

EL AUDIO EN EL DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO

O ÁUDIO NO DOCUMENTÁRIO ANTROPOLÓGICO

AUDIO IN ANTHROPOLOGICAL DOCUMENTARY

Carlos Y. Flores

carlosyflores@aol.com

Doctorado en el Granada Centre for Visual Anthropology, Manchester, Inglaterra. Actualmente, es profesor de tiempo completo en el Programa de Antropología de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México.

RESUMO

Este artigo oferece um breve resumo histórico do complexo papel que o áudio (voz, música e efeitos sonoros) desempenha no documentário antropológico, com o objetivo de analisar alguns dos limites, possibilidades e maiores implicações que seu uso acarreta para o trabalho da representação antropológica em geral. De particular importância serão os debates acerca do poder autoral do diretor e sobre a autenticidade e multivocalidade do texto audiovisual. Juntos, tais debates indicam desafios teóricos e metodológicos relacionados a questões como as de representação, realidade e veracidade.

Palavras-chave: Documentário antropológico. Cinema etnográfico. Antropologia visual.

ABSTRACT

This paper provides a brief historical overview of the complex role of audio (voice, music and sound effects) in anthropological documentary, with the aim of analyzing some of the limits, possibilities and broader implications that its use has meant for the work of anthropological representation in general. Debates about authorial power of the director, and the audiovisual text's authenticity and multivocality are very important. These debates, together, point to theoretical and methodological challenges related to questions such as representation, reality and truth.

Keywords: Anthropological documentary. Ethnographic film. Visual anthropology.

RESUMEN

Este artículo busca hacer un breve recorrido histórico sobre el complejo papel del audio (voz, música y efectos sonoros) en el documental antropológico con el fin de analizar algunos de los límites, posibilidades e implicaciones teóricas más amplias que su uso ha significado en el trabajo de representación antropológica en general. Serán particularmente importantes los debates en cuanto el poder autoral del director, la autenticidad y la multivocalidad del texto audiovisual. Todo ello supone desafíos teórico-metodológicos relacionados con cuestiones como la representación, la realidad y la verdad.

Palabras clave: Documental antropológico. Cine etnográfico. Antropología visual.

INTRODUCCIÓN

El audio es parte fundamental en el proceso de producción del documental antropológico actual. Un adecuado uso de los recursos sonoros permite no solamente darle un nivel descriptivo más denso, sino que a la vez puede ayudar a sumergirnos en esferas más subliminales y menos racionales de las culturas estudiadas que difícilmente se lograría solo con la dimensión visual. Aún más importante dentro de la antropología es que a través del audio es posible escuchar a los sujetos antropológicos y saber sobre sus puntos de vista más allá de las interpretaciones del investigador, ya sea a través de entrevistas o del registro de expresiones y diálogos en su espacio sociocultural. Esto reviste una singular importancia dentro de las actuales discusiones postmodernas en antropología que han sido críticas del poder autoral del investigador, al mismo tiempo que abogan por una construcción polifónica del texto.

Sin embargo, el audio ha sido históricamente relegado a un segundo plano en las producciones antropológicas, al punto que la subdisciplina que enmarca trabajos con cámaras es conocida como “antropología visual” y no “audiovisual” aunque la dimensión sonora ha estado presente en la mayoría de sus producciones documentales y cinematográficas de su interés. Esto en parte se debe a que con frecuencia se piensa a la imagen como *representación* mientras que al audio se le percibe como una mera *reproducción* de un sonido original. No obstante lo anterior, al igual que la imagen, el registro y los usos del audio en el documental son una práctica significativa, pues en su construcción también se producen los procesos de representación, no sólo grabarse e integrarse en la pista de audio, sino también situarse dentro de sistemas textuales con propósitos retóricos y discursivos.

Un recorrido histórico sobre el papel del audio en la construcción del entendimiento antropológico expresado en el documental puede mostrarnos cómo algunos sistemas de representación cultural se han visto afectados tanto por revoluciones técnicas como por transformaciones sociales y teóricas más amplias.

AUDIO, IMAGEN Y ANTROPOLOGÍA: UNA SIMULTANEIDAD DE-SINCRONIZADA

Se empezó a experimentar con el registro mecánico del sonido desde 1877 cuando Thomas A. Edison inventó el fonógrafo utilizando cilindros de cera para almacenar y reproducir las señales sonoras. Ya para 1895, el mismo año en que los hermanos Lumière produjeron *Salida de la Fábrica*, considerada como la primera película en la historia, hubo nuevos desarrollos en cuanto al manejo electrónico del audio, principalmente en la tecnología telefónica y de radio. Ante estos avances, investigadores relacionados con la nascente ciencia de la antropología adoptaron rápidamente ambos medios de registro con finalidades de investigación.

Un temprano ejemplo de ello fue Alfred Haddon, quien al dirigir en 1898 la expedición Cambridge al Estrecho de Torres utilizó una cámara Newman & Guardia de 35 mm y produjo lo que se han considerado los primeros registros filmicos propiamente antropológicos, de los cuales sobreviven solo 4 minutos y medio¹. Se sabe que también grabó sonidos con cilindros de cera y que cuando presentó su filmación ante el Royal Anthropological Institute en Londres en 1905 la hizo acompañar con el audio recogido en la expedición (PHILP, 2004, p. 106). Mientras tanto, otro investigador, Felix Regnault, propuso en 1900 que todos los museos deberían coleccionar “artefactos en movimiento” para estudiar y exhibir el comportamiento humano (RUBY, 2000, p. 7). Este investigador tenía un especial interés en estudiar los movimientos físicos, principalmente a través de registros de lo visible —más que lo auditivo—, lo que sirvió para reforzar argumentos en boga cargados de exotismo y primitivismo. En tal sentido, el investigador francés

señaló que: “todos los pueblos salvajes utilizan los gestos para expresarse entre ellos; su lenguaje es tan pobre que no es suficiente para darse a entender [...] Con el hombre primitivo, los gestos preceden al habla” (apud BEATTIE, 2004, p. 44).

