

# *Cine etnográfico. Síntesis histórica y algunas reflexiones sobre su desarrollo*

M.<sup>a</sup> ELISA SÁNCHEZ SANZ\*

## **Resumen**

*En este artículo se describen los aspectos que caracterizan al cine etnográfico y sus diferencias con el cine de autor.*

*También se hace un pequeño recorrido por las tendencias cinematográficas desde un punto de vista etnográfico deteniéndose en los etnocineastas más representativos de Estados Unidos, Gran Bretaña, Bélgica, Francia y España.*

*Cet article décrit les aspects que caractérisent au cinéma ethnographique et ses différences avec le cinéma d'auteur.*

*Aussi, on fasse un petit parcours par les tendances cinématographiques dès un coup d'oeil ethnographique retardant à le cinéma réalisé par les ethnologues plus représentatifs de les États-Unis, Royaume Uni, la Belgique, la France et l'Espagne.*

\* \* \* \* \*

No parece de recibo redactar unas notas sobre Cine, en éste su Centenario, y no referirse a él como un pasatiempo para disfrute del ocio, como una invitación al mundo de la fantasía y de los sueños. Como una ficción. Y no citar el «glamur» y la costumbre social de romper con lo cotidiano para recrearse en la aventura. «Ir al cine» es un acto solemne, algo mágico, un fulgor de ilusión entre la oscuridad de la sala y el laberinto de imágenes que discurren por la pantalla. ¡Ah, el cinematógrafo...! Ese invento que tantas veces nos ha hecho soñar. Aunque también esa máquina de sueños haya servido para enseñarnos a reflexionar.

---

\* Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza. Su investigación se centra en temas de etnografía.

Sin embargo, el cine etnográfico, lo que hoy se denomina *antropología visual*, está muy lejos de esos presupuestos. No nos abre precisamente las puertas hacia la fantasía o la nostalgia. Por el contrario, nos introduce en sociedades reales cuyos individuos son protagonistas y actores de sus vidas mismas, sujetos que ejecutan escenas cargadas de dolor, ternura, violencia, emotividad, rudeza, ritual, trabajo o fiesta colectiva. Son imágenes que nos sumergen en parcelas de la vida cotidiana imposibles de narrar, explicar o describir con un lenguaje escrito o hablado al incluir datos que no son literarios, como los gestos, emociones, sentimientos, ruidos, sonidos, tensiones, trances, pasiones, catarsis, lo invisible, lo imaginario...

### Características del cine etnográfico

Hay una cierta unanimidad a afirmar que el cine etnográfico surge como un medio de investigación hecho por y para antropólogos. Éstos hacen cine ampliando sus investigaciones como otros profesionales filman trabajos con que avanzar en sus ciencias. En 1967 J. Collier ya se hacía la siguiente reflexión:

«El realizador de películas antropológicas debe enfrentarse a un gran problema: la recogida controlada de materiales o la creación de dramas más o menos provocativos sobre cultura. ¿Cómo podrían alcanzarse ambas metas? ¿Cómo puede filmar el antropólogo material que debe emplear para la investigación al mismo tiempo que reúne películas para ser vistas por sus estudiantes?»<sup>1</sup>.

Así, unos investigadores consideran el cine etnográfico como un método técnico de documentación que facilita, con posterioridad, la redacción del trabajo de campo, permitiendo recordar y reconstruir más fácilmente y con mayor autenticidad y rigor los hechos recogidos que si sólo se hubieran anotado en fichas. Porque pueden repetirse los contenidos, visionarlos y analizarlos.

Otros, opinan que el cine etnográfico sirve para investigar sobre el campo social sin que por ello deba entenderse que lo recogido en imágenes haya que interpretarlo como una pérdida cultural. Porque su vigencia permite, todavía hoy y aún mañana, narrar temas sobre la organización social, la a/enculturación, la e/inmigración, el ritual, las relaciones de poder, la identidad, etc.

---

<sup>1</sup> COLLIER, J., *Visual anthropology: photography as a research method*. USA: Hol, Rinemart & Wiston, 1967. Traducción tomada de LLOP Y BAYO, F., Recogida y verificación audiovisual de materiales etnográficos. *Revista de Folklore*, 76, (1987), p. 130.

Pero, frente al cine narrativo, el etnográfico se caracteriza por recoger testimonios y hechos reales, no pudiéndose (o no debiéndose) —aunque también se hayan seguido otras estrategias— repetir las escenas, que por otra parte, transcurren en un tiempo y en un espacio concretos. Ante todo, debe ser una narración lineal, de principio a fin y objetiva. El antropólogo ha de ser un mero testigo de lo que filma, no debe interpretar la realidad, ni interferirla, ni alterarla, ni manipularla. Debe ser discreto y respetuoso con ella, aséptico, prescindiendo de ideas tendenciosas (lo que no excluye la existencia de etnocineastas subjetivos).

Frente a la elección de estudios, de interiores o de exteriores que ensalzan el cine de autor, el etnógrafo sólo puede consentirse la libertad de localizar puntos estratégicos que le faciliten filmar con comodidad recorridos (trayecto de romerías, procesiones...), espacios de danza, de representación religiosa, chamanes en trance, etc., o puntos fijos que le permitan dirigir la cámara a primeros planos de personas o a detalles de procesos técnicos, etc. Quienes han contado con presupuestos dignos han podido usar hasta 3 cámaras: una en un plano superior que da la visión de conjunto y muestra la acción en el espacio; las otras dos en el mismo plano de la acción, pero en distintos ángulos, una de ellas dotada de gran angular, si fuera necesario, que ofrezca los movimientos en el espacio total y la otra recogiendo primeros planos. Todo ello necesita de varias personas manipulándolas. Las únicas licencias estéticas serán el encuadre, buena iluminación y la cámara bien enfocada.

