental_en_el_siglo_XXI.pdf

Wallerstein, I. (1999). *Impensar las Ciencias Sociales*. Ediciones Siglo XXI de España editores. Madrid.

Filmografía

Achbar , M. (2003) *The Corporation*

Anderson , L. (1957) *Every Day Except Christmas*

Ari, F. (2008) *Waltz with Bashir*

APAK (2012) *Mindalae, artesano y comerciante viajero universal*

Arce, A. y Rujailah, M. (2009) Shoot an elephanht

Ardito, E. y Molina, V. (2002) Raymundo

Bateson, G. y Mead, M. (1952) Trance and dance in Bali

Bendjelloul . M. (2012) Searching for Sugar Man

Berliner, A. (1996) Nobody's Business

(2006) Wide Awake

(1991) Intimate Stranger

(2001) The Sweetest Sound

Dannoritzer, C. (2010) Comprar, tirar, comprar

De la iglesia, A. (2014) Mesi

Eisenstein, S. (1925) Acorazado Potemkim

Erice, V. (1992) El sol del membrillo

Évole, J. (2014) Operación Palace

Flaherty, R. (1922) Nannok of the North

Forgács , P. (2005) Perro negro

Gadner, R. (1964) Dead Birds

(1974) Rivers of Sand

(1986) Forest of Bliss

Guerín , J.L. (2001) En construcción
(2005) Guest

Grierson, J. (1929) Drifters

Herzog, W. (1971) Fata Morgana

James, S. (1994) Hoop Dreams

LaChapelle , D. (2003) Rize

Leacock, R. , Drew, R. y Pennebaker, D. A. (1960) Primary

Lee, S. (2006) When the Leaves Broke

Lumiere, L. (1895) Salida de los obreros de una fábrica

Macdonald, K. (2011) Life in a day

Maddow, B. , Meyers, S. y Strick, J. (1958) Savage Eye

Marsh, J. (2008) Man on Wire

Marshall, J. (1958) the Hunters

Mekas, J. (1969) Walden

(1972) Reminiscences of a Journey to Lithuania

(1975) Lost, Lost, Lost

Min-ha, T. (1982) Reasseemblage

(1989) Surname Viet Given name nam

Moore, M. (2002) Bowling for Columbine
(2004) Fahrenheit 911
(2007) Sicko
(2008) Slacker Uprising
(2009) Capitalismo: Una historia de amor

Myerhoff, B. (1978) Number our days

Neale, M. (2000) No Maps for these Territories

Oppenheimer, J. y y Cynn, C. (2012) The Act of Killing

O' Rourke, D. (1988) Cannibal Tours

Pennebaker, D. A. (1967) Don't Look back

Riefenstahl, L. (1938) Olympia

Reisz, K. (1957) We are the Lambeth Boys

Resnais, A. (1958) Le Chant du Styrène

Robles, J.I., Mahmud, B. y Gimeno, J.C. (2014) Legna, habla el verso saharauí

Rogosin, L. (1959) Come Back Africa

Rouch, J. (1961) Chronique d'un été

Ruby, J. (1988) Country action

Saint, P. (2006) McLaren's Negatives

Siminiani, L. (2012) Mapa

Stratton, E. (1903) The Great Train Robbery

Schlesinger, J. (1961) Terminus

Varda, A. (2000) Les glaneurs et la glaneuse

(2002) Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après

Vertov, D. (1922) Historia de la Guerra Civil

(1924) Cine-ojo

(1926) La sexta parte del mundo

(1929) El hombre de la cámara

Wiseman, F. (1967) Titicut Follies



ANEXO I: GLOSARIO DE TÉRMINOS KICHWAS

Allpamama: madre tierra

Aya Uma: cabeza de diablo

Ayllu: familia extensa

Chakra: tierra de cultivo

Chukina: donación de los restos de las cosechas a aquellos que lo necesiten.