Estas primeras experiencias fueron dando la pauta hacia lo que sería luego una práctica normal en la antropología y es el que los investigadores empezaron a recabar directamente los datos en el campo y en buena medida dejaron de basarse en información de segunda mano de personas no entrenadas en la recolección de datos etnográficos, como administradores coloniales, misioneros, comerciantes o viajeros de cualquier tipo. Fue así como, en el sentido amplio, la antropología se estableció en ese momento como un discurso académico de occidente que se asignó a sí misma la tarea de representar a pueblos no occidentales bajo la óptica colonial de dominación donde la creación de un “otro”, viviendo en tiempo y espacio diferente y separado, se hizo algo imprescindible (Ibidem, Loc. cit.). Así, las sociedades desarrollándose en la periferia de estos centros dominantes fueron diferenciadas de acuerdo con los estereotipos de europeos del siglo XIX en base a sus características físicas y prácticas culturales particulares. Dichas representaciones pudieron también imponerse al resto del mundo gracias a los entramados del discurso colonial, sus estrechos lazos con instituciones socioeconómicas poderosas, las posibilidades tecnológicas emergentes y los desarrollos políticos existentes (SAID, 2002).

Al interior de estos discursos enmarcados dentro pretensiones científicas, la tendencia a realizar registros visuales y auditivos que los respaldara fue vista crecientemente como algo invaluable en el trabajo de campo (BALL; SMITH, 2010, p. 305-306). La captación del audio, entonces, tuvo una importancia similar al de la imagen en los estudios antropológicos de ese periodo, aunque éste fue más difícil de utilizar y preservar para fines de divulgación, dados los problemas asociados con técnicas en cuanto a su registro, preservación y reproducción (Figura 1).

Figura 1 – Grabación de tambores atumpan tocados por Kofi Jatto, Ghana, 1921



Fuente: Robert Sutheland, Archivo del Royal Anthropological Institute, Londres.

En 1908, el etnógrafo austriaco Rudolf Pöch utilizó en Namibia un cilindro de Edison en su filmación entre la comunidad san, logrando sincronizar por primera vez en antropología voz e imagen en el afamado corto de minuto y medio “Bosquimano hablando al fonógrafo” (Figura 2)². Fuera de esta experiencia, sin embargo, desde la antropología no se conocen otros intentos similares de unir voz e imagen sincronizadas en las décadas posteriores, posiblemente porque

mostrar a los nativos al lado de aparatos de grabación occidental restaba naturalismo y *autenticidad* a las imágenes dentro de la lógica de una *antropología de salvamento* cuyo afán principal era recrear “lo nativo” en una supuesta época de pre-contacto con la cultura occidental y el colonialismo ante la rápida erosión de sus formas culturales tradicionales. Así, el montaje cinematográfico en el siglo XX se desarrolló de forma silente por casi tres décadas, aunque las proyecciones al público con frecuencia se hicieron acompañar con música, comentarios en vivo o reproducciones sonoras con cilindros de cera³.

Figura 2 – Bosquimano hablando al fonógrafo



Fuente: Kinetoscope Archives.

Fue hasta 1927 que se presentó la primera película sonora comercial (*El Cantante de Jazz/The Jazz Singer*), producida por la Warner Brothers. Para ello, tanto en el sentido técnico como en el conceptual se había estado desarrollando toda una nueva gramática capaz de adecuarse a la transición del cine silente al sonoro. Por el lado técnico se modificó la velocidad de 16 cuadros por segundo usados como estándar en el cine silente a 24 que se adecuaba mejor a la velocidad constante del audio. Además, hubo que aislar el sonido de las cámaras funcionando del audio deseado para las películas. Aun así, los equipos eléctricos de grabación posteriores al fonógrafo eran muy grandes y pesados, lo que significó que se inhibiera la movilidad de la filmación lograda hasta entonces con el montaje meramente visual.

No todos los directores de cine saludaron el advenimiento del sonido e incluso cineastas como Sergei Eisenstein y Vsévolod Pudovkin creían que el grado de naturalismo que el audio daría a las tomas destruiría un tanto la parte creativa que se había logrado hasta entonces con el montaje silente de las imágenes. Por ello, opinaban, se debía incluir un audio no sincrónico, es decir, uno no registrado en el mismo espacio de filmación (DANCYGER, 2011, p. 35-36). En todo caso, desde entonces, ambas dimensiones, la visual y la auditiva, muy rara vez dejaron de conjugarse para conformar el todo del documental, influyéndose y transformándose respectivamente. Helen van Dongen, editora de la película *Louisiana Story* (1948) de Robert Flaherty, señaló al respecto:

Imagen y pista de audio, hasta cierto punto, tienen una composición cada una por su lado, pero cuando se combinan forman una entidad nueva. Entonces la pista de audio se convierte no solo en un complemento armonioso sino también en una parte integral de la imagen. La imagen y la pista de audio se encuentran tan fusionadas que cada una funciona a través de la otra. No hay una separación entre *yo miro* la imagen y *yo oigo* la pista de audio. Más bien está el *yo siento, yo experimento* a través de la gran suma de la imagen y de la pista de audio combinadas. (apud BARBASH; TAYLOR, 1997, p. 171)

Con estas nuevas posibilidades, autores relacionados con la antropología y el documental como Basil Wright y Alberto Cavalcanti, consideraron que el uso del sonido dotaría a las producciones de una nueva realidad para generar diferentes significados e interpretaciones de la vida social. Sin embargo, dadas las limitaciones técnicas y el tamaño del equipo de grabación, la mayoría de los diálogos y efectos sonoros integrados a un documental había que realizarlos ya fuera en un estudio o en espacios cerrados, lo que acartonaba el realismo y el flujo esperado de la vida cotidiana de los personajes en las películas.