El cine etnográfico prescinde de bandas sonoras específicamente creadas para tal fin. Para su sonorización se aprovechan los ruidos o los sonidos circundantes que acompañan las actividades de las gentes filmadas, o la música propia (rezos, cantos, repiques de campana, otros) de la comunidad, interpretada por sujetos específicos. El sonido es otro de los grandes problemas del cine puesto que hay que coordinar la velocidad de la cámara y la grabación sonora. Cuando una película etnográfica se sonoriza después de su filmación utiliza música ya compuesta siempre como apoyo o contrapunto a las imágenes, algunas veces, buscando la reacción psicológica del espectador (p. e., en *Tierra sin pan*). El cine de argumento, en cambio, siempre ha estado acompañado de melodías de piano, gramófono, orquestas... Y hoy se comercializan sus bandas sonoras.

El cine narrativo engarza unos tiempos con otros a gusto del guionista, fomentando las elipsis, entremezclando tiempos vividos, tiempos soñados, tiempos por vivir, tiempos ensoñados, tiempos presentes. Sin embargo, el cine etnográfico debe ser absolutamente fiel

al documento que filma, mantener la cronología. Pero los fuertes desembolsos económicos a que obliga una grabación a tiempo real —el tiempo cinematográfico y el tiempo real no se corresponden— ha conducido a sintetizar en unos minutos una realidad que puede durar horas, eligiendo en la filmación los momentos más sublimes (entiéndase transcendentales, imprescindibles...) No debe olvidarse que una película negativa (16 mm.) dura unos 10' en tiempo real. Dependiendo del hecho etnográfico, a veces, se necesitan tomas más largas y no es conveniente escalonar el rodaje.

Hoy todos estos problemas se han solucionado gracias al vídeo que permite grabar en tiempo real ininterrumpidamente durante 1 h. (con baterías) y 3 h. y media (alimentado con red). El sonido se graba simultáneamente. A la cámara de vídeo se le pueden acoplar otros objetivos. No requiere más que una persona en su manejo. Es mucho más barato y se puede regrabar.

Frente al cine comercial que sólo filma lo que está en el guión, el etnográfico guarda los paisajes que circundan la comunidad estudiada, procesos técnicos, piezas etnográficas, tipos..., acercándonos a los rasgos y atributos de una época determinada que nos la muestra en sus usos, en sus costumbres, pudiéndose analizar en ese caso todos los planos de información inconsciente a los que permita acercarse la profundidad de campo. Y desde luego, el cine etnográfico —cuando el sonoro se generaliza— consigue conservar entrevistas mantenidas con los actores-informantes como los recuerdos que perpetúan la memoria colectiva de una comunidad, de los obreros de una fábrica, etc. Conversaciones que, a veces, en forma de *voz en off*, complementan otras imágenes combinando la voz de los protagonistas, según circunstancias, con la narración o los comentarios del etnocineasta (otra forma de hacer cine etnográfico).

### Etnocineastas más representativos

Las primeras escenas que dieron origen al cine en 1895, *Salida de los obreros de la fábrica Lumière*, bien analizadas, no dejan de tener un trasfondo sociológico y etnográfico: trabajadores y patronos (2 clases sociales), salida (fin de jornada en una empresa, sometimiento a un horario), portero cerrando verjas (categorías laborales), transportes (bicicletas de obreros frente a victoria tirada por caballos de patronos), vestimentas, etc.

Hay, no obstante, quien afirma que casi al mismo tiempo que los Lumière, el alemán Max Scladanowsky presentaba en el Jardín de

Invierno de Berlín una película titulada *Baile de los campesinos italianos*, una danza ejecutada por 2 niños, actores de teatro, que se ha considerado el primer documental folklórico «reconstruido» de la historia del cine<sup>2</sup>.

### En Estados Unidos

No será hasta 1922 cuando se realice el primer film etnográfico propiamente dicho. Robert J. FLAHERTY nació en Iron Mountain (Michigan) en 1844. Financiado por una compañía peletera lleva a cabo su importante filmación sobre los esquimales en Canadá. *Nanuk of the North* —Nanuk, el esquimal— es un documental que recoge las costumbres de un pueblo lejano y desconocido a través de la vida cotidiana de un cazador ártico. La filmación reúne escenas de la construcción del 'igloo', de caza, pesca o de los traslados periódicos para intercambiar pieles por otros productos.

Flaherty realizó cuantos ensayos fueron necesarios pidiéndoles a los esquimales que representaran ante la cámara sus comportamientos habituales. Este proceder respondía a la voluntad de no deformar ni manipular la realidad etnográfica que pretendía perpetuar. Seleccionó a varios nativos que convirtió en actores improvisados tratando de que ellos mismos ejecutasen delante de una cámara los actos cotidianos de su vida. Flaherty había inventado la «cámara participante» compartiendo la vida de una familia.

La película alcanzó gran éxito, de forma que la Paramount le ofreció la posibilidad de rodar otro film en Polinesia. En 1925 realiza *Moana*, relación amorosa entre dos jóvenes (Moana y Fa'angasi) que vivían en Sawar, una de las islas Samoa, mostrando, al mismo tiempo, los aspectos más característicos de la cultura maorí. Tuvo muy buena crítica.