Maki: mano

Makimañachina: apoyo entre individuos para tareas puntuales

Maki purarina: ayudarse mutuamente

Mindalae: comerciante viajero

Minga: trabajo mancomunado y solidario

Pacha local: gran familia

Pachamama o pachakamak: Universo

P`aina: ayuda que requiere un corto tiempo de duración.

Pakcha: cascadas

Panacas: líneas familiares

Pukyu: manantial

Purarina: estrechar o darse la mano

Ranti-ranti: una forma de trueque

Runas: seres humanos

Uyanza: donaciones para ayudar a familiares que lo necesiten

Uniguilla: otra forma de intercambio de productos en diferentes zonas.

Yanantin: sexos opuestos pero complementarios

Wakcha karana: repartir el alimento ceremonial.

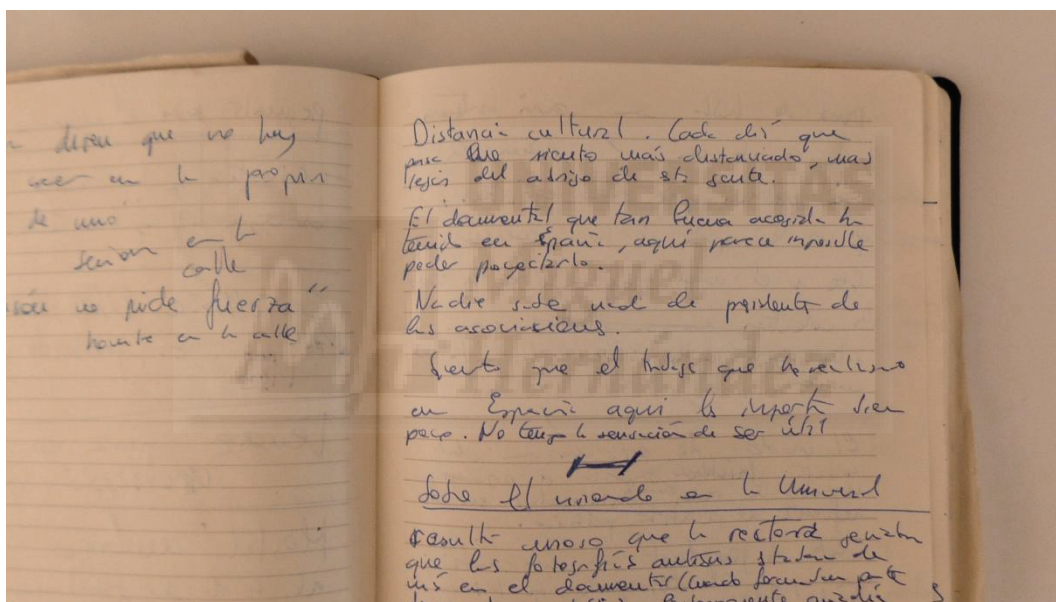
Wayku: quebradas



ANEXO II: FRAGMENTOS DEL CUADERNO DE CAMPO

En este apartado recogemos algunos de los apuntes tomados en el campo. En él podremos observar tanto reflexiones personales como el modo en el que se recogían nombre, cargos y la propia organización de la agenda diaria.

Consideramos oportuno incluirlo porque acerca al lector a las impresiones que, sin duda, han impregnado nuestra investigación y genera transparencia en cuanto a nuestro modo de proceder.