Estas restricciones técnicas, además, privaron por mucho tiempo lo que los documentales rara vez tuvieron: la voz directa de los sujetos en el campo (como en el caso del material de Pösch mencionado atrás). En vez de ello, se fue imponiendo un audio manufacturado desde los estudios –particularmente *voz en off* y música–, y por lo tanto fuera de la realidad sociocultural del campo de estudio. En estos procesos, la voz con autoridad antropológica narrando los sucesos, conocida como “la voz de Dios”, no solo redujo el poder semántico de las imágenes, sino también limitó el poder interpretativo de las audiencias⁴. La gran mayoría de documentales de la primera mitad del siglo XX se hicieron de esa manera.

La inclusión de música también fue algo problemático, pues lejos de ayudar a simplemente describir lo que decían las imágenes, ésta agregaba cargas emotivas y con ello mayores dosis de subjetividad a las mismas, lo que hacía de este recurso un comentario implícito “algunas veces de lo más insidioso por no declararse a sí mismo como tal” (CHANAN, 2007, p. 117). La música agregada en el estudio con frecuencia iba incluso en contrasentido a entendimientos culturales de las comunidades registradas. A finales de los años 50, por ejemplo, el etnocineasta francés Jean Rouch analizó el uso de la música en sus producciones cinematográficas tras una revelación accidental con el grupo de África occidental con el que trabajaba:

La música original era, y todavía lo es, la cuestión básica en la pista de audio de la mayoría de documentales, así como del sonido pre-sincrónico del cine etnográfico. Era simplemente ‘cómo se hacen las películas’. Yo aprendí pronto (1953) la herejía que significaba hacerlo así cuando presentaba mi película *la Bataille sur le grand fleuve (La batalla sobre el río grande)* a cazadores de hipopótamos en Níger a quienes había filmado dos años antes. En el momento de la persecución, puse un aria muy emotiva, interpretada con un arco a un laúd de una sola cuerda; encontré este tema particularmente bien situado para lo visual. El resultado cuando lo reproduce fue, sin embargo, deplorable. El jefe de los cazadores me demandó quitar la música debido a que la cacería debe hacerse absolutamente en silencio. Desde esa aventura, he prestado mucha atención sobre la forma en que la música es usada en mis películas. (ROUCH, 2003, p. 42)

Tras esta experiencia, la música fue para Rouch algo casi prohibido en sus trabajos e incluso la llegó a llamar “el opio del cine” por la manera en que ésta afectaba a las imágenes del documental en cuestiones de tono, atmósfera y dramatismo (HENLEY, 2007, p. 55; ROUCH, 2003, p. 42).

REVOLUCIONES TÉCNICAS Y SOCIALES EN EL REPENSAR DEL TRABAJO ANTROPOLÓGICO

Desarrollos técnicos en relación al audio a partir de la segunda mitad del siglo XX, particularmente la cinta magnetofónica, propiciaron formas novedosas de representación antropológicas en cuanto a lo textual y lo conceptual.

Al igual que Rouch, algunos antropólogos en esa época, aunque ciertamente no muchos, andaban experimentando con las narrativas y los posicionamientos político-académicos nuevos gracias al advenimiento de los nuevos equipos de grabación de audio que eran ahora más compactos y móviles. Como ejemplo central, tenemos el caso del investigador norteamericano Oscar Lewis, quien al hablar en los 1960 de las llamadas “autobiografías” en su afamado libro “Los Hijos de Sánchez”, señaló:

La grabadora de cinta utilizada para registrar las historias que aparecen en este libro ha hecho posible iniciar una nueva especie literaria de realismo social. Con ayuda de la grabadora, las personas sin preparación, ineducadas y hasta analfabetas pueden hablar de sí mismas y referir sus observaciones y experiencias en una forma sin inhibiciones, espontánea y natural. Las historias de Manuel, Roberto, Consuelo y Marta tienen una simplicidad, una sinceridad y la naturaleza directa, características de la lengua hablada, de la literatura oral, en contraste con la literatura escrita. A pesar de su falta de preparación formal, estos jóvenes se expresan notablemente bien, especialmente Consuelo, que en ocasiones alcanza alturas poéticas. Aunque presas de sus problemas irresolutos y de sus confusiones, han podido transmitimos de sí mismos lo suficiente para que nos sea permitido ver a sus vidas desde adentro y para permitimos enterarnos de sus posibilidades y de sus talentos desperdiciados. (LEWIS, 1964, p. xxi-xxii)

Estos posicionamientos también fueron influidos crecientemente por movimientos y revoluciones sociales más amplios que estaban desafiando los posicionamientos que los investigadores tenían de las comunidades que estudiaban. Entre ellos estaban las luchas independentistas y de liberación nacional en África, Asia y América Latina. Asimismo, en EE. UU. también se vivían importantes episodios de agitación social como el movimiento de los derechos civiles en los que la población negra luchaba por contar con los mismos derechos de los ciudadanos blancos de aquel país y romper con la segregación racial en el país. Además, se estaban dando las protestas en contra del involucramiento militar norteamericano en la guerra de Vietnam y también el significativo impacto de intelectuales de la época tras la Revolución Cubana en 1959.

