

**Título: El documental etnográfico y la realidad**  
Autora: Corina Ilardo  
Institución de pertenencia: CEA-SECyT-ECI-UNC

## Introducción

Los espectadores de los primeros registros cinematográficos creyeron que el tren que veían en movimiento llegaría efectivamente, “realmente”, hasta ellos. Esos registros se veían como la realidad misma. La cinematografía nace bajo esta “ilusión” de semejanza con la realidad.

Al mismo tiempo, estudiosos de diversas disciplinas se interesan en el análisis de prácticas culturales diferentes y encuentran en el cine, el medio más eficaz para registrarlas. Así, los primeros estudios etnográficos se valen de los registros de cine para documentar la realidad, pero la duda sobre la capacidad del aparato cinematográfico para dar cuenta de lo real creció a la par.

El deseo de acceder al conocimiento de una realidad ajena y la posibilidad de lograrlo a través del discurso audiovisual, acompañó el ejercicio cinematográfico documental hasta nuestros días. Los realizadores formados tanto en las teorías de cine como en las antropológicas se esforzaron en el perfeccionamiento tecnológico y en la búsqueda de las metodologías más convenientes para resolver dicha cuestión.

Las diferentes respuestas al problema de la representación de la realidad dibujaron distintas modalidades realizativas en el campo del documental etnográfico. Reflexionar sobre las características que adquieren dichas modalidades a lo largo de la historia del cine etnográfico en relación con la concepción semiótico-epistemológica del signo de Charles Peirce y, en particular, con sus definiciones de ícono, índice y símbolo, es el objetivo de este trabajo.

## Peirce y el conocimiento del mundo

El trabajo de Charles Peirce para el desarrollo de una teoría que diera cuenta del funcionamiento de los signos estuvo vinculado a su interés por la epistemología, es decir por cómo se conoce el mundo, eso que llamamos “realidad”.

Para este autor, el acceso al mundo y al conocimiento del mismo está mediado por signos, puesto que no existe pensamiento fuera de los signos:

1.538 Todo signo está en lugar de un objeto independiente de él mismo; pero solamente puede ser un signo de ese objeto en la medida en que ese objeto es él mismo de la naturaleza de un signo o pensamiento. Pues el signo no afecta al objeto, sino que es afectado por él; de tal manera que el objeto tiene que ser capaz de comunicar pensamiento, es decir, tiene que ser de la naturaleza del pensamiento o de un signo. Cada pensamiento es un signo. (Peirce, DC,1903)

De aquí se deriva para Peirce la necesidad de conocer los signos y sus funciones por medio del estudio formal de la semiótica. Para él, ésta tendrá como objeto de estudio la semiosis en tanto que “instrumento de conocimiento de la realidad” (Vitale, 2000:10).

Peirce considera que la semiosis es un proceso de inferencia que se da de manera recurrente. Utiliza tres categorías para comprender la forma en que pensamos “la realidad”, el mundo, desde lo simple a lo complejo:

66. La categoría lo Primero es la idea de aquello que es tal como es sin consideración a ninguna otra cosa. Es decir, es la *Cualidad* de Sentimiento. La categoría lo Segundo es la idea de aquello que es tal como es en tanto que Segundo respecto a algún Primero, sin consideración a ninguna otra cosa, y en particular, sin consideración a ninguna *Ley*, aunque pueda ajustarse a una ley. Es decir, es la *Reacción* como elemento del Fenómeno. La categoría lo Tercero es la idea de aquello que es tal como es en tanto que Tercero, o Medio, entre un Segundo y su Primero. Es decir, es la *Representación* como elemento del Fenómeno. (Peirce, LIII, 1903)

Una relación triádica de Terceidad da origen al signo cuyos componentes son: el representamen, el objeto y el interpretante:

1.541. (...) Un *representamen* es un sujeto de una relación triádica con respecto a un segundo, llamado su objeto, para un tercero, llamado su interpretante, siendo esta relación triádica tal, que el representamen determina que su interpretante se mantenga en la misma relación triádica con relación al mismo objeto para algún interpretante (Peirce, DC, 1903)

Así, el signo -al que Peirce designa con el nombre técnico de representamen- está en lugar de otra cosa, su objeto, para alguien y de tal modo que determina en éste, en su mente, un interpretante. Éste, a su vez, es un signo más desarrollado del mismo objeto, de forma tal que, aunque no es posible acceder “directamente” al objeto es factible aproximarse cada vez más a él.