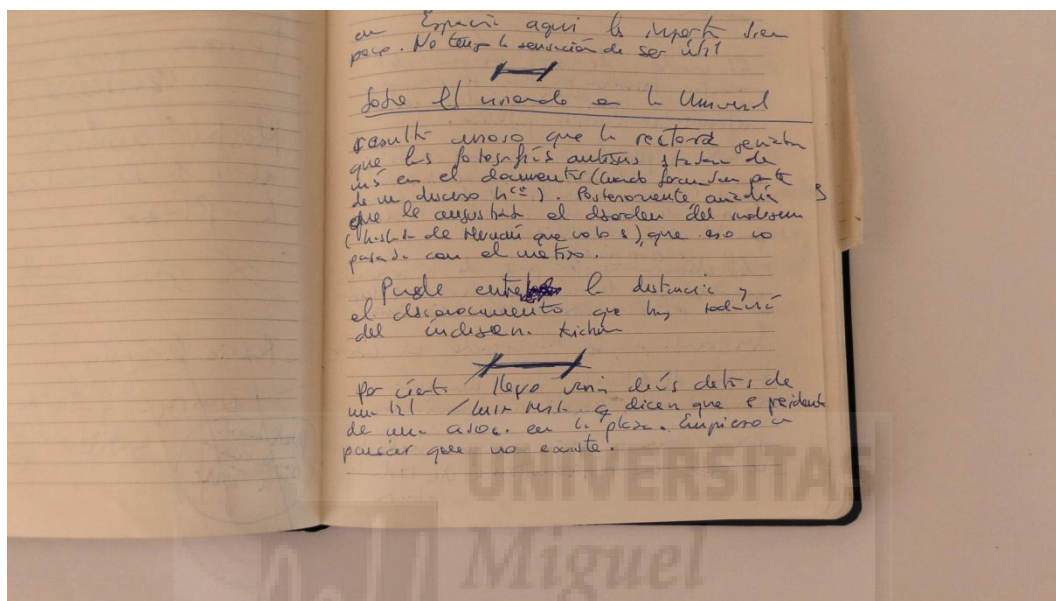


“Distancia cultural. Cada día que pasa me siento más distanciado, más lejos del abrigo de esta gente.

El documental, que tan buena acogida ha tenido en España aquí parece imposible poder proyectarlo.

Nadie sabe nada de presidentes de asociaciones.

Siento que el trabajo que he realizado en España aquí les importa bien poco. No tengo la sensación de ser útil”.

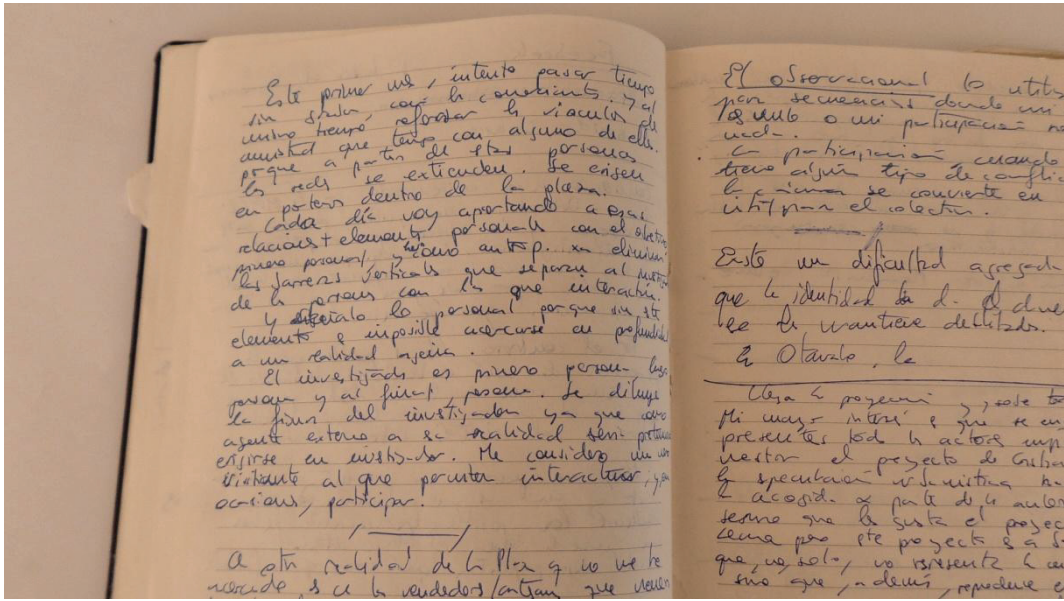


“Sobre el visionado de la Universidad

Resulta curioso que la rectora señalara que las fotografías antiguas estaban de más en el documental (cuando forman parte de un discurso histórico). Posteriormente, añadía que le angustiaba el desorden del indígena (Hablaba de Hernán, que no lo es), que eso no pasaba con el mestizo.