En ese contexto histórico, el director argentino Jorge Prelorán utilizó el término “etnobiografía” para sus producciones sobre habitantes empobrecidos del campo de su país. Su método se acercaba a las “historias de vida” que se utilizan en la etnografía tradicional. De manera parecida a Lewis, Prelorán iba primero acompañado solo por una grabadora de audio a regiones remotas de la pampa Argentina para recoger testimonios y reflexiones de sus personajes sobre sus propias vidas. Ya con este registro y en otro momento, utilizaba una cámara de cine de cuerda para registrar visualmente a estos mismos individuos junto con escenas y actividades generales de la comunidad. Una vez en el estudio, construiría una pista de audio con las primeras grabaciones que serían ilustradas con lo filmado posteriormente. Esta técnica, que no era con sonido sincrónico propiamente, pero se le acercaba, la fue mejorando para producir películas como *Imaginerio* (1970), *Cochengo Miranda* (1975) y *Los Hijos de Zenda* (1978). Su objetivo, según señalaba, era ver la cultura a través de los ojos de sus miembros, con el fin de dar voz a grupos sin poder y desposeídos de la sociedad argentina (MACDOUGALL, 1998, p. 113-114)⁵.

Junto a la reducción del tamaño del equipo técnico, vinieron otras posibilidades en cuanto al registro audiovisual como la sincronización definitiva del sonido con las imágenes⁶. Así, en los años 60 con la aparición de una filmadora silenciosa de 16mm (la cámara Eclair de André Coutant) junto a grabadoras de audio de alta calidad (particularmente, la Nagra de Stefan Kudelski) se hizo posible que las entrevistas fueran hechas directamente en el campo y no en estudios

cerrados que evitaban el ruido mecánico de la cámara. Esto permitió que las personas registradas tuvieran, con sus ideas grabadas en el audio, no solo una individualidad más definida, sino también se pudo seguir más de cerca la acción colectiva de los eventos. Tal cercanía, a la vez, ayudó al desarrollo de narrativas entonces novedosas y útiles al trabajo antropológico, como el *cinema vérité*, el cine directo y el cine observacional. A diferencia del formato explicativo del documental anterior con voz en off autoral, estos nuevos estilos introdujeron una sensación de parcialidad, presencia situada y conocimiento local desarrollados por la interacción evidente entre el realizador y los personajes (NICHOLS, 1997, p. 79). Es decir, se trató ahora de que la audiencia tuviera la sensación de estar en el lugar de la filmación para poder producir documentales basados más en las experiencias y entendimientos de los personajes. Como lo menciona el historiador Erik Barnouw, en ese momento “las cintas filmadas empezaron a hablar” (apud BARBASH; TAYLOR, 1997, p. 27).

Un subproducto muy interesante del *cinema vérité* ganado en buena parte por la posibilidad de captar la voz de los sujetos fue el género de la etnoficción, que aunque ya existía desde los años 20 en algunos textos escritos relacionados con la antropología⁷, fue Rouch quien le dio un impulso definitivo en el cine etnográfico. Es así como en materiales como *Crónica de un Verano* (1961), *Jaguar* (1967) y *Moi un noir* (Yo un Negro – 1958), el etnocineasta francés aplicó la ficción para recrear una realidad social. En estos casos, los personajes desarrollaron una identidad ficticia espontánea cuyo audio narrado por ellos mismos, se antepuso como hilo narrativo del material. De este modo, el joven Oumarou Ganda, se convirtió en Edward G. Robinson, quien era, según él, un combatiente en Vietnam; Petit Touré fue Tarzán y así por el estilo. La influencia del neorrealismo y del surrealismo europeo se hizo evidente en estas experiencias filmicas de Rouch, quien buscaba una inmersión subjetiva en la experiencia del *otro* (HENLEY, 2009, p. 18). Estos relatos fantásticos y hasta inverosímiles en realidad dejaron entrever elementos socioculturales muy concretos y reveladores, teniendo como fundamento de que se necesitan parámetros culturales y psicológicos específicos para construir tanto verdades como *mentiras*. Como señala David MacDougall, los personajes, mientras más intentaban ser otros, eran paradójicamente cada vez más ellos mismos (1998, p. 136). Rouch, entonces, demostró que circunstancias artificiales pueden hacer surgir verdades ocultas a la superficie (RABIGER, 1998, p. 25).

La posibilidad de registrar un audio claro en la locación de los sujetos también habría de marcar el desarrollo posterior del llamado “cine observacional”, el cual, no siendo tan intervencionista como el *vérité*, trató de minimizar la interacción entre el cineasta/antropólogo y el grupo o individuo de estudio. Este estilo documental se diferenció del *vérité* y del directo al tener una cámara más estática y por lo tanto aparentó mostrar menos subjetividad en relación con sus personajes. Lejos de hacer entrevistas estructuradas, la idea fue que los personajes se comunicaran entre ellos y los momentos de revelación cultural vendrían con los diálogos casuales y cotidianos captados por el registro filmico. Dicho formato, desde entonces, se convirtió en uno de los preferidos por los antropólogos, pues admite pocas innovaciones externas como música, comentarios y efectos visuales, ya que trata de llevar al público un texto que dé la impresión de representar un evento lo más ajustado posible a como se dio en la realidad⁸.

La narrativa del cine observacional, sin embargo, se parece más al cine de ficción que al cine documental *expositivo* previo que tenía completa direccionalidad de cómo ver e interpretar lo filmado y editado. Como señala David MacDougall: “Muchos de nosotros que empezamos a aplicar un enfoque observacional a la producción filmica etnográfica nos encontramos con que nuestro modelo no era el documental como lo habíamos conocido desde Grierson, sino el film dramático de la ficción, en todas sus encarnaciones desde Tokio hasta Hollywood” (1975, p. 112)⁹. Incluso series altamente observacionales de los años

70 como *Una Familia Americana* fueron consideradas en su tiempo como “una telenovela de la vida real” (RUOFF, 1992, p. 220).