De este modo, para Peirce, se produce una cadena semiótica “ad infinitum”. Esto es, *a grosso modo*: un conocimiento sobre un determinado objeto del mundo remite a otro conocimiento sobre el mismo objeto y así de manera sucesiva. La producción de signos para conocer la verdad de las cosas y del mundo es permanente.

A la vez, Peirce distingue tres clases de signo según la relación que éste establece con su objeto: ícono, índice y símbolo:

73. (...) Un *ícono* es un representamen que cumple la función de un representamen en virtud de un carácter que posee en sí y que seguiría poseyéndolo aunque su objeto no existiera. (...). Un *índice* es un representamen que cumple la función de un representamen en virtud de un carácter que no podría tener si su objeto no existiera, pero que continuará teniéndolo de todos modos, ya sea o no interpretado como representamen. (...). Un *símbolo* es un representamen que cumple su función sin consideración a ninguna similitud o analogía con su objeto e igualmente sin consideración a ninguna conexión  *fáctica* con él, sino única y simplemente porque será interpretado como representamen. (Peirce, LIII, 1903)

De modo más sencillo, un ícono se relaciona con su objeto por su semejanza con él, “en algún aspecto o carácter”. Mientras que un índice se relaciona con su objeto por su proximidad “*fáctica*” con él, de manera tal que es afectado por él. Finalmente, un símbolo es un signo arbitrario que tiene significado por una ley, regla o norma establecida convencionalmente.

Desde la concepción triádica de Peirce en todo proceso de inferencia siempre están implicados los tres elementos del signo y sólo en función de su lectura adquiere mayor relevancia uno u otro aspecto.

Modalidades del documental etnográfico

Como señalamos, el estudio etnográfico tiene como objetivos aprehender sobre diferentes patrones culturales, formaciones sociales diversas, otras lenguas y otras visiones del mundo, para enseñárselos a quienes no tienen modo de conocerlos “directamente”.

La etnografía, rama de la antropología, se vale de la cámara cinematográfica como instrumento para documentar el comportamiento y la cultura de integrantes de comunidades originarias como objeto de estudio científico. Este cine se llamó etnográfico y sirvió a los fines instrumentales y de documentación dentro de campo de dicha disciplina.

En este sentido, en tanto producción documental cuyo fin es testimoniar, podríamos aludir en primera instancia a su carácter de índice. No obstante este aspecto se cruza con su funcionamiento como ícono y como símbolo en diferentes momentos de la historia del género. La prevalencia de uno u otro de estos aspectos en el documental es lo que desarrollamos a continuación.

El antropólogo Felix Regnault fue uno de los primeros en utilizar el fusil cronofotográfico de Etienne-Jules Marey, en 1885, con el fin de comparar el comportamiento humano de europeos y africanos.

Los primeros registros se hacen con el objetivo de “mostrar la realidad tal cual es”, de “ver” comportamientos reconocidos como diferentes para compararlos con los propios y así, conocer la vida de una sociedad ajena. No se cuestiona lo que se ve, la manera en que se ve y se muestra, desde la mirada de quién, a quienes se mostrará el documental, ni qué utilidad se le dará.

En este tipo de documental “objetivo”, clasificado por Bill Nichols (1997) como de modalidad expositiva, prevalece así lo *icónico* del signo, dado que es su parecido, su semejanza con “la realidad” lo que interesa resaltar, tanto desde el punto de vista de la producción como desde la recepción.

