
ARTÍCULOS

ETNOGRAFÍA Y CINE EN LA INVESTIGACIÓN ANTROPOLÓGICA. REFLEXIONES DESDE EL PROYECTO TRANSGANG

ETHNOGRAPHY AND CINEMA IN ANTHROPOLOGICAL RESEARCH. REFLECTIONS FROM THE TRANSGANG PROJECT

Margot Mecca

Departament de Comunicació, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona¹

Carles Feixa

Departament de Comunicació, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona²

Recibido: 14 de septiembre de 2020; Aprobado: 29 de julio de 2021.

Cómo citar este artículo / Citation: Mecca, Margot y Feixa, Carles. 2022. "Etnografía y cine en la investigación antropológica. Reflexiones desde el proyecto Transgang". *Disparidades. Revista de Antropología* 77(1): e008. doi: <<https://doi.org/10.3989/dra.2022.008>>.

RESUMEN: Este texto presenta algunas reflexiones alrededor de la incorporación de prácticas cinematográficas en la investigación antropológica desarrolladas desde el proyecto TRANSGANG, cuyo objetivo es estudiar las bandas juveniles como agentes de mediación en doce ciudades en el sur de Europa, Norte etc. el norte de África y América. El proyecto incluye talleres de antropología visual en los que participarán jóvenes de algunas de estas ciudades, así como la elaboración de tres películas documentales sobre las bandas vistas desde dentro, a cargo de tres realizadores seleccionados tras un concurso público internacional. Aunque el cine y la antropología compartan una larga historia de fascinaciones e intercambios recíprocos, ha habido frecuentes tensiones en la relación entre ambos. En el texto exponemos cómo, desde nuestra investigación, intentamos construir una colaboración paritaria entre las dos disciplinas a través del trabajo de campo. Creemos en el potencial cognoscitivo del intercambio entre cine y etnografía, que pueden contaminarse y enriquecerse recíprocamente para producir (y transmitir) un conocimiento más complejo de las realidades que estudiamos. También nos referiremos a los dilemas burocráticos, académicos y éticos que comporta la producción audiovisual y su contribución a la generación de conocimiento sobre los grupos sociales subalternos.

PALABRAS CLAVE: Antropología visual; Cine documental; Bandas juveniles; Antropología pública.

ABSTRACT: This text presents some reflections on the incorporation of cinematographic practices in anthropological research developed in the TRANSGANG project, whose aim is to study youth gangs as mediating agents in twelve cities in southern Europe, northern Africa and the Americas. The project includes visual anthropology workshops in which young people from some of these cities will participate, as well as the elaboration of three documentary films about the gangs seen from within, by three directors

1 Correo electrónico: margot.mecca@upf.edu. ORCID iD: <<https://orcid.org/0000-0001-9823-0362>>.

2 Correo electrónico: carles.feixa@upf.edu. ORCID iD: <<https://orcid.org/0000-0002-4874-1604>>.

selected after an international public competition. Although film and anthropology share a long history of fascinations and reciprocal exchanges, there have been frequent tensions in the relationship between the two. In the text we set out how, from our research, we try to build a joint collaboration between the two disciplines through fieldwork. We believe in the cognitive potential of the exchange between cinema and ethnography, which can contaminate and enrich each other to produce (and transmit) a more complex knowledge of the realities we study. We will also refer to the bureaucratic, academic and ethical dilemmas involved in audiovisual production and its contribution to the generation of knowledge about subaltern social groups.

KEYWORDS: Visual Anthropology; Documentary Film; Youth Gangs; Public Anthropology.

Copyright: © 2022 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

INTRODUCCIÓN

Aunque el cine y la antropología compartan una larga historia de fascinaciones e intercambios recíprocos, ha habido frecuentes tensiones en la relación entre la antropología académica y el cine: un desencuentro que, entre otras cosas, nace de la suspicacia del mundo científico hacia la práctica artística y de la primacía de la palabra escrita sobre otras formas de expresión del conocimiento. Mientras en las últimas décadas la masificación de las tecnologías digitales de grabación ha impulsado una atención renovada hacia el medio audiovisual y su empleo en la investigación, la colaboración con el cine como práctica profesional y creativa sigue siendo marginal en la antropología académica.