No todos, sin embargo, compartieron el entusiasmo que las nuevas posibilidades tecnológicas de sincronización del audio suponían para su trabajo en el cine antropológico. Cuando junto a Antonio Ziri3n le preguntamos al cineasta/antrop3logo norteamericano Robert Gardner sobre lo que signific3 para su trabajo la miniaturizaci3n de la tecnolog3a y la separaci3n entre el audio y la imagen, 3ste respondi3:

No lo consider3 una ventaja. De hecho, encontr3 mayor libertad al poder trabajar con una c3mara que no estuviera conectada por un cable, o alg3n tipo de mecanismo de radio, con otra persona. En el cine directo dependes mucho e incluso est3s ligado f3sicamente con otra gama de sensibilidades: las del sonidista.

Llegu3 a pensar que hab3a una forma m3s eficaz de trabajar que el estar amarrado con un mundo de audio directamente conectado con la imagen. Prefer3a que ambos mundos se mantuvieran aparte. Quer3a poder trabajar por separado con el mundo del sonido y el mundo visual, reuni3ndolos de vez en cuando, por supuesto, pero no forzosamente de forma sincronizada, sino m3s bien como contrapunto, donde uno trabaja en contra o a favor del otro.

Por ejemplo, Wiseman no filmaba sino grababa el sonido. Quiero decir, 3l de hecho llevaba una grabadora de sonido y dirig3a la pel3cula apuntando con su micr3fono a lo que quer3a que la c3mara viera. As3 que la c3mara se encontraba subordinada a las intenciones del sonidista, que en este caso era el director. De todo lo anterior provino este producto directamente integrado del *cin3ma v3rit3*.

Supongo que fue muy excitante por un tiempo, pero no era verdad 24 veces por segundo, como dec3a Godard. Era otra forma de interpretar la realidad, eso es todo. Yo simplemente encontr3 que las oportunidades de darle vida a las cosas pict3ricamente se realizaban m3s productivamente con una c3mara que no estuviera conectada al sonido de una forma tan dependiente. (FLORES; ZIRI3N, 2009, p. 163)¹⁰

En todo caso, desde entonces el sonido en las producciones cinematogr3ficas se impuso y transform3 el lenguaje cinematogr3fico al punto de que hoy es pr3cticamente impensable no incluir audio en un documental antropol3gico. Como lo se3ala Erik Barnouw, “La conquista del documentalista del sonido sincr3nico influy3 decisivamente en la producci3n de pel3culas etnogr3ficas ... dio a las audiencias –ya fuera que el idioma se entendiera o no– una sensaci3n de inmersi3n en las sociedades presentadas ... el sonido sincr3nico *afect3* el estilo editorial. La tradici3n de edici3n del cine silente bajo la cual el material de archivo era fragmentado y luego re-ensamblado, creando “tiempo filmico”, empez3 a perder su posibilidad y validez. Con el habla, el “tiempo real” se reafirm3 a s3 mismo...” (apud LUTKEHAUS; COOL, 1999, p. 132).

VOZ Y TEXTUALIZACI3N AUDIOVISUAL

El sonido sincr3nico no signific3 que formas anteriores de narrativa documental, como la voz en off autoral o la adici3n de sonidos en el estudio, desaparecieran del todo en el documental antropol3gico posterior. Sin embargo, c3mo y cu3ndo usar estos recursos para difundir los contenidos de forma m3s efectiva ha sido desde entonces fuente de reconceptualizaci3n y

de debates dentro de la disciplina antropológica (aunque no tanto entre los documentalistas profesionales).

En el documental, la palabra hablada es la que usualmente ha sido la más importante en el trabajo antropológico, principalmente porque la verbalización más que la acción visual ha sustituido en buena medida al texto escrito para proveer de mayor precisión al mensaje que se estaba tratando de transmitir hacia el público. Tal relevancia tiene que ver también con que ya con la sincronización del sonido fue a través del diálogo entre los personajes entre sí y/o por medio de las entrevistas que estos empezaron a expresar sus ideas y guiaron a las audiencias hacia cómo entender su ambiente social. En muchos casos, la organización final del documental depende precisamente de la palabra de los actores como ente estructurador de todo el material. Aun así, en la práctica relacionada al cine antropológico hoy en día no toda palabra grabada es siempre bien vista, pues se hace la distinción entre lo que son los diálogos entre los personajes por un lado, y las entrevistas y la voz en *off* por el otro, siendo los primeros ampliamente aceptados, especialmente en el documental observacional, mientras que los otros dos tienen diferentes grados de aprobación pues suponen una mayor intervención del director¹¹.

Desafortunadamente, registrar adecuadamente los diálogos entre los personajes significa un menor control de las situaciones en que estos se dan, lo que redundará en una mayor dificultad para alcanzar una buena calidad de la grabación del audio. La voz en *off*, aquella que se registra en el estudio o fuera del contexto de los personajes, al contrario, representa el sonido más depurado y claro, estando la entrevista en el medio de estas dos posibilidades.

Los diálogos entre los personajes en el campo y las entrevistas representan, por lo tanto, varios niveles de dificultad en la producción documental. Así tenemos que el diálogo cinematográfico es normalmente mucho más breve, directo y concentrado a como éste se da en la vida cotidiana donde la gente tiende a explicar a medias las ideas, con mayores rodeos o se interrumpen constantemente. Por otra parte, los personajes en el campo muchas veces tienen acentos, modismos o giros lingüísticos particulares que resultan difíciles de seguir para otros provenientes de usos idiomáticos más estandarizados. Aunque esto sea de enorme riqueza para el cine antropológico, también es cierto que su comprensión puede verse limitada porque muchas audiencias tienen dificultades en seguir los diálogos y por ende la trama del material (APARICI et al., 2012; RUOFF, 1992).