A modo de ejemplo, vale considerar el documental *Nanuk, el esquimal* de Robert Joseph Flaherty, designado como “el padre del cine etnográfico”. A los fines de esta designación no parece importar que el documental incluya escenas de caza de foca simuladas por el mismo Nanuk (es decir, específicamente preparadas para la filmación) o que para filmar dentro del iglú paradójicamente hubo que demoler la mitad del mismo para que cupiera la cámara.

Estas cuestiones no son relevantes porque el documental “parece” una mostración “objetiva” de la realidad. En la medida en que en el documental no se pone en evidencia el artificio cinematográfico ni la manipulación del realizador; el espectador da por sentado, por “natural”, por “verdadero”, lo que ve.

Vale mencionar aquí el planteo que hace Oudart sobre la relación entre la analogía de un signo y la credibilidad del espectador. Este teórico señala que una imagen producirá el “efecto de realidad” en la mente del espectador en la medida en que respete, imite, la percepción natural de lo que dicha imagen representa.

A partir de este *efecto de realidad* “el espectador induce un *juicio de existencia* sobre las figuras de la representación, y les asigna un referente en lo real”. El “efecto de lo real” consiste, entonces, en la creencia del espectador en que lo que ve “*ha existido, o ha podido existir, en lo real*” (Aumont, 1992:117).

En relación a esto, desde Peirce, podemos sostener que es la capacidad icónica del discurso audiovisual la que posibilita en el receptor el “efecto de realidad”, mientras que es el funcionamiento de lo indicial lo que genera en el espectador el “efecto de real”.

Otra modalidad descrita por Nichols, y que comparte con la anterior, el predominio de lo icónico es la “de observación”. El documental “de observación” tiene dos características, entre otras, la “no intervención del realizador” y la inclusión de “tiempos muertos” narrativos.

Estas características le dan a esta modalidad el carácter de “realista”. Se muestra el transcurrir del tiempo “real”, se capturan los hechos “tal como suceden” y el realizador está “ausente” o “invisible”. De aquí, lo que acontece, el quehacer de los actores sociales, se presenta de manera “transparente” al espectador.

En esta modalidad se inscriben el “Direct cinema” en Estados Unidos y en Argentina Fernando Birri de la Escuela Documentalista de Santa Fe con como su mayor exponente. Según Birri, realizador de *Tire Dié* (1960), el cine documental ofrece una imagen de la sociedad, del pueblo “como la realidad es y no puede darla de otra manera” (en cursiva en el original. Birri.1964:13).

Aquí debemos mencionar el trabajo de otro argentino, el documentalista Jorge Prelorán. Éste reconoce en su quehacer realizativo ciertas particularidades que nos permiten asociarlo, también, a la modalidad “de observación”. Él afirma: “Este tipo de cine -o vídeo- que propongo, está basado en documentos que muestran *la vida de una persona*, y requiere para su realización períodos extendidos para captar los acontecimientos que ocurren a través del devenir de por lo menos un año” (curs. en el orig.) (Prelorán. 2006:21).

Todas estas corrientes realizativas comparten su preocupación por la “representación fiel” de la “realidad” por lo que acentúan el carácter icónico de los signos que exponen en su discurso.

Al mismo tiempo, años 60/70, el desarrollo de la cámara portátil y el registro de sonido sincronizado portátil facilitan el surgimiento de otra corriente realizativa: el “Cinema verité” en Francia. Éste corresponde a lo que Nichols denomina modalidad “interactiva” y Ardévol Piera caracteriza como “de participación”.

La película *Moi, un noir* de 1957, filmada por Jean Rouch en Costa de Marfil, es importante para el cine etnográfico ya que por primera vez se da la palabra al colonizado para que exprese su visión del mundo. (Cfr. Barnouw.1998:221 y ss). La modalidad “interactiva” se distingue, también, por otra característica: la aparición en campo del propio realizador. Cuatro años después, Rouch filma junto con Edgar Morin *Chronique d'un été*, película en la que intervienen directamente en lo filmado.