En este texto queremos presentar algunas reflexiones alrededor de la incorporación de prácticas cinematográficas en la investigación antropológica desarrolladas desde el proyecto TRANSGANG³. Se trata de un proyecto de investigación financiado por el European Research Council, que tiene como objetivo investigar las bandas juveniles como agentes de mediación en doce ciudades del sur de Europa, el norte de África y América. Para ello propugnamos una nueva conceptualización de las bandas, que vaya más allá del modelo clásico de la escuela de Chicago, centrado en el tipo norteamericano de «gangs» locales, territoriales, masculinos, estructurados en torno a la desviación y las relaciones cara a cara (Thrasher 1927/2021), e incluya otro tipo de bandas o pandillas transnacionales, mixtas, estructuradas en torno al ocio y que combinan relaciones offline y online. El proyecto incluye talleres de antropología

visual en los que participarán jóvenes de algunas de estas ciudades, así como la elaboración de tres películas documentales sobre las bandas vistas desde dentro, a cargo de tres cineastas seleccionados/as tras un concurso público internacional⁴.

Como sucede con otros proyectos europeos, ya sean proyectos colaborativos de los programas marco o de Horizon2020, o bien Grants individuales del European Research Council, el cine documental se ha convertido en un recurso habitual para diseminar de los resultados y ampliar el impacto social de la investigación científica, que los programas europeos consideran una de sus prioridades, sobre todo en el campo de las ciencias sociales y humanas. Sin embargo, dicho recurso ha tenido normalmente un rol subordinado, ilustrativo, sin que haya tenido implicaciones en la estrategia metodológica ni en los resultados de la investigación. En el caso de TRANSGANG se optó desde la misma propuesta en dotar al cine de un rol central, considerándolo una de las tres dimensiones especiales («special features») del proyecto⁵, que no se concebían como meras ilustraciones o actividades de difusión sino como parte del propio proceso de generación de conocimiento. Ello por tres razones principales. En primer lugar, el objeto de estudio -las bandas juveniles- ha experimentado una sobreexposición a los medios, normalmente a partir de

3 Las actividades del proyecto TRANSGANG pueden seguirse a través de su página web <<https://www.upf.edu/web/transgang>> y de las publicaciones derivadas (ver (Feixa et al. 2019); (Feixa y Mecca 2020)).

4 Los/las cineastas seleccionados/as a través de la convocatoria para la realización de los tres documentales son: Andrés Duque, para la película en el Sur de Europa; Yira Plaza y Lukas Perro para la película en las Américas, para la película en las Américas; Youssef Chebbi, para la película en el Norte de África. El proyecto también ha colaborado con un documental producido por Marcela Zamora en El Salvador.

5 Nos referimos a la *Gangpedia* (una enciclopedia online que incorpora el conocimiento generado por el proyecto y por las propias bandas) y el *White Book on Public Policies* (un catálogo de buenas prácticas y políticas inclusivas sobre bandas).

una mirada criminalizadora, por lo que aportar otros puntos de vista era una exigencia ética y científica fundamental. En segundo lugar, los/las protagonistas de la investigación -jóvenes urbanos de ámbito subalternos- están familiarizados/as con el lenguaje audiovisual, por lo que podían sentirse atraídos/as en participar en una experiencia que tradujera sus historias de vida en relato cinematográfico. En tercer lugar, colaborar con cineastas de talento podía permitir llegar a un público más amplio, en la perspectiva de una antropología pública que aspira a combatir estereotipos sociales e impulsar políticas inclusivas, favoreciendo representaciones de las culturas juveniles más cercanas a sus protagonistas (Hall 1997).

En el texto exploraremos brevemente (y sin pretensiones de exhaustividad) las raíces de los encuentros y desencuentros entre cine e investigación antropológica, buscando esos elementos que nos parecen significativos, en el marco de nuestra investigación, para entender los retos que enfrentamos. Presentaremos luego cómo, desde nuestra investigación, intentamos construir una colaboración paritaria entre las dos disciplinas a través del trabajo de campo. En nuestro equipo de investigación creemos en el potencial cognoscitivo del intercambio entre cine y etnografía, que pueden contaminarse y enriquecerse recíprocamente para producir (y transmitir) un conocimiento más complejo de las realidades que estudiamos. Abordaremos entonces los retos y las potencialidades del diálogo con el cine, diálogo que se basa en un reconocimiento mutuo de la diversidad y complementariedad de los lenguajes, de los objetivos y de las formas de conocer y representar el mundo. También nos referiremos a los dilemas burocráticos, académicos y éticos que comporta la producción audiovisual y su contribución a la generación de conocimiento sobre los grupos sociales subalternos.