En parte por ello, la voz en *off* autoral como guía sobre cómo interpretar inequívocamente las imágenes e incluso los diálogos sigue teniendo el doble papel de recurso retórico efectivo mientras continúa siendo objeto de controversia dentro de los debates de la antropología visual por su uso y hasta abuso durante la época en que la voz de quienes estaban frente a las cámaras era marginada o no era tomada en cuenta. No obstante, incluso la voz del autor ha encontrado un nuevo espacio en el documental antropológico dentro del marco de la discusión postmoderna, al incluir al director/antropólogo como parte de la trama misma, normalmente saliendo a cuadro o conduciendo a la audiencia hacia su subjetividad alrededor a los eventos tratados.

CONCLUSIONES: LO REAL FRECUENTEMENTE SUENA IRREAL

El registro y la reproducción mecánica de imágenes en movimiento y de sonido han jugado un papel determinante en estos procesos de textualización y representación social basado en evidencias empíricas como garantía de verdad y objetividad. Aquí, la gran mayoría de documentalistas relacionados a la

antropología se han empeñado en acercar a sus audiencias a experimentar “lo real” de las comunidades representadas muchas veces bajo esquemas de poder que han ayudado a cimentar entendimientos hegemónicos del mundo. Bajo estos principios, se ha esperado que el sonido deba tener una correspondencia e integración con la imagen en el documental, teniendo una función de redundancia y refuerzo de lo expresado visualmente. Aquí, el papel del audio, especialmente cuando se simplificó su registro fuera del estudio, fue acercar las imágenes a la experiencia de lo real al insertar al espectador en el *paisaje sonoro* de la cotidianidad de la cultura estudiada.

Con el advenimiento y desarrollo del sonido en el documental se tuvo toda una gama de posibilidades auditivas que se comenzaron a conocer como “recursos sonoros”, estando entre sus principales la palabra, la música, los efectos especiales, los silencios y los planos sonoros, los cuales se fueron integrando en el proceso de edición (APARICI et al., 2012, p. 169). Sin embargo, en el contexto del cine antropológico de la segunda mitad del siglo XX y especialmente cuando se dio la posibilidad de sincronizar sonido e imagen de forma efectiva en el campo, varios advocaron para que solo se incluyeran tres maneras posibles de audio en un documental: la música, siempre y cuando se diera y estuviera en sincronía con los eventos humanos filmados en el momento; los sonidos *in situ* provenientes de la actividad humana o de su medio social y natural; y por supuesto la voz humana. El incluir música o efectos de sonido creados en otro ambiente y por lo tanto ajenos al material original filmado se convirtió para algunos en algo casi tabú dentro de este tipo de representación antropológica.

En todo caso, el registro de lo que se llama el “paisaje sonoro” ha sido de importancia capital en la producción documental antropológica pues, como se señaló, ofrece un acercamiento al tipo de sonidos que se experimentan en el campo que habitan los personajes filmados, haciendo la textualización más densa que la mera verbalización de ideas. Sin embargo, uno de los problemas en el registro del audio en la localidad es que muchos sonidos grabados de modo no profesional se originan fuera del cuadro de la acción y por lo tanto al espectador le cuesta anclarlos con una imagen correspondiente. Exactamente lo contrario sucede con el sonido profesional grabado para la ficción, en el cual la claridad normalmente supera a la de la vida real gracias al control técnico de lo que se quiere que se escuche (RUOFF, 1992, p. 221). Al respecto, el teórico en cine etnográfico Karl Heider, señala:

Mucho de lo que es enseñado en las escuelas de cine es cómo traducir o distorsionar la realidad para efectos estéticos. Estas técnicas incluyen composición selectiva de tomas, escenas actuadas, edición para un efecto de continuidad, y el uso de sonido grabado en otros contextos. Algunas de estas técnicas de realidad distorsionada son inevitables en incluso las películas etnográficas más escrupulosas. Sin embargo, con el fin de entender lo etnográfico de una película, debemos saber cuánto y hasta qué punto la realidad fue distorsionada. Al hacer películas etnográficas, podemos pedir que las distorsiones se mantengan al mínimo y sean usadas con fines etnográficos, no por meras razones cinematográficas. (2006, p. 6)

Ante esta situación, los antropólogos enfrentan una paradoja: aunque el sonido grabado directamente en el campo le da al documental un mayor sentido de autenticidad y credibilidad, al mismo tiempo éste tendrá que hacerse “correctamente” y con distintos grados de manipulación técnica para que suene real.

Entonces, si incluso autores como Heider están de acuerdo que la distorsión técnica de la realidad es algo casi inevitable en el proceso de textualización documental ¿cuál debería ser el límite entre lo aceptable y lo inaceptable en referencia al sonido? Ésta es una pregunta difícil de responder,

aunque hay posicionamientos que disputan este purismo académico con el fin de hacer la gramática audiovisual más interesante y para públicos más amplios, en donde incluso se permitiría la inclusión de lo que se llaman “efectos de sonido” externos (grillos, ventiscas etc.) a la pista de audio en el proceso de edición¹². Normalmente, dichos efectos sonoros y ambientales externos buscan en el documental magnificar y hacer más profunda la experiencia culturalmente dada no solo de espacio sino de lugar. Sin embargo, pareciera ser la norma dentro de la disciplina se inclinar grandemente hacia no distraer tanto al espectador con una saturación de sonidos al punto que disminuya la fuerza de las imágenes.

Dentro de todos estos debates, conviene considerar que la práctica antropológica ahora también ha sido vista como ejercicios descriptivos e interpretativos con dimensiones literarias y hasta poéticas. Con esto, la pretensión de objetividad desde la academia del mundo letrado (que por momentos ha visto con cierto desdén al cine o al arte mismo como algo contaminado por la ficción, la subjetividad y la emoción) ha disminuido notablemente. Los nuevos posicionamientos metodológicos, teóricos, ideológicos y políticos han sido entonces también terreno fértil para abrir nuevas posibilidades en el documental dentro del trabajo antropológico en general.