En esta modalidad, el documental se presenta al espectador expresando no “lo que te muestro es la realidad” sino “es real que te muestro lo que veo”. De aquí que, se puede afirmar que lo propio de esta modalidad es lo *indicial*.

El artificio se desnuda para mostrarse mirando. La cámara no se oculta mientras el realizador interacciona con sujetos nativos. El documental no se preocupa por mostrar la verdad de la realidad, de las cosas, sino la verdad de la enunciación y de su registro. La presencia del realizador frente a cámara muestra al espectador que ésta existe registrando la intervención.

Esta modalidad “de participación” fue cuestionada desde la antropología y el cine por su posición “ingenua” frente a la realidad. La honestidad del realizador que dice “te muestro lo que veo” no alcanza a garantizar la pretendida capacidad del documental para representar el mundo con verdad.

Es decir, la intervención del realizador, la presencia de la cámara, afectan lo que deben captar incluso (especialmente) la misma interacción con los sujetos “nativos” por lo que esta modalidad de

producción documental resulta insuficiente para dar cuenta de otra cultura.

En los ochenta surgió el documental de modalidad reflexiva, según la clasificación que hace Nichols, como crítica a la modalidad anterior. Los documentales de esta modalidad se caracterizan por reflexionar sobre las convenciones del propio género, las reglas del mismo lenguaje audiovisual, la metodología antropológica usada para aproximarse a otros sujetos, la perspectiva cinematográfica a la que adhiere el mismo realizador. En estos, prevalece lo *simbólico*, la ley, la convención, puesto que es de ese orden lo que se pone en juego para cuestionarlo luego.

A modo de ejemplo, cabe citar a Ardévol Piera quien reflexiona sobre el documental "Surname Viet Given Nam" (1989) de la vietnamita Trinh T. Minh-ha. Este documental cuestiona la pretensión de autenticidad del género en la representación del mundo. "Surname..." trata sobre experiencias personales de mujeres campesinas vietnamitas relatadas por ellas mismas. El estreno de la película generó "un escándalo", sostiene Ardévol Piera, dado que:

"(...) al final de la proyección las "supuestas" campesinas eran estudiantes vietnamitas-norteamericanas, la película se había rodado en América y las respuestas a las preguntas habían sido escritas por la propia autora". (Ardévol Piera, 1994:133)

Así, la modalidad reflexiva pone en duda la propia mirada, la verdad que propone el género, y también, lo que se presenta como real.

### Nuevas modalidades

En este nivel de desarrollo del cine etnográfico, en el que ambas bases disciplinares son cuestionadas, se observa el trabajo de los realizadores sobre formas mixtas en el que prevalecen, alternándose, dos órdenes del signo peirceano.

Entre éstos consideramos *Ayyú Porä/las bellas palabras* (1998), un documental de Vanessa Ragone. En este filme observamos características de la modalidad interactiva con predominio de lo indicial puesto que Ragone y otros integrantes del equipo de realización aparecen frente a cámara junto a nativos de la comunidad guaraní de Tamandúá en Misiones, Argentina.

Lo destacable es que, intervienen igualmente algunos sujetos de la comunidad "nativa" en la realización de los registros. Para que ésto sea posible, Ragone les enseña a usar la cámara. El proceso de enseñanza es registrado, a su vez, por otra cámara.

A nivel visual, este documental muestra tres miradas diferentes provenientes de distintas cámaras: la de Ragone, la de los integrantes de la comunidad nativa y la de otro integrante del equipo realizativo que registra las dos cámaras anteriores. Los distintos registros se cruzan, se alternan, se oponen. En algunos fragmentos, el encuadre se divide para dar espacio a dos, y en otros a tres, miradas simultáneamente.

A nivel sonoro, el intercambio se produce entre los idiomas guaraní y castellano. El cacique, en algunos momentos habla en castellano, en otros, en guaraní. En estos casos, uno de sus hijos (Germino) traduce algunas de sus expresiones, no todas. La esposa del cacique es, además, la persona de la comunidad que sabe "cómo curar". Su hijo Germino la entrevista en guaraní. Luego, en otro momento y lugar, junto con Ragone escucha ese testimonio y lo traduce.