En 1934 filmó *Man of Aran*, donde, ya con cierta crítica social, recoge la vida de los pescadores de esta isla irlandesa, siempre amenazada por un mar embravecido. El esfuerzo de hombres y mujeres aferrados a una isla rocosa y abandonada a ella misma, queda plasmado en las escenas sobre la relaciones elementales del hombre con la naturaleza, filmadas en el momento preciso en que los pescadores hacen frente a una tempestad.

En 1948, producida por la Standard Oil, se aventuró con *Louisiana Story*, película en la que recogía las reacciones provocadas en esta

<sup>2</sup> REQUENA, J. G., El documental en la historia del cine. *Viajar*, 2, (Mayo 1978), p. 66.

zona pantanosa por la puesta en marcha de un pozo de petróleo. Dos actores no profesionales, un niño de 12 años y un barrenero, son los protagonistas.

La honestidad documental de Flaherty y su profundo respeto por las culturas sobre las que rodaba, le llevaron a practicar cierto método de trabajo: solía vivir en contacto directo con los individuos con los que iba a trabajar un período aproximado a dos años; durante ese tiempo estudiaba sus culturas; paralelamente escribía el guión y escogía a las personas que se convertirían en actores de sus mismas vidas.

«Pretendía que los protagonistas de una cultura la mostraran desde su propio punto de vista, y no desde el paternalista y etnocentrista enfoque del mundo occidental civilizado»<sup>3</sup>.

Esta rigurosidad le llevó a abandonar películas en las que intervinían dos importantes realizadores del momento. Junto a Van Dyke inició *Sombras blancas en los mares del Sur*, que no terminó por utilizarse actores profesionales donde Flaherty quería personajes nativos y porque el guión falseaba la mentalidad indígena. Junto a Murman trabajó en *Tabú*, también interrumpida al considerar que se romantizaba el tema y la luz, resultando todo más europeo que polinesio<sup>4</sup>.

Los EE.UU. han aportado otro género cinematográfico, el **western**, que aunque no parezca tener relación con el cine etnográfico, en realidad, su temática responde a lo que significó la irrupción y el asentamiento de varios grupos sociales que venían del Este (ganaderos, granjeros, buscadores de oro, bandidos, comisarios, sheriffs, cowboys...), en el territorio de otros grupos étnicos (indios, aborígenes de Norteamérica) a los que casi exterminaron. Un contingente humano en continuo movimiento que sociológicamente ha contribuido a crear la historia americana.

Se llevan a la pantalla argumentos que son el transcurrir cotidiano de una colonización, de unas gentes —a veces marginales—, de un marchar hacia el oeste, ampliando fronteras, creando pequeños pueblos compuestos de una calle cruzada por la carretera en los que no falta la iglesia, el almacén, el Banco y el Saloon. Aunque también en esa interminable andadura se hizo realidad la vinculación a la tierra,

«derivada de la promulgación de la Ley de los Bienes de Familia en 1862 que concedió la adquisición de 160 acres de tierra a todo sol-

<sup>3</sup> REQUENA, J. G., Flaherty: un clásico del cine documental. *Viajar*, 1, (Marzo 1978), p. 65.

<sup>4</sup> REQUENA, J. G., Op. cit., p. 65.

tero o cabeza de familia mediante el pago inicial de 10 dólares y el aplazado de 1'25 dólares por acre tras cinco años de residencia y cultivo»<sup>5</sup>.

Hollywood, pues, no ha hecho sino relatar, a través de actores profesionales, los cambios sociológicos ocurridos en ese país mejor que cualquier etnografía. No dejaron de lado los grandes problemas acarreados por la construcción del ferrocarril realizándose películas tan inolvidables como *The Iron Horse* (1924), de J. Ford; *Covered Wagon Trails* (1930), de P. C. McGowan; *Arizona Trail* (1943), de V. Keays; o *The Way West* —Camino de Oregón— (1967), de A. V. McLaglen.

Otro hito del género fue *Westward the Women* —Caravana de Mujeres— (1952), de W. A. Wellman, abordando el problema de la escasez de mujeres, que aún sigue siendo actualidad en nuestros valles pirenaicos. El ser pasada por TVE sirvió para movilizar a los solteros —herederos, segundones obligados a emigrar si no solucionan su casamiento— que ven peligrar su futuro económico ante una natalidad nula.

La minería y su consecuencia más querida, el enriquecimiento, da ocasión a *North to Alaska* —Alaska, tierra de oro— (1960), de H. Hathaway, donde perpetuó a los buscadores y su gran epopeya.

Pero enraizar en la tierra tampoco trajo la paz. Los ganaderos pedían libertad de pastos para sus reses, los granjeros levantaban alambradas de espino para proteger sus cultivos, iniciándose la «guerra de las cercas», problemática inmortalizada en *Shane* —Raíces profundas— (1953), de G. Stevens, o en *A Man without Star* —La pradera sin ley— (1955), de K. Vidor.