RAÍCES DE LA RELACIÓN ENTRE ANTROPOLOGÍA Y CINE

Está bastante consolidado reconocer un paralelismo entre el nacimiento de la antropología como disciplina académica y el nacimiento del cine (o del medio-audiovisual en general) como tecnología de representación visual de la realidad social, un paralelismo que se puede seguir a lo largo de las diferentes fases históricas que los dos ámbitos han atravesado desde la segunda mitad del siglo XIX. Tanto el cine como la antropología nacen de las mismas

fuentes culturales europeas y de un deseo parecido de explorar y dominar simbólicamente el mundo exótico de la alteridad (Ruby 1995). Según las palabras de Piault (2002: 19) «cine y antropología [se convierten] en hermanos gemelos de una empresa común de descubrimiento, de identificación, de apropiación». Ambos campos comparten raíces profundamente coloniales, fundándose en la extracción de plusvalía (simbólica y económica) por el dispositivo observador sobre las existencias observadas, capitalizando imágenes de alteridad (Baixauli 2017).

Sin pretender revisar todas las etapas de esta relación (que ha sido ya extensamente analizada por varios/as autores/as; véase por ejemplo Ardévol, 1994 o el reciente trabajo de Expósito Martín, 2020), nos centraremos en los momentos de esta historia que consideramos más significativos a los fines de nuestra argumentación. Un momento clave es sin duda 1922, año en el que se publican dos textos clave para la disciplina antropológica -*Argonauts of the Western Pacific* de Bronislaw Malinowski (Malinowski 1986) y *The Andaman Islanders; a study in social anthropology* de Alfred R. Radcliffe-Brown (Radcliffe-Brown 1922)-, y en el que Robert Flaherty realiza *Nanook of the North*, obra fundadora del cine documental y del cine etnográfico. El paralelo es significativo puesto que en ambos campos se están buscando aproximaciones renovadas a las culturas estudiadas, que pasan por la observación participante: este concepto se puede adaptar también al trabajo realizado por Flaherty con *Nanook* y su familia con el uso de una «cámara participante» (Jean Rouch 1995). Pocos años después, en 1929, Dziga Vertov dirige *Человек с киноаппаратом (El hombre de la cámara)*, obra de vanguardia que ha influenciado de manera significativa el cine etnográfico por su capacidad reflexiva y su mirada crítica hacia el mundo cotidiano a través del *cine-ojo* (Rouch 1995). Tanto Flaherty como Vertov, pioneros del cine etnográfico, trabajaron en paralelo y sin contacto con el mundo académico, que los redescubriría más adelante.

Cuando se empieza a difundir y popularizar la nueva tecnología del cine, en los años '30 del siglo XX, y los cineastas dirigen su curiosidad hacia mundos «exóticos», también el mundo de la antropología académica se interesa a este nuevo medio y a su potencial para la investigación de culturas en peligro de desaparición. En este sentido Franz Boas puede considerarse como uno de los primeros antropólogos en propiciar la incorporación de las herramientas

audiovisuales en la investigación (Expósito Martín 2020; Ruby 1980), considerándolas fundamentales para preservar la memoria audiovisual de rituales, tradiciones, tecnologías y saberes materiales cada vez más erosionados por la colonización cultural occidental (véase Bernardi 1996). Pocos años después se sitúan las investigaciones de Bateson y Mead (1942), que en la línea marcada por Boas hacen un uso pionero de las herramientas de grabación audiovisual en antropología, usándolas para registrar y estudiar las culturas de Nueva Guinea y de Bali. La matriz positivista de la antropología de la época influyó la manera en la que Bateson y Mead emplearon la cámara de cine y la cámara fotográfica en su investigación, es a decir con la intención de capturar «objetivamente» la realidad, hacer un registro cuya «cientificidad» fuese garantizada por los dispositivos técnicos empleados en condiciones de «pura» observación.