Puedo entrever la distancia y el desconocimiento que hay, todavía, del indígena kichwa”.

“Por cierto, detrás de una tal Luiz Mila que dicen que es presidenta de una asociación en la plaza. Empiezo a pensar que no existe”.



“Este primer me, intento pasar tiempo sin grabar con los comerciantes; y, al mismo tiempo, reforzar los vínculos de amistad que tengo con alguno de ellos porque, a partir de estas personas, las redes se extienden. Se erigen en porteros dentro de la plaza.

Cada día voy aportando a esas relaciones elementos personales con el objetivo, primero personal y luego como antropólogo para eliminar las barreras verticales que separan al investigador de las personas con las que interactúa.

Y señalo lo personal porque sin éste elemento es imposible acercarse en profundidad a una realidad ajena.

El investigador es primero persona, luego persona y, al final, persona. Se diluye la figura del investigador; ya que, como agente externo a esa realidad sería pretencioso erigirse en investigador. Me considero un mero visitante al que permiten interactuar y, en ocasiones, participar”.

Gara CHAYANAK
 Ernesto Rojaschi (La de
 0981260261 la salida)
 PUNYABO OTAVALO
 (Quilón de la Copacabana)

Tawari Autuab <sup>dejar allí el equipaje
 que se va con ella</sup>
 Bna. de dinero 5000
 de 2 V O (vale la misma de
 plaza de Bolívar)

José María Corval
 Director de Comercio exterior
 y finanzas.

↓
 Juan Plaza
 y plaza de espectáculos
 de 6 metros (en 10 días está
 terminada)

Cadena de autos de Christ
 Sr. de la Torre
 con un auto punto
 a final de un negocio

Mohuk Nina
 (Nuevo punto)
 Cayente

Hor
 Sr. Pacheco
 Raúl
 Pío
 Exp. del comercio
 exterior

Cotacachi - categoría
 de personas
 de turismo

Fco. Toqui Malabanda (ATAK)
 0987236714 (comercio
 exterior)