Un estadounidense clásico del cine etnográfico es John MARSHALL, nacido en Boston en 1933. Liquidada en 1949 la empresa Raytheon, propiedad de su padre, se dedicaron al estudio de los kung. Con 18 años comenzó sus filmaciones y los visitó varias veces no concediéndosele un visado a Namibia hasta 1978. Cuando conoció a Toma Tsamko en la región de Nyae Nyae, había realizado su primer curso en Harvard. Marshall siempre recuerda que este líder kung le enseñó a escuchar, a observar y a guiarse no por lo que le dijeran sino por lo que él mismo viera. Su primera película, *The Hunters* (1957) es la historia de la caza de una jirafa. Dejó importantes beneficios de taquilla durante muchos años. Pero Marshall no

---

<sup>5</sup> HUESO MONTÓN, A. L., Western cinematográfico: la marcha hacia el oeste entre la historia y el mito. Santiago de Compostela: Universidad, 1989. En *Caminos y Viajes en el Arte. Iconografía*. Tomo III, p. 155.

quedó satisfecho. Quería haber puesto mayor énfasis en que los kung no luchan contra la naturaleza sino que se adaptan a ella y haber dado más importancia al trabajo de las mujeres. La velada acusación de señalarle como culpable de que la Administración namibia quisiera apropiarse de espacios de caza y recolección secularmente de los kung para la explotación de agricultores blancos, le hizo replantearse su forma de hacer cine. Dejó de darles ocasión a la interpretación y de aportarles información a los espectadores para obligarles a que la buscaran ellos y construyeran su propia comprensión<sup>6</sup>. A partir de entonces, su fórmula de trabajo fue la «secuencia»: tomas de varias personas en situaciones diferentes. El resultado, *Nai, the Story of a Kung Woman*. Dentro de esas secuencias se narran los 30 años de Nai, pero también la vida angustiada del grupo, las riñas, el reclutamiento de los kung por parte del ejército, la historia de este pueblo a través de 25 años de filmaciones, entremezclada con los recuerdos de la protagonista.

Las últimas tendencias las representa Timothy ASCH, Director del Centro de Antropología Visual de la Universidad del Sur de California, experto, además, en la cultura de los yanomamos. Él confía en que sería mejor enseñar a los que viven en las misiones a hacer cine que a realizar más películas sobre ellos.

«Me piden que les haga películas sobre su situación actual. Les digo que también ellos pueden hacerlo si quieren, dándoles un sentido de poder que nunca antes habían experimentado. [...] No ha habido películas que rescaten valores. Por eso, darles a los yanomamos cámaras es proporcionarles el poder contestar y hablar por ellos mismos. [...] Podrían reflejar su cultura y tradiciones por medio de las películas que ellos hiciesen. Creo que es un medio muy poderoso, que no es perjudicial para la misión y que les llevaría a aclarar aún más sobre cómo vivir mejor en el mundo moderno. Pero yo no me atrevería a llevar el vídeo a poblados aislados hasta que no los conociera más»<sup>7</sup>.

Opina que ninguna sociedad rechaza ser filmada cuando conocen al antropólogo y confían en él siempre que se les explique las razones por las que se les graba. Para conseguirlo:

«Tienes que pasar meses con alguien que sepa el idioma y si aciertas esto significa que has hecho un contrato social con ellos y que

<sup>6</sup> BRIGARD, E., La subjetividad en la investigación. El caso de dos etnocineastas: Jean Rouch y John Marshall. *Fundamentos de Antropología*, 3, (1994), p. 43.

<sup>7</sup> ASCH, T., Del cine y de la Antropología. En entrevista realizada por J. A. González Alcantud. Transcripción. *Gazeta de Antropología*, 9, (1992), p. 22.

tú tienes la responsabilidad de que las imágenes no sean usadas para causarles daño. [...] Ésta es una obligación que muchos no pueden mantener, y yo he luchado mucho en este sentido»<sup>8</sup>.

## En Gran Bretaña

Con GRIERSON nace en Europa la escuela documental británica. Le interesa el mundo del trabajo. En 1929 dio a conocer en Londres un film sobre la *Pesca de arenques*. Su forma de hacer cine da lugar al género denominado «documental social», haciendo hincapié en la observación directa. Uno de sus colaboradores, Basil Wright, muestra en *Song of Ceylan* (1935) cómo conviven el mundo preindustrial y la civilización occidental. En 1936, Wright junto con H. Watt realizaron *Night Mail*, producido por la General Post Office. Este film desarrolla el viaje nocturno de un tren que efectúa el enlace postal entre Londres y Glasgow. Se aprovecharon como contrapunto los sonidos rítmicos del traqueteo del tren. También en 1936, Grierson confía a A. Cavalcanti la realización de *Coal Face*, filme en el que se aborda el trabajo de los mineros. Su filosofía, no obstante, ha tenido algunas críticas. Luc de Heisch citó a Roger Manvel quien, a su vez, opina que:

«los realizadores de Grierson estuvieron más interesados en la utilización artística de los temas industriales que en la exposición de los problemas sociales que ellos planteaban»<sup>9</sup>.

La segunda etapa de la escuela documentalista británica está representada por Humphrey JENNINGS, con grandes dotes de observación. Destacó por su documental *Fires were started* (1943), filmando el trabajo del Auxiliary Fire Service a lo largo de una jornada de alerta, en la que se produce un incendio y muere en él un bombero.

Acabada la II Guerra Mundial, algunos jóvenes cineastas luchan en Londres por dotar de una nueva vitalidad al documental británico. Quieren restablecer el contacto directo con la vida, quieren volver a darle la palabra a los hombres sin historia. Destaca Lindsay ANDERSON, quien hizo de *Every day except Christmas*, un lujo del cine sociológico y etnográfico, dando a conocer las madrugadoras jornadas en el mercado de Covent Garden de Londres que abre todas las

<sup>8</sup> ASCH, T., Op. cit., p. 24.

<sup>9</sup> HEUSCH, L. de., Nacimiento del cine documental sociológico en Europa. Conferencia pronunciada en el Centro de Investigaciones Etnológicas «Ángel Ganivet». Granada, 2-octubre-1992. Publicada en *Fundamentos de Antropología*, 2 (1993), p. 53.

días excepto en Navidad. Nacía así el «Free Cinema» y un método: la exploración del rostro en libertad.