Los caminos paralelos de los dos ámbitos del cine y de la antropología se caracterizan por recíprocas fascinaciones y por el intercambio tanto de herramientas (metodológicas y técnicas) como de reflexiones sobre el sentido mismo de las prácticas. El aspecto técnico ha jugado un papel importante en la difusión de las herramientas audiovisuales en antropología. Hasta los años '60 del siglo XX, las cámaras y las grabadoras de sonido tenían generalmente un coste, un peso y una complejidad de uso que hacían difícil su empleo en la investigación, sobre todo en el trabajo de campo en lugares más alejados. Hasta la II Guerra Mundial las grabaciones cinematográficas se realizaban principalmente en formato 35mm y con trípode, es con la guerra que se difunde el formato 16mm, para documentar el conflicto de manera más ágil y directa. Es justamente a partir de los años '50 que se difunde y populariza el uso de las cámaras 16mm, nacidas para los cineastas aficionados burgueses, a las que se suman, a partir de los años '60, las cámaras Super-8.

Los años '60 marcan un cambio importante tanto en el ámbito del cine como en el de la antropología. En el cine las nuevas olas plantean aproximaciones cinematográficas disruptivas, con muchos autores de vanguardia que abordan el campo de cinema documental, redefinen la relación entre ficción y documental y sus dispositivos formales (Agnès Varda, Jonas Mekas, Chris Marker, entre otros). En el campo antropológico, también por efecto de los procesos de descolonización, aparece una nueva generación etnógrafos que usan el cine como lenguaje de

investigación y de comunicación (Jean Rouch, Jorge Prelorán, Sol Worth, Claudine De France, Robert Gardner, Tim Asch) y que dialogan con las vanguardias cinematográficas (véase Febrer Fernández 2013).

Es justamente en esta época que el medio audiovisual visual se afirma en el contexto académico y se le asignan diferentes funciones: una «libreta de notas» para fijar situaciones complejas o rápidas; una forma de salvar datos e información sobre tradiciones en desaparición; una manera de establecer comparaciones sincrónicas (interculturales) o diacrónicas de las culturas (De Brigard 1995). Pionero, en este sentido, es el trabajo de Ernesto De Martino en Italia a partir de los años '50: en un clima cultural marcado por el neorrealismo, De Martino decide compartir su trabajo de campo en Lucania y en Salento con profesionales de otros sectores, entre los que hay fotógrafos y cineastas (Marano 2017). Desde una perspectiva gramsciana, original respecto al «*naturalismo*» neorrealista, De Martino considera necesario no solo un trabajo de observación y documentación de las culturas subalternas, sino un esfuerzo de interpretación que explique la realidad histórica detrás de los fenómenos sociales (Marano 2017). Un ejemplo es el documental *La taranta* de Gianfranco Mingozzi (1962), en el que De Martino participó junto al premio Nobel Salvatore Quasimodo en una obra que hibrida etnografía, cine y creación poética.

En esta época de grande innovación y contaminación entre el cine y ciencias sociales, en 1961 Jean Rouch, junto al filósofo y sociólogo Edgar Morin, realiza *Chronique d'un été*, documental revolucionario tanto en el formato y en el estilo como en el tema, en cuanto pone la mirada etnográfica no en un mundo exótico lejano sino en la misma sociedad francesa contemporánea. Esta aproximación supone un cambio fundamental en la manera de entender la imagen etnográfica: ya no se trata de grabar a otro exótico, primitivo, fuera del tiempo, sino de un encuentro con sujetos activos, históricos, en una situación de paridad y diálogo. Jean Rouch considera la cámara en mano como un elemento clave en el cine etnográfico, en cuanto «permite a la cámara adaptarse a la acción en función del espacio, a generar realidad en vez de dejarla que se desarrolle delante del espectador» (Rouch 1995: 108). En el «ballet» entre cineasta, situaciones reales y personajes, la cámara «llega a estar tan viva como la gente que está filmando» (Rouch 1995: 109). En la cámara en mano de Rouch

confluyen las herencias del cine de Dziga Vertov (con la teoría del cine-ojo) y del cine de Robert Flaherty (la cámara participante): Rouch emplea el concepto de «cine-trance» para definir la inmersión del realizador en el contexto que está grabando. Una inmersión tan profunda y sensorial que lo lleva a filmar en un estado de profunda empatía y resonancia con el entorno (tanto humano como físico), un estado análogo a la posesión. Es gracias al trabajo de Jean Rouch, como de los/las otros/as cineastas-etnógrafos/as mencionados anteriormente, que el cine etnográfico adquiere un reconocimiento más amplio en ámbito académico, precisa su especificidad como campo disciplinario y su relación con la etnografía tradicional.