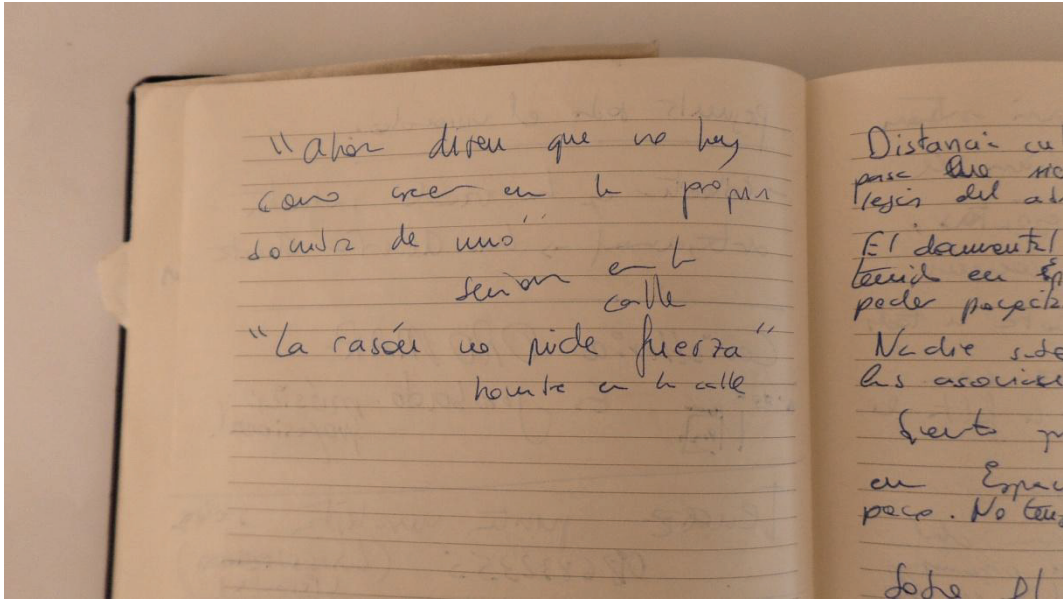
Proyecto 5 años → Plaza
 punto

~~Plaza~~ a las 6
 3 x 50 x 3 metros

Cotacachi
 En el libro de la tienda
 Auto Tituaca
 0997463281
 de la factura 0000410 y número
 cambio Cotacachi

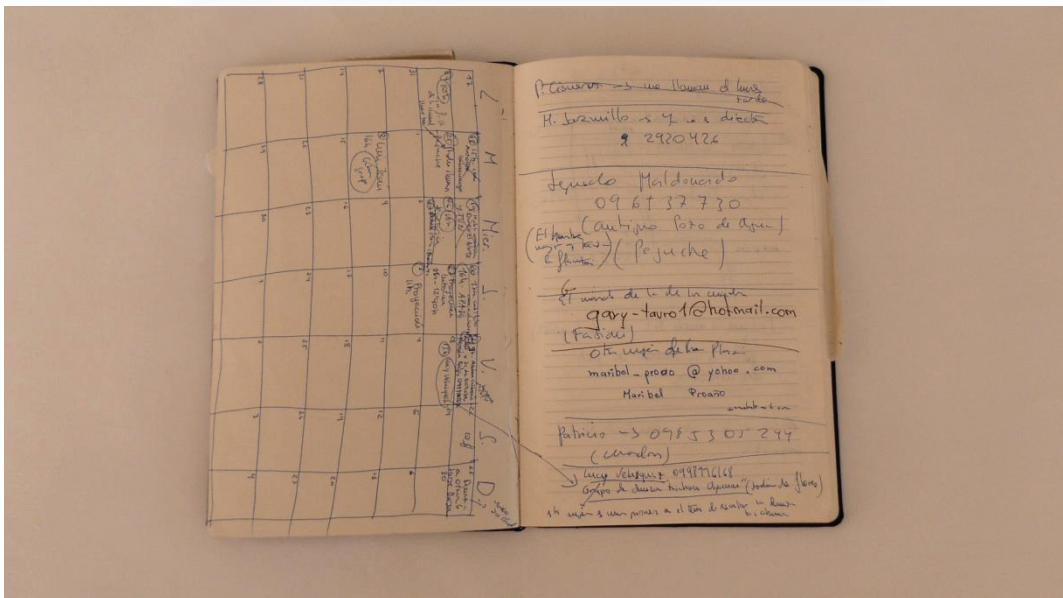
Raúl Tito Malabanda
 0988780137
 432 a la 1a, 874

Miércoles 20
 16h. (en 1 hora
 a 1)



"Ahora dicen que no hay cómo creer en la propia sombra de uno". (Señora en la calle)

"La razón no pide fuerza". (Hombre en la calle)





ANEXO III: DOCUMENTAL “*ELCHE TOMA LA CALLE*”



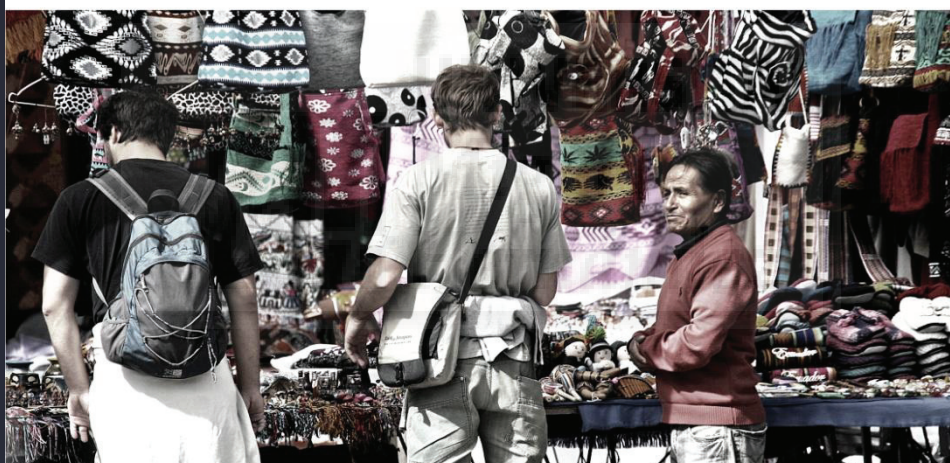
ENLACE: <https://www.youtube.com/watch?v=H6dgg29700g>