El documental no transmite ningún saber a los blancos sobre los guaraníes sino el registro del encuentro entre la realizadora, su equipo de producción y los integrantes de la comunidad, pero el

idioma guaraní funciona como factor de alejamiento no sólo para Ragone y su equipo sino también para el espectador.

Así, en el orden de lo simbólico, el uso de los recursos audiovisuales que propone una redistribución de las miradas entre los actores que participan del encuentro acercándolos, plantea una reasignación de las voces que por momentos las aleja. Esta última operación, produce al mismo tiempo el distanciamiento del espectador a quien se le propone un lugar no de saber sino de desconocimiento.

“Ayvú...” por un lado, parece decir al receptor “es real que te muestro lo que veo”, y por otro lado, lo interpela como en un juego, “¿qué ves?”, o mejor, “¿qué entendés?”.

## Bibliografía

Andacht, F. (1996) “El lugar de la imaginación en la semiótica de C. S. Peirce” *Anuario Filosófico XXIX/3*: 1265-1290. (Disponible en internet: <http://www.unav.es/gep/>)

Ardévol Piera, Elisenda (1995) “Tendencias teóricas y metodológicas en el cine etnográfico” en *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Diputación Provincial de Granada. España.

\_\_\_\_\_ (1994) *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, formato electrónico de la autora [[http://cv.uoc.edu/~grc0\\_000199\\_web/pagina\\_personal/eardevol\\_cat.htm](http://cv.uoc.edu/~grc0_000199_web/pagina_personal/eardevol_cat.htm)].(14/09/2008). Pág. 133.

Aumont, Jacques (1992) *La imagen*. Paidós Comunicación. España. Pág.117.

Barnouw, Erik (1998) (1974) *El documental. Historia y estilos*. Gedisa. Barcelona. Pág. 221 y ss.

Birri, Fernando (1964) *Escuela documental de Santa Fe*. Editorial Documento. Instituto de Cinematografía de la UNL. Argentina. Pág.13.

Fumagalli, Armando (1996) “El índice en la filosofía de Peirce” en *Anuario Filosófico XXIX/3*, 1127-1440 (disponible en internet en <http://www.unav.es/gep/AF/AFIndice.html>.)

Nichols, Bill (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós. Barcelona.

Peirce, Charles (1878) “Cómo esclarecer nuestras ideas”. Trad. Cast. y notas de José Vericat (1988). (Disponible on line en: <http://www.unav.es/gep/Peirce-esp.html>)

\_\_\_\_\_ (c.1893-1903) “El ícono, el índice y el símbolo”. Trad. Cast. de Sara Barrena (2005). (Disponible on line en: <http://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html>)

\_\_\_\_\_ (1877) “La fijación de la creencia”. Trad. Cast. y notas de José Vericat (1988) (Disponible on line en: <http://www.unav.es/gep/FixationBelief.html>)

\_\_\_\_\_ (1903) Lección III: “Continuación de las categorías” en *Lecciones de Harvard sobre el pragmatismo*. Traducción castellana de Dalmacio Negro Pavón (1978). (Accesible en internet en <http://www.unav.es/gep/HarvardLecturesPragmatism/HarvardLecturesPragmatism3.html>)

\_\_\_\_\_ (1903) “Degenerate Cases” en *Charles S. Peirce. Escritos filosóficos*. Traducción

cast. y notas de Fernando C. Vevia. El Colegio de Michoacán. México. 1997. Pp. 293-302.  
Disponible en línea en <http://www.unav.es/gep/DegenerateCases.html>

Prelorán, Jorge (2006) *El cine etnobiográfico*. Catálogos. Buenos Aires. Pág. 21.

Vitale, Alejandra (2002) *El estudio de los signos. Peirce y Saussure*. Eudeba. Buenos Aires. Pág.10.

Zecchetto, Victorino (coord.) (1999) *Seis semiólogos en busca del lector*. La Crujía. Argentina.