ANTROPOLOGÍA VISUAL: REFERENCIAS PARA LA INVESTIGACIÓN

Las aportaciones de los/las etnógrafos y cineastas mencionados arriba, junto con los enormes avances tecnológicos en el campo audiovisual (primero el VHS y luego las tecnologías digitales) que han reducido enormemente los costes y simplificado los procesos de grabación y edición, han fomentado el uso de las herramientas audiovisuales tanto en el trabajo de campo (a fines de documentación e investigación) como en las estrategias de comunicación y de devolución del conocimiento. El avance técnico ha acompañado también una progresiva difusión y legitimación de la disciplina de la antropología visual en ámbito académico, aunque con elementos críticos (que veremos más adelante).

Difícil sería dar cuenta aquí de forma exhaustiva de la complejidad de las líneas de trabajo, de las teorías y de las prácticas que han caracterizado en el pasado y caracterizan hoy en día el campo de la antropología visual y del cine etnográfico (véase Ardévol 1994; De Brigard 1995; Mac Dougall 1995; Pink 2001; Grau Rebollo 2002a; El Guindi 2004; Expósito Martín 2020). En este apartado nos limitaremos a introducir las principales aportaciones que han inspirado nuestro trabajo en el proyecto TRANSGANG, tanto a nivel conceptual como metodológico.

Fadwa El Guindi (2004) señala la importancia de concebir la película etnográfica como algo integral a la investigación e identifica diferentes líneas en la producción de los/las investigadores/as. Una es la que denomina «*Filming the self*», una práctica activista en antropología visual que fomenta la creación de auto-

representaciones por parte de algunos grupos como herramienta de empoderamiento. En este caso la cámara se usa como una herramienta fuertemente política para «dar la voz» a comunidades a menudo ausentes de los medios hegemónicos. Un ejemplo significativo es el proyecto *Navajo Filming experiment* (1966) dirigido por Sol Worth y John Adair, en el cual los etnógrafos enseñaron a personas de la comunidad Navajo el uso de cámaras de cine, invitándolos a grabar su entorno. El objetivo era ver como un lenguaje y una estética desarrollados en el contexto occidental podía ser apropiado y reinterpretado por personas de otra cultura. Este proyecto, pionero de una línea de investigación y activismo dedicada a poner la cámara en las manos de los ex «objetos de estudio», presenta de todas formas aspectos que invitan a una reflexión ulterior, como el sentido de tal operación para los miembros de la comunidad y los sesgos culturales de la transmisión de los usos de las herramientas por parte del equipo investigador. La cuestión de la auto-representación por parte de colectivos marginalizados por la producción hegemónica de imágenes interpela de manera directa nuestro proyecto de investigación. En el caso de los grupos juveniles de calle nos encontramos frente a grupos sobre-representados y sobre-determinados por parte de los medios de comunicación, que mayoritariamente reproducen un discurso de exclusión y estigmatización. Uno de los objetivos de nuestro proyecto tiene que ser, por lo tanto, deconstruir tales representaciones y esto puede pasar por el impulso a la creación de auto-representaciones contra-hegemónicas con un potencial transformador (por ejemplo, gracias al enfoque sobre la mediación en los talleres).

Antonio Zirió Pérez (2018) menciona también la línea de las películas colaborativas. Se trata de películas producidas a través de diferentes modalidades de participación de los/las protagonistas. La elección de la colaboración nace de la emancipación de las lógicas coloniales, intenta hacer más horizontal la producción cinematográfica y fomentar prácticas compartidas de generación de conocimiento. En este tipo de aproximación el/la investigador/a se convierte en facilitador/a o catalizador/a de una práctica colectiva, basada en el diálogo y en la empatía (Zirió Pérez 2015). El potencial de la participación, basada en la empatía y en el diálogo, representa un elemento central en la reflexión que el proyecto TRANSGANG está desarrollando y un reto mayor para el trabajo de campo. Se trata de pensar en mecanismo de

participación efectivos, que logren involucrar activamente los/las participantes en una actividad que tenga sentido para ellos/as. Esta consideración nos lleva también a reflexionar sobre la cuestión de la autoría en la producción colectiva (en el caso de los talleres) y a repensar el papel del/de la investigador/a como facilitador/a o catalizador/a de prácticas colectivas de conocimiento y de procesos creativos transformadores.