## En Bélgica

La escuela documental belga surge en la década de los 30 con Henri STORCK al frente. Nacido en Ostende (donde creó un club de cine), realiza varias películas, muy breves, pero de un importante corte estético. Su pasión por la pintura pudo haberle hecho conocer, a través de la correspondencia de Vicent a Théo (la viuda de éste la da a la imprenta en 1914), la penosa situación en que vivían los mineros de Wasmès, en el Boragine, donde Van Gogh permaneció desde 1878 a 1880 y de los que da cuenta a su hermano en abril de 1879:

«Los obreros de esta mina [Marcasse] son generalmente personas demacradas y pálidas de fiebre, tienen el aspecto fatigado y gastado, ajado y viejo antes de tiempo, las mujeres en general están descoloridas y mustias. Alrededor de la mina están las viviendas miserables de los mineros, con algunos árboles muertos y completamente ahumados, hileras de arbustos, montones de basura y de cenizas, montañas de carbón inutilizable»<sup>10</sup>.

Cuando en 1932, cientos de mineros de ese Boragine van a la huelga y pasean un retrato de Ch. Marx, son brutalmente reprimidos por el gobierno y los patronos, lo que hace reaccionar a Storck que conecta con Joris Ivens y juntos se lanzan a la aventura revolucionaria de *Misère au Boragine*.

«Muestran la degradación de los hombres, la rebelión, la represión, con una simplicidad de tono que resulta conmovedora. Ha llegado a ser un clásico del cine. Buñuel, vuestro gran Buñuel, no ocultaba su admiración por *Boragine* y, un poco por influencia de esta emoción, él mismo realizó *Las Hurdes (Terre sans pain)*: cine-retrato de una pequeña comunidad que vivía en aquellos momentos trágicamente aislada e ignorada del resto de España»<sup>11</sup>.

Su compromiso contra la injusticia le lleva en 1937 a realizar *Maison de la misère*, dejando que los protagonistas sean actores profesionales, pero sosteniendo una campaña para que varias «viviendas

<sup>10</sup> VAN GOGH, V., *Cartas a Théo* —2.ª ed.— Barcelona: Labor, 1991, p. 35.

<sup>11</sup> HEUSCH, L. de, Op. cit., p. 56.

baratas» sean gestionadas por el Instituto Nacional Belga y no por un grupo de especuladores. Las imágenes del film fueron decisivas.

Con todo, su película más lograda fue *Symphonie Paysanne*, grabada entre 1942-44 y cuyo tema es el campesinado, pero deteniéndose en los gestos del trabajo. El campo flamenco es el de los alrededores de Bruselas, en el que transcurren las cuatro estaciones del año, cuatro sinfonías, claro, una boda campesina, y la vida y muerte de los hombres, los animales y las plantas.

Otro etnocineasta belga es precisamente Luc de HEUSCH, que además de ser el seguidor de Storck, hizo estudios de etnología con Marcel Griaule, en París. Entre su filmografía etnográfica destacan *Rwanda, Fête chez les Himba* (h. 1954) o *Les gestes du repas* (1958).

## En Francia

Para los críticos, la primera película francesa con un contenido etnográfico pertenece a Jean EPSTEIN. En 1929 filma *Fines Terrae* que trata sobre la recogida de las algas en una de las islas de la costa bretona. También en 1929, Jean VIGO realizó un reportaje titulado *A propos de Nice*, cuya excusa, el carnaval de Niza, da pie a un documental sobre la fiesta, el dinero, el erotismo y la muerte.

El etnólogo francés A. Leroi-Gourhan calificó como de un film etnográfico «puro» la película *Farrebique* (1949), obra de Georges ROURQUIER, que trata sobre el campesinado francés y está interpretada por campesinos. También suyo es el film *Lourdes et ses miracles* (1954), un documento etnográfico sobre la religiosidad popular y el mundo de las creencias.

Otro de los etnocineastas que busca la identificación personal con la investigación ha sido Jean ROUCH, ingeniero, que trabajó en las carreteras de Níger. Un rayo mató a uno de sus trabajadores. Rouch comenzó así la búsqueda de explicaciones meteorológicas occidentales y las indígenas sobre este fenómeno. Conoció entonces a los sacerdotes de Dongo, el dios del trueno. Creció tanto su interés por los rituales centroafricanos que comenzó a filmar materiales en varias comunidades. Llevó a cabo una investigación sobre la religión y la magia songhay. La complicada visión de purificaciones, danzas, posesión, etc., y un retrato de Dongo fue posible gracias a la cámara de cine mostrando lo invisible a través de las creencias de sus adeptos. Conoció a Marcel Griaule, antropólogo especialista de los dogon que le enseñó una metodología de trabajo. Cuenta en su haber con más de cien películas, aunque las más conocidas sean *Dionysos*, *Les*

*Maîtres Fous, La Pyramide humaine, Jaguar o Moi, un noir*. Este último se gestó mientras siguió a los trabajadores nigerianos hacia la costa. Filmó la forma de sincretismo con otros dioses y la vida de los inmigrantes. Su grandeza reside en que su cine capta lo imaginario. Técnicamente hizo avanzar el sonido con la utilización de micrófonos individuales.