NOTAS

¹ Se trató de una secuencia de solo cuatro minutos donde se ve a un grupo de melanesios tratando de hacer fuego y también una ceremonia de iniciación conocida como Malu-Bomai. Este culto iniciático, sin embargo, ya había sido abandonado 25 años atrás cuando los isleños se convirtieron al cristianismo, por lo que en esa ocasión Haddon proporcionó cartón para que miembros de la comunidad recrearan para la filmación las máscaras usadas con anterioridad (HENLEY, 2001, p. 18).

² El registro auditivo guardado en el cilindro de cera fue añadido a la imagen en la década de los años 60, aunque hasta la fecha nadie se ha preocupado por traducir lo que el individuo está expresando con fuertes gesticulaciones (en un momento en que más de tres cuartas partes de la población de ese país habían perecido en el conflicto de tres años con las tropas colonialistas alemanas). Aunque Pöch murió en 1921, muchas de sus ideas raciales y racistas fueron acogidas por la ideología nazi, años después (HENLEY, 2013, p. 311).

³ La sincronización del sonido con las imágenes desde el principio representó un reto complejo dentro de la producción y lenguaje cinematográfico. Un cable periódico desde Londres, *Fonógrafo y Cinematógrafo Mezclados* (Phonograph and Cinematograph Blended), publicado en el periódico canadiense Dawson Daily News el 3 de marzo de 1911 nos da una idea de las dificultades técnicas que se enfrentaban: “El problema de sincronizar el cinematógrafo con el fonógrafo [...] ha sido resuelto, se dice, por M. Gaumont, un francés y miembro de la Academia de Ciencias.

En la última sesión de la Academia M. Gaumont presentó su aparato, que él llama “el cinematógrafo parlante”. La máquina parlante cinematográfica ha sido prometida muchas veces, y en muchas ocasiones se ha hecho el anuncio de que ha sido perfeccionada. El problema, sin embargo, de evitar que el fonógrafo fuera adelante o atrás de las imágenes en movimiento había mostrado ser hasta ahora irresoluble. Después que se supo que el fonógrafo y el cinematógrafo se podían sincronizar, se descubrió que había otros dos problemas. Uno fue que la imagen del sujeto con su sonido que lo acompaña grabado por el fonógrafo no podía recibir el sonido claramente a la distancia desde donde era necesario ubicar la máquina de imágenes... [...] El otro problema ha sido producir el incremento necesario en el sonido del volumen fuera del fonógrafo ya que este instrumento, hasta el apareamiento del invento de M. Gaumont, no tenía suficiente poder para hacerlo satisfactoria y completamente inteligible en un gran auditorio. [...] Solo queda que la fotografía en color sea hecha practicable antes de tener una reproducción simultánea completa del mundo en mecanismo. Por ahora (solo) tenemos forma, sonido y movimiento”.

⁴Un ejemplo notable de cómo el sonido transformó un material filmado antes del advenimiento del sonido es la producción filmica de Margaret Mead y Bateson en Bali y Nueva Guinea en los años 30. De este material filmado que se calcula en 25 mil pies, solo fueron editados siete documentales cortos dos décadas después a los que se le agregaron los comentarios verbales de Mead que van guiando a la audiencia sobre cómo ver e interpretar los mismos con frases como “ahora fíjense cuidadosamente en...”, replicando la forma en que ella exponía en el salón de clases cuando mostraba los materiales sin audio (HILLYER, 2015, p. 47).

⁵Ciertamente, elementos para el desarrollo de una antropología postmoderna, ya estaban planteados desde los 50s por intelectuales involucrados en prácticas de registro de audio e imagen como Rouch, Prelorán y Lewis, particularmente, con la inclusión de las voces de los sujetos de estudio en sus trabajos. Resulta sorprendente, sin embargo, que es solo hasta finales de los 70 y particularmente en los años 80 que se da el llamado “giro antropológico” o la “crisis de representación” en ese sentido en donde pensadores como Clifford Geertz (2005), James Clifford y George A. Marcus (1986) volvieron a revisar y a poner sobre la mesa cuestiones como el subjetivismo y la autoridad en el proceso de representación cultural. Como se mencionó, estas reflexiones llevaron nuevamente a tomar en cuenta la importancia de *oír* en los textos antropológicos lo que los llamados “nativos” tenían que decir, lo cual se justificó con argumentos políticos en contra de la dominación y a favor de la expresión democrática.

⁶El uso de transistores en vez de tubos al vacío redujo el equipo de grabación de audio de varios cientos de libras a solo 20. Además, películas más sensibles permitieron utilizar la luz natural disponible en vez de la iluminación artificial hasta entonces esencial para las filmaciones.

⁷La antropología escrita de principios del siglo XX, particularmente en su corriente de “cultura y personalidad” de Margaret Mead, Ruth Benedict y Edward Sapir, tuvo un interés por la psique individual de las personas actuando en sociedad, por lo que, más allá de la verdad, los elementos subjetivos en las “historias de vida” fueron de importancia particular. Asimismo, en la publicación *American Indian Life* de 1922, una de las autoras, Elsie Parson, presentó narrativas con muchos elementos de ficción para hacerlas más accesible a sus lectores sobre indios norteamericanos basadas en su propio trabajo etnográfico de campo. Estos intentos pioneros fueron desapareciendo en la medida que la disciplina se fue consolidando y siguió la ruta de hacer recuentos más “científicos”. Es decir, el encuentro intersubjetivo ya no fue tan bien visto y la meta mayor fue la de tipificar la cultura estudiada como un todo en la que cada individuo era prácticamente igual al otro en términos culturales y donde la experiencia individual tuvo menor valía (ver LASSITER, 2005, p. 38, p. 39 y p. 46).