Una experiencia significativa, en ámbito español, viene del LAAV, Laboratorio de Antropología Audiovisual Experimental del Musac (León) que desarrolla, desde hace años, una práctica sumamente interesante en este ámbito, con aportaciones tanto teóricas como aplicadas (véase Baixauli 2017). El LAAV ha desarrollado durante los últimos años varios proyectos muy interesantes (*Put a mina, La rara troupe, Proyecto Teleclub*) que, en una posición de frontera entre la investigación académica y el cine experimental, cuestionan las prácticas en antropología visual en una perspectiva crítica. El LAAV persigue la «experimentación colectiva y subjetiva a través del audiovisual. [...] Se experimenta, se tientan con las imágenes y los sonidos nuevas configuraciones de escritura a partir de las potencias expresivas de las personas implicadas (estética indígena). De este modo se posibilita un proceso de auto-producción de sí, la creación de nuevos modos de entenderse y relacionarse» (Baixauli 2017: 17).

El LAAV interroga la disciplina académica de la antropología y propone repensar la ciencia para abrirla a un pluralismo epistémico que incluya culturas diferentes y así, retomando el anarquismo epistemológico de Feyerabend (1970), repensar la ciencia como arte. En esta operación el LAAV se propone utilizar el cine como herramienta de construcción de conocimiento donde la forma es inescindible del contenido. Así, la aproximación al cine nace de la búsqueda de dispositivos participativos, que permitan deconstruir las formas tradicionales y monolíticas de autoría. Esto implica cuestionar el papel de cineastas e investigadores/as en antropología visual. Releyendo a Freire, consideran que un proceso colaborativo que se alimenta de la «potencia expresiva» de todas las personas implicadas, donde quien activa este proceso no es más que un/a facilitador/a (en consonancia con Ziri6n P6rez 2018). El LAAV intenta adem6s incorporar una posici6n feminista a su trabajo devolviendo, por un lado, la dimensi6n de las curas y de los afectos

a la producci6n de conocimiento, y por el otro, descolonizando el pensamiento desde la perspectiva de experiencias marginalizadas, en una perspectiva transformadora.

Entre nuestras referencias incluimos tambi6n el trabajo de Alexandra Darcy (2017), investigadora con experiencia en el trabajo con personas migrantes, que destaca algunos puntos que son clave tambi6n para el proyecto TRANSGANG: en primer lugar, la importancia de involucrar profesionales del cine en la investigaci6n, para facilitar y enriquecer el proceso de creaci6n audiovisual, recompensar la participaci6n de los/las j6venes con el aprendizaje y para dar calidad a las piezas producidas (como exigencia 6tica y comunicativa). En segundo lugar, la necesidad de buscar los recursos temporales adecuados a desarrollar un trabajo realmente participativo profundizado, que potencie el aprendizaje, la confianza rec6proca, la reflexi6n y la co-creaci6n art6stica. Finalmente, valorar tanto el proceso creativo como su producto final; al mismo tiempo reconocer que se trata una co-creaci6n, en la que necesitamos repensar la autoría en clave compartida, a trav6s de la participaci6n en un intercambio colectivo, multi-vocal. Resulta as6 fundamental integrar gestos individuales de creaci6n con momentos de intercambio y creaci6n compartida.

Retomamos, finalmente, entre nuestras referencias la propuesta de MacDougall (1978) de separar el metraje etnogr6fico (el material rodado durante el trabajo de campo) de la pel6cula etnogr6fica (que organiza este material en un formato pensado para ser mostrado al p6blico). Se trata de una distinci6n que nos permite separar dos 6mbitos metodol6gicos diferentes: por un lado, el material audiovisual recopilado por un investigador durante el trabajo de campo y que puede tener diferentes usos (como anotaci6n, para integrar la comunicaci6n, para ofrecer ejemplos visuales de fen6menos etc.) y, por el otro, la voluntad de conocer y mostrar un contexto y una situaci6n espec6fica a trav6s del lenguaje audiovisual, adoptando sus reglas. Esta distinci6n se refleja, en el proyecto TRANSGANG, en la decisi6n de distinguir entre la realizaci6n de las pel6culas documentales de corte etnogr6fico y los talleres de cine con los/las participantes. En el primer caso, el trabajo se basa en la relaci6n triangular entra la propuesta art6stica del/de la cineasta, la mirada antropol6gica de los investigadores y la pr6ctica de

las personas que participan en la investigación; el objetivo es la realización de una película con valor cinematográfico, destinada a la difusión prioritaria en canales no académicos, como los festivales o las salas de cine. En el caso de los talleres de cine con los/las participantes, su importancia reside tanto en el proceso de trabajo en sí como en los productos finales (ambos serán objeto de análisis antropológico) y están destinados a la difusión por diferentes medios, sobre todo académicos y divulgativos⁶.