## En España

Ya a comienzos del siglo XX, sin que ninguno de ellos tuviera una vocación etnográfica, pero también sin manipulación artística, algunos pioneros tratan de captar la realidad, conservándose algunos reportajes considerados documentales con suficiente calidad temática como para aparecer junto a lo visto en otros países aunque de menor duración, mudos y sin la envergadura de aquéllos, pero con un repertorio amplio. Haciendo una lectura etnográfica, podemos entresacar datos de agricultura, fiestas, vida laboral y religiosa, arquitectura tradicional, tipos, costumbres, indumentarias, etc., que nos permiten conocer mejor una época y a sus gentes. Cabría destacar *Batalla de flores en Valencia* (1905) o *Corridos de toros* (de la Productora A. Cuesta, —h. 1905—, la *Corrida de Beneficencia en Zaragoza*, de I. COYNE —1908—, amén de las que Zaragoza Films rodó en el Coso de la Misericordia desde 1920 a 1930). *Gigantes y Cabezudos*, de Coyne, etc. Debe citarse a A. de P. TRAMULLAS, entre cuya filmografía destacan una serie de reportajes muy interesantes: *Los tambores de Híjar*; *Calatayud y Tarazona, en fiestas*; *Romería en Mequinenza*; *La fiesta del Primero de Mayo en Jaca*; *Fábrica de Galletas «Patria»*; *Repoblación forestal en la zona de Daroca*; *Bajada del Ángel en Tudela* (h. 1920); *Combatiendo la plaga de langosta* (h. 1925): impresionante reportaje de una salida vecinal tratando de exterminarla con sábanas, mantas, humo, fuego y zanjas.

Entre las películas de argumento realizadas por estas fechas o algo después destaca *El ciego de aldea* (1900), de A. GARCIA CARDONA, en la que aparecen los peirones de Godella (Valencia). O *Misteri de dolor* (1914), de A. GUAL, mostrando arquitecturas y zonas de pastos en Círculs (Pirineo Catalán). O *Currito de la Cruz* (1925), de A. PÉREZ LUGÍN, cuyos exteriores en Sevilla, Arcos de la Frontera, Chinchón, Aracena..., muestran conjuntos arquitectónicos y plazas de toros rurales así como algunos pasos de Semana Santa. O *La aldea maldita* (1929 ó 30), de Florián REY, grabada en Pedraza de la Sierra (Segovia) en la que aparece una escena sobrecogedora: la interminable fila de carros con to-

dos los enseres de una población que se ve obligada a abandonar casas y tierras por falta de cosechas. Se ha insinuado que pudiera haberse inspirado en el film ruso *El pueblo del pecado* (1927), de O. Preobrazéuskaja, aunque en España no se estrenó hasta el 20 de enero de 1930 en uno de los salones del Hotel Ritz<sup>12</sup>. En la versión sonora de 1942 aparecen escenas de arada, labradores sembrando, eras con talegas de grano, indumentarias... Pequeñas cuñas etnográficas que también aparecían en *Nobleza Baturra*. El 16 de julio de 1930 se rodaba *Esencia de Verbena*, de E. GIMÉNEZ CABALLERO, teniendo como escenario la propia verbena de la Virgen del Carmen celebrada en Madrid, buscando hacer un documental sobre las costumbres de la villa. Se estrenó en el Palacio de la Prensa el 29 de noviembre y fue muy elogiada en el Congreso Internacional de Cine Independiente de Bruselas<sup>13</sup>. Sin embargo, muchas de las películas filmadas en esta época contienen pequeñas pinceladas etnográficas (desde arquitectura, mobiliario urbano o sistemas de transporte, pasando por el lanzamiento de fuegos artificiales —de la Pirotencia de Bronchú—, p. e. en *Huellas de luz*, algo posterior) que no han sido vaciadas todavía.

La primera película española que podemos considerar etnográfica es la titulada *Las Hurdes: Tierra sin pan* (1932), de Luis BUÑUEL. Habiendo leído los trabajos del profesor M. Legendre sobre esta zona cacereña terriblemente deprimida, Buñuel quedó muy impresionado. Quiso hacer una película —la primera que rodó en España— sobre el tema y se la produjo Ramón Acín. El equipo lo formaron Pierre Unik (coautor con Buñuel del guión), Eli Lotar (operador), Sánchez Ventura, J. y R. Acín. Comenzaron la filmación en La Alberca (Salamanca) donde llegaron en un día de fiesta donde recogieron, entre otros documentos, una «carrera de gallos». Después, bajando a Las Hurdes Altas, filman el Convento de Las Batuecas. Y finalmente entran a la provincia de Cáceres, centrandose su rodaje en Martilandrián, Fragosa y Nuñomoral. La cámara va a denunciar situaciones límite: condiciones del agua; procedencia de muchos niños de Las Hurdes<sup>14</sup>; la escuela; enfermedades endémicas: bocio, paludismo —didácticamente explicado en las imágenes—; alimentación insuficiente y frutas comidas en verde —lo que les producía disentería—;

---

<sup>12</sup> ARMIDA SOTILLO, L., Luis Buñuel, Giménez Caballero y el Cineclub de «La Gaceta Literaria». *Turia*, 20, (Junio 1992), p. 172.

<sup>13</sup> ARMIDA SOTILLO, L., Op. cit., p. 176.

<sup>14</sup> Se traían del Auxilio Social de Ciudad Rodrigo, donde eran abandonados por sus madres naturales y recogidos por mujeres jurdanas a quienes les pagaban 15 pesetas al mes —se supone que para mantener a cada criatura— pero que empleaban para sacar adelante a sus propias familias no tanto como al nuevo niño.

conducción de colmenas sobre asnos —cuya escena se ha tachado muchas veces de obsesión buñueliana—; minúsculos campos que se debían abonar con hojas de madroños traídas del monte que habían de fermentar y descomponerse en sus casas bajo el calor que animales y personas producían al dormir sobre ellas todos juntos; enanos y cretinos producto del incesto; muerte de un niño y traslado de su cadáver hasta el cementerio más próximo. Desolación.