ANEXO IV: DOCUMENTAL “LA VENTANA DE LOS ANDES”

Un documental de Pepe Vidal

La Ventana de los Andes

Un recorrido por la Plaza de los Ponchos,
el mercado artesanal más grande de Sudamérica.



DIRECCIÓN Y REALIZACIÓN Pepe Vidal PRODUCCIÓN Josefina Sáez José Vidal Mary Carmen Gálvez Marga Abad Manolo García
DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN Cristina García POSTPRODUCCIÓN DE SONIDO Victor M. Soler MÚSICA Los Nin Los hermanos Pichamba
Pepe Vidal Amahuanuy Shamunchik HAN INTERVENIDO Fernando Eraso Mario Conejo Maldonado Elisabeth Castro
Marlón Gómez Segundo Terán Plutarco Cisneros José Antonio Lema Fernando Rayos X Asociación de Mujeres Jatary
Cooperación Museo Viviente Otavaleño René Zambrano Alberto Otavalo Carmen Panamá Jhimy Panamá
Hilton Otavalo Alicia Morales Plumas Hernán Núñez Luis Osvaldo Morales Snatiago Pascual Alberto Terán Pedro Nuñez
William Lema Antonia Aguilar Marta Gonzá Gobierno Municipal de Otavalo Universidad de Otavalo
Instituto Otavaleño de Antropología UNAIMCO

ENLACE: <https://vimeo.com/140199899>

CONTRASEÑA: Otavalo

ANEXO V: DOCUMENTAL “RUNAS”

Un documental de Pepe Vidal

Runas



Un viaje de vuelta al corazón de los Andes

DIRECCIÓN Y REALIZACIÓN Pepe Vidal PRODUCCIÓN Josefina Sáez José Vidal Mary Carmen Gálvez Marga Abad Manolo García
DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN Cristina García POSTPRODUCCIÓN DE SONIDO Jose Rodríguez MÚSICA Kuri Chachimuel Sahiry Los Nin
Los hermanos Pichamba Pepe Vidal HAN INTERVENIDO Kury Yamberla Plumas Hernán Nuñez Miguel Ángel Ramos Comunidad Karanki de San Clemente
Paolina Vercotère Humberto Lema Anita Tabango Rodrigo Yacelso Susana Lema Luis Heredia Rosa Santillán Velazquez José Lonterón Luis Cabascango
Luis Morales Maricarmen Pichamba Raúl Mora Mediavilla Grazia Trentini Cristian Ruiz Raúl Amaguaña Lema Plutarco Cisneros Hernán Jaramillo
Luis Alberto Acosta Carmen Chuki Gonzalo Díaz Remigio Ávila François Houtart Manu Perugachi Carlos Yamberla Luis Terán Luis Heredia
Pablo Jurado Gustavo Pareja José Quimbo Luiz Mila Iza Alberto Vega Inty Gualapuro Tarina Conejo Thalia Tóquerrez Toa Maldonado Daqui Lema
Gabriela Aguilar Yauri Muenala Ari Conejo Tnaz Inty Morales “Gordis” Patricio Puente Toqui Pérez Shairy Quimbo

ENLACE: <https://vimeo.com/140156318>

CONTRASEÑA: Otavalo