EL CINE EN EL PROYECTO TRANSGANG: RETOS Y COMPLICIDADES

Las diferentes aportaciones al debate sobre el cine etnográfico y la antropología visual que hemos visto en el apartado anterior plantean varios retos al proyecto TRANSGANG, que pueden resultar productivos para llegar a una aproximación más compleja. Una de las cuestiones de fondo es la, a veces contradictoria, relación entre el mundo académico y el cine. Según González Abrisketa (2014) este desencuentro se materializa en cuatro problemas principales: 1) la ausencia de criterios mínimos de calidad en la producción cinematográfica en antropología; 2) el desconocimiento, por parte de los/las académicos/as, de los elementos que confieren calidad a una película documental; 3) el impulso pedagógico que a menudo lleva al fracaso de las producciones audiovisuales; y 4) la falta de reconocimiento del cine con valor etnográfico por parte del mundo académico. Estas cuatro cuestiones de fondo entorpecen el diálogo y el intercambio que, como hemos visto, atraviesa la historia del cine y de la antropología.

Cuando nos interrogamos sobre los orígenes de este desencuentro podríamos encontrarlos, como señala Ruby (1995), en la desconfianza de la antropología hacia la aproximación estética del cine (contrapuesta a la visión científica de la disciplina). A pesar de los cambios que han atravesado el campo de la antropología en las últimas décadas, el problema de la relación entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje de la escritura científica persiste en el ámbito académico e institucional, ya que se sigue privilegiando la producción escrita sobre otras

formas expresivas, todavía marginalizadas tanto en las publicaciones como en las evaluaciones. Como señala Sama Acedo (2019: 2), pasada la época de las vanguardias «las posiciones científicas más ortodoxas que apostaban por la consolidación de la disciplina basada en el trabajo de campo prolongado y un proyecto relativista y comparativo, recelaban del carácter subjetivo implícito en la producción de imágenes y del uso posterior de las mismas [...]». El escepticismo respecto al medio visual, y sobre la propia experiencia sensorial de la vista para transmitir o generar conocimiento abstracto arraigó en la Antropología». A la suspicacia de ciertos ámbitos de la antropología hacia el cine en cuanto forma de arte (con su lenguaje, sus referencias y su mercado) puede contribuir una visión estetizante de la práctica artística, concebida como ejercicio puramente estético y, por lo tanto, vacío o pobre del valor cognoscitivo valorado por el mundo académico. Pero esta visión del arte como práctica estética implícitamente inferior al pensamiento racional parece ser una herencia del siglo XIX, muy alejada del debate actual en historia del arte. Siempre de acuerdo con Ruby (1995), necesitamos un cambio de valores científicos y culturales y de los conceptos de arte y de ciencia para solucionar este desencuentro (véase también Úbeda Álvarez 2016). Si, por ejemplo, nos acercamos al pensamiento de Walter Benjamin a través de la reflexión de Georges Didi-Huberman (2000) podemos ver una aproximación sustancialmente distinta a la obra de arte (tanto fija como en movimiento). La imagen puede pensarse cómo *síntoma* que genera una temporalidad propia, dialógica, que interpela el pasado que la habita (la supervivencia), el presente del espectador que la está descifrando y el futuro que interroga y cuestiona. Si intentamos salir de una dialéctica que contrapone la práctica estética a la práctica científica vemos que el cine puede representar un importante «revulsivo epistemológico» (González Abrisketa 2014: 354) para la antropología.

La reflexión de González Abrisketa (2014) nos propone varios temas que resultan particularmente útiles para el proyecto TRANSGANG. En primer lugar, la cuestión del tiempo en la obra cinematográfica y el valor que puede tener para la investigación. El cine tiene la capacidad de atrapar el movimiento que caracteriza la experiencia humana y además de reproducirlo, como señala Deleuze (1983), desde un instante cualquiera, no solamente «el» instante

6 En el ámbito de esta publicación no hay espacio para profundizar adecuadamente la metodología empleada en los talleres y el desarrollo de estos; esta parte del trabajo será objeto de una próxima publicación.