Es posible que estos episodios resultasen insólitos, sin embargo eran reales y las imágenes tienen una fuerza espeluznante. Buñuel con este documental muestra claramente su preocupación social. La película se estrenó en el Palacio de la Prensa, de Madrid, en 1933. Pero sus escenas tan dolorosas como reales provocaron escándalo y molestaron al Presidente del Patronato de Las Hurdes, Gregorio Marañón. Como consecuencia fue prohibida por el Gobierno Republicano que no admitió la crudeza y el verismo de las imágenes. En 1937, en Francia, desapareció la escena de la carrera de gallos. Este trabajo documental y etnográfico no se volvió a proyectar hasta 1978, en el Festival de Cine de San Sebastián, Sección «Cine ausente de las últimas décadas». Y se pasó por la 2 de TVE a mediados de la década de los 80.

Cuando Luis Buñuel rodó esta película era la época en que Dziga Vertov, desde Moscú, ponía en marcha el llamado «Cine-verdad» dejando que la cámara captara las situaciones, la vida con espontaneidad. Posiblemente, Buñuel conociera esta tendencia al estar próximo a la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios. El film lo sonorizó en Francia algún tiempo después. Casi siempre prescindió de la música en sus películas, sin embargo, en *Las Hurdes*, frente a unas imágenes que desprenden pobreza y miseria por todas partes, introduce la Cuarta Sinfonía de Brahms cuyas notas chocan brutalmente con ellas, poniendo al espectador en una situación molesta. Precisamente, esta circunstancia musical es la que ha llevado a Hernández Ruiz y a Pérez Rubio a considerar que Buñuel habría estudiado y asumido soluciones propias del cine soviético.

«Esto es manifiesto en las yuxtaposiciones de planos que remiten al montaje intelectual [...] y en el uso de una suave música, la Cuarta Sinfonía de Brahms, que contradice lo que rezan las imágenes, poniendo en práctica los postulados del *Manifiesto del Cine Sonoro* (1928) de Eisenstein, Pudovkin y Aleksandrov, en los que se reivindicaba la eficacia de que la música fuera un contrapunto sonoro y que buscara el choque con la imagen»<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> HERNÁNDEZ RUIZ, J. y PÉREZ RUBIO, P., *Cineastas aragoneses*. Zaragoza: Ayuntamiento-Servicio de Acción Cultural, 1992, p. 54.

Sus tan trajinadas obsesiones es posible que también aparezcan en *Tierra sin pan*. Cuando expone las causas del paludismo y su transmisor el mosquito anáfolex, muestra didácticamente cómo las larvas de éste permanecen horizontales y las de culex, inofensivas, se disponen verticalmente. Un dibujo facilita su comprensión. Todo ello, quizá, debido a sus estudios entomológicos y a su afición por los insectos.

Otra escena, evidentemente no preparada, la del burro derribado y masacrado a picotazos por los enjambres de abejas ¿realmente le devuelve al recuerdo infantil del burro en descomposición que vio en Calanda o era una realidad cotidiana en las primaveras jurdanas? Él mismo asegura que unos días antes de que ellos rodaran habían muerto 3 hombres y 11 asnos en las mismas circunstancias. R. Gubern, no obstante, ha clasificado las imágenes de burros tan frecuentes en su filmografía como surrealismo excremental<sup>16</sup>.

Las imágenes de enanos y cretinos (y las de los enfermos) —que en el propio guión considera como sacados de cuadros de Ribera o de Zurbarán—, pueden estar influenciadas por el interés que siempre demostró hacia la pintura española del siglo XVII, ya que seres deformes y grotescos los recreará más tarde en otras películas, pero a cualquiera nos lo parecerían.

Algunos años después la proyección obligatoria de NO-DO en los cines españoles desde 1942 al 1 de enero de 1976 ocasionó la fijación de innumerables reportajes, algunos de corte etnográfico, aceptables, que poco a poco, se van sistematizando, ordenándose su temática.

El cine de argumento de los años 40, 50, 60 y 70 (ya sonoro y en color) no cuenta con un desglose sistemático de escenas etnográficas o sociológicas. Sólo puede intuirse su existencia en filmes que son versiones de novelas (*Amanecer en Puerta Oscura*, *Con el viento solano*, o *Los Tarantos...*, por ejemplo). *Cuenca* (1958), de Carlos SAURA, encargada por su Ayuntamiento, sigue la línea de *Tierra sin pan*, pero no ha tenido continuadores. En los últimos años ha incorporado la danza y la música española «como forma de expresión viva» a películas como *Carmen*, *Sevillanas* o *Flamenco*. Y proyecta *Tango*.

A finales de los sesenta Pío y Julio CARO BAROJA inician la película antropológica *Navarra: las cuatro estaciones* —quizá teniendo en cuenta el trabajo realizado por H. Storck—, presentando las fiestas, costumbres, artesanías, música, indumentaria, danzas, narración de

<sup>16</sup> GUBERN, R., El surrealismo en el cine de Luis Buñuel. *Tuvia*, 20, (Junio 1992), p. 151.

mitos y leyendas, etc., propias de cada tiempo climático y a lo largo del espacio: en la montaña y en la ribera.