⁸Sin embargo, en esta propuesta narrativa el sujeto que finalmente enuncia, el autor/director, queda borrado, escondido, camuflado en lo que el teórico colombiano Santiago Castro-Gómez ha llamado la “hybris del punto cero” donde, aparentando neutralidad, no se cuestiona el lugar desde donde el investigador habla y produce conocimiento (apud GROSGOUEL, 2007, p. 64-65).

⁹Junto a su esposa Judith, David MacDougall fue uno de los pioneros en la práctica de subtítular al inglés las voces de las personas filmadas que hablaban en idiomas no europeos. Esto posibilitó también una cercanía mayor de la audiencia con los personajes y sus vidas, cuyas voces ya no eran dobladas ni explicadas, sino escuchadas y hasta *sentidas*.

¹⁰Gardner, sin embargo, sí utilizó el sonido sincrónico en algunas de sus producciones. Tal es el caso de *The Nuer* (1971), donde los etíopes filmados hablan por sí mismos (ver HEIDER, 2006, p. 41).

¹¹Cuando exponentes del cine directo como Leacock y Pincus enseñaban en el Massachusetts Institute of Technology en los años 1970, por ejemplo, señalaban que la voz en off no era una técnica aceptada. De la misma manera, los cineastas observacionales se propusieron no inmiscuirse en la vida de los personajes: no hacerles preguntas o hacer entrevistas o dirigir, actuar o influir en los eventos para la cámara. Se pretendía entonces que los directores se volvieran auténticas “moscas en la pared” (RUOFF, 1992, p. 218-222).

¹²El mismo Heider confiesa que dos de sus documentales, *Dani Houses* y *Dani Sweet Potatoes*, pudieron haber mejorado si le hubiera agregado sonidos “vagamente apropiados” grabados por él mismo un par de años atrás, por lo que prefirió no poner ningún

sonido extra que no fuera la narración de los personajes. Como resultado, señala, “las dos películas parecen tediosas y vacías para algunos espectadores que esperan ser entretenidos continuamente con la pista de sonido” (1976, p. 6).

REFERENCIAS

APARICI, Roberto et al. *La imagen: análisis y representación de la realidad*. 3. ed. Barcelona: Gedisa, 2012.

BALL, Mike; SMITH, Greg. Technologies of realism? ethnographic uses of photography and film. In: ATKINSON, Paul et al (Eds.). *Handbook of ethnography*. London; Los Angeles;: SAGE, 2010. p. 302-319.

BARBASH, Ilisa; TAYLOR, Lucien. *Cross-cultural filmmaking: a handbook for making documentary and ethnographic films and videos*. Berkeley: University of California Press, 1997.

BEATTIE, Keith. *Documentary screens: non-fiction film and television*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

CHANAN, Michael. *The politics of documentary*. London: British Film Institute, 2007.

CLIFFORD, James; MARCUS, George (Eds.). *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.

DANCYGER, Ken. *The technique of film and video editing, theory, and practice*. 5. ed. London: Focal, 2011.

FLORES, Carlos; ZIRIÓN, Antonio. Un chamán del cine etnográfico: entrevista con Robert Gardner en México. *Alteridades*, Ciudad de México, DF, v. 19, n. 37, p. 159-168, jan./jun. 2009.

GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2005.

GROSFUGUEL, Ramón. Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas. In: GÓMEZ CASTRO, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón (Coords.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; Pontificia Universidad Javeriana, 2007. p. 63-77.

HEIDER, Karl. *Ethnographic film*. Austin: University of Texas Press, 2006.

HENLEY, Paul. Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica. *Desacatos*, Ciudad de México, DF, n. 8, p. 17-36, 2001.

_____. Seeing, hearing, feeling: sound and the despotism of the eye in “visual” anthropology. *Visual Anthropology Review*, Berkeley, v. 23, n. 1, p. 54-63, mar. 2007.

_____. *The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

_____. Anthropology: the evolution of ethnographic film. In: WINSTON, Brian (Ed.). *The documentary film book*. London: British Film Institute; Palgrave-Macmillan, 2013. p. 309-319.

HILLYER, Minette. Camera documents made at home: visual culture and the question of America. *Film History*, Bloomington, v. 27, n. 4, p. 46-75, 2015.

LASSITER, Luke Eric. *The Chicago guide to collaborative ethnography*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

LEWIS, Oscar. *Los hijos de Sánchez*. Ciudad de México, DF: Joaquín Mortiz, 1964.

LUTKEHAUS, Nancy; COOL, Jenny. Paradigms lost and found: the “crisis of representation” and visual anthropology. In: GAINES, Jane; RENOV, Michael (Eds.). *Collecting visible evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. p. 116-139.

MACDOUGALL, David. Beyond observational cinema. In: HOCKINGS, Paul (Ed.). *Principles of visual anthropology*. New York: Mouton de Gruyter, 1975. p. 115-132.

MACDOUGALL, David. *Transcultural cinema*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

PHILP, Jude. Embryonic science: the 1888 Torres Strait photographic collection of A. C. Haddon. In: DAVIS, Richard (Ed.). *Woven histories, dancing lives: Torres Strait islander identity, culture and history*. Canberra: Aboriginal Studies, 2004. p. 90-106.

RABIGER, Michael. *Directing the documentary*. 3. ed. Boston: Focal, 1998.

ROUCH, Jean. The camera and man. In: FELD, Stephen (Ed.). *Ciné-ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. p. 29-46.

RUBY, Jay. *Picturing culture: explorations of film and anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

RUOFF, Jeffrey. Conventions of sound in documentary. In: ALTMAN, Rick (Ed.). *Sound theory – sound practice*. London; New York: Routledge, 1992. p. 217-234.

SAID, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo, 2002.