privilegiado. De esta forma el cine tiene la capacidad de representar (para el/la cineasta) o experimentar (para el público) el devenir constante de la realidad. Focalizarse en este enorme potencial, más que en el «engaño» de la cámara (a menudo señalado por el ámbito académico), significa apreciar la aportación que el cine puede hacer a la investigación. Esta cuestión está vinculada con la exigencia de reflexividad en el campo de la antropología (Ruby 1995). A menudo el reclamo de la reflexividad, aplicada al cine, supone cierta idea de que la «realidad» sea algo separado de la experiencia y «distorsionada» por la mirada/de la autor/a y que se tengan que «explicitar las «lentes» utilizadas para poderla comprender en su dimensión «objetiva». Pero es importante tener en cuenta que el/la cineasta «afecta y es afectado de tal modo por el resto de elementos en juego que su labor es inseparable de lo que está sucediendo» (González Abrisketa 2014: 360). Además, la película es un objeto abierto a distintas interpretaciones y encuentra su sentido justamente en tales interpretaciones. Esto la libera de la necesidad de posicionarse explícitamente, ya que lo hace por el hecho mismo de estar en el momento de filmar. Sin embargo, tal dilema no puede limitarse a la clásica distinción entre la perspectiva *etic* (la visión supuestamente objetiva del *outsider* o del/de la etnógrafo/a) y la perspectiva *emic* (la visión supuestamente subjetiva del *insider* o del nativo), pues el buen cine etnográfico -como la buena antropología - debe ser capaz de integrar el conocimiento local en el conocimiento general (González Echevarría 2009; Geertz 1983).

Las cuestiones del tiempo y del papel del/de la cineasta se conectan a la de la empatía en la práctica del cine. Como señala Jean Rouch, en el cine la historia es creada «en el preciso momento en que la acción transcurre» (Rouch 2003: 91). En la grabación, el tiempo de la experiencia y el tiempo del registro son simultáneos, eso quiere decir que el material rodado que el/la cineasta trabaja ha sucedido al mismo tiempo que las situaciones reales: «la película está abierta al devenir, no se construye sobre lo que ya ha pasado, como el texto» (González Abrisketa 2014: 361). Esta simultaneidad hace que «el material no se somete principalmente a un proceso reflexivo, sino más bien a un proceso de intuición, de habilidad y de «participación afectiva»; es esa participación afectiva la que en el caso del cine etnográfico posibilita cualquier reflexión significativa, algo que es deseable se produzca también en el espectador»

(González Abrisketa 2014: 362). Emerge aquí una reflexión que acerca los dos campos, lo del cine y lo de la antropología, en virtud de los debates que han animado esta última a lo largo de las últimas décadas. A partir del giro posmoderno y decolonial, la antropología ha desarrollado una profunda meditación justamente sobre la naturaleza epistémica del conocimiento antropológico y la consecuente expresión del conocimiento antropológico, explorando formas textuales dialógicas, multivocales y polisémicas (véase, entre otras referencias, Sama Acedo 2019). La empatía se configura entonces como dimensión que abre un espacio de intercambio y comprensión entre la práctica cinematográfica y la práctica antropológica.

Según González Abrisketa (2014), las películas más interesantes, también desde el punto de vista antropológico, no son las que dan significados pre-construidos sino son las que se abren a la polisemia, que ofrecen al espectador una experiencia compleja, más cercana a la del etnógrafo que se enfrenta a un contexto para descifrarlo. El hecho de no imponer discursos o mensajes didácticos a la realidad filmada no quiere decir que el/la cineasta no exprese un punto de vista sobre la realidad: el sentido se construye en el uso del lenguaje fílmico, «el discurso queda fuera del contenido del filme para quedar contenido en la forma» (González Abrisketa 2014: 370).

Una consideración análoga podría hacerse por el campo de la etnografía, donde a raíz de una visión dialógica, inter-subjetiva y «porosa» de la producción de conocimiento se ha progresivamente valorado la complejidad de las formas de representación de la realidad, cuestionando las calidades de «objetividad» del texto etnográfico tradicional (Marcus y Fisher 1986). Con Bergala (quien recomienda «privilegiar siempre lo que se ve en el momento del rodaje sobre lo que se piensa o sobre la idea que uno se ha hecho»; Bergala 2007: 53), podemos considerar que la actitud empática y simpática que él considera la clave para respetar los personajes, filmarlos en su complejidad y en sus contradicciones (sin intentar adaptarlos a las ideas pre-concebidas o a criterios políticamente correctos) corresponde a muchas de las reflexiones que se han desarrollado en el campo de la antropología en las última décadas. La puesta en valor de la experiencia como