La formalización de las Autonomías sirvió para llevar a cabo un cine cuyo contenido estuviera enraizado con temáticas propias y se hacen guiones sobre obras literarias. Francesc Betriú realiza, en 1982, *La Plaza del Diamante* —Cataluña—. Jaime Chávarri *Bearn o la sala de las muñecas* —Baleares—, Pedro Olea, en 1983, *Akelarre* —Euskadi—, Moncho Armendáriz, en 1984, *Tasio*, dando rienda suelta a un tema estrictamente etnográfico y trabajado con anterioridad, los *Carboneros de Navarra*, cortometraje realizado para la Diputación Foral. En Castilla-León se filman *Luna de lobos* y *El Filandón*; en Extremadura, *Jarrapellejos*, etc.

Los Certámenes de Cine Etnológico de Huesca han contribuido a la consolidación y sensibilización por recoger en cada Autonomía fiestas, costumbres, artesanías, etc., en proceso de extinción. Manolo GARRIDO PALACIOS realizó para TVE la serie *Raíces*. La labor de Julio ALVAR (con una amplia filmografía) contagió en los 80 ilusión y estímulo. El visionado de películas prohibidas como *Rocío* o de películas que proponían metodologías de trabajo de campo, fueron creando vocaciones y compromisos. Isidoro MORENO, desde Sevilla; Francesc LLOP desde Valencia, son antropólogos haciendo cine etnográfico. En Aragón, Eugenio MONESMA, lleva más de 20 años filmando nuestra cultura tradicional. En Rioja Luis VICENTE ELÍAS. Y tantos otros no cuantificados. Hoy, casi todas las Instituciones encargan filmaciones de vídeos etnográficos, pero no siempre a profesionales de la antropología. Por contra, Timothy Asch enseña a sus alumnos antropología y cine a partes iguales, porque de ellos dependerá la correcta mixtura para convertirse en ETNOCINEASTAS.

### Consideraciones finales

El cine etnográfico y en la actualidad también el vídeo siguen planteando el eterno problema:

- ¿cine estrictamente etnográfico = narración lineal, objetiva, no manipulada, de uso restringido para antropólogos, utilizada para estudio y análisis?, o
- ¿cine de divulgación = selección de los momentos más atractivos y explicaciones de forma amena?

Las campañas publicitarias y comerciales harán triunfar el segundo método. Los vídeos ya pueden pasarse a discos de alta definición

y venderlos junto con un libro sobre el tema. La tecnología seguirá avanzando.

¿Y el celuloide?, ¿se habrá acabado?. ¿Podrá morir alguna vez el cinematógrafo?

## Bibliografía

- ALVAR, J., Antropología y Cine etnográfico. En *Homenaje a «Amigos de Serrablo»*. Huesca: I.E.A., 1989, pp. 169-177.
- ARMIDA SOTILLO, J., Luis Buñuel, Giménez Caballero y el Cineclub de «La Gaceta Literaria», *Turia*, 20 (Junio 1992), pp. 161-179.
- ASCH, T., Del cine y la antropología, *Gazeta de Antropología*, 9, (Marzo 1992), pp. 20-24.
- BRIGARD, E. de., La subjetividad en la investigación. El caso de dos etnocineastas: Jean Rouch y John Marshall. *Fundamentos de Antropología*, 3, (1994), p. 43.
- COLLIER, J., *Visual anthropology: photography as a research method*. USA: Hol, Rinemart & Wiston, 1967.
- GONZALVO VALLESPÍ, A. y SERNA FORTEA, F., Etnología y cine a través de la experiencia del S.A.E.T. Zaragoza: I.C.E., 1985. En *V Jornadas del Estado Actual de los Estudios sobre Aragón*, pp. 289-293.
- GUBERN, R., El surrealismo en el cine de Luis Buñuel. *Turia*, 20, (Junio 1992), pp. 145-154.
- HERNÁNDEZ RUIZ, J. y PÉREZ RUBIO, P., *Cineastas aragoneses*. Zaragoza: Ayuntamiento-Servicio de Acción Cultural, 1992.
- HEUSCH, L. de, Nacimiento del cine documental sociológico en Europa. *Fundamentos de Antropología*, 2 (1993), pp. 52-57.
- HUESO MONTÓN, A. L., El cine en la historia actual, *Hispania*, 136, (1977), pp. 415-431.
- HUESO MONTÓN, A. L., Western cinematográfico: la marcha hacia el oeste entre la Historia y el mito. En *Caminos y Viajes en el Arte. Iconografía*. Santiago de Compostela : Universidad, 1989. Tomo III, pp. 151-158.
- LLOP I BAYO, F., Recogida y verificación audiovisual de materiales etnográficos. *Revista de Folklore*, 76, (1987), pp. 129-136.
- REDONDO HUICI, A. E., Directores Aragoneses en el Festival internacional de Cine de San Sebastián. En *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*. Zaragoza: Diputacion General de Aragón, 1991, pp. 461-482.
- REQUENA, J. G., Flatherty: un clásico del cine documental. *Viajar*, 1. (Marzo 1978), pp. 64-65.

- REQUENA, J. G., El documental en la historia del cine. *Viajar*, 2. (Mayo 1978), pp. 66-67.
- REQUENA, J. G., Un documental de Luis Buñuel. Las Hurdes: Tierra sin pan. *Viajar*, 4. (Julio 1978), p. 66.
- ROTELLAR, M., Elementos etnográficos aragoneses en el cine. Zaragoza: I.C.E., 1985. En *V Jornadas del Estado Actual de los Estudios sobre Aragón*, pp. 307-310.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., Vida y opiniones de Luis Buñuel. Teruel: I.E.T., 1985. 60 p. (Cartillas Turolenses, 2).
- VAN GOGH, V., *Cartas a Théo*. —2.<sup>a</sup> ed.— Barcelona: Labor, 1991, p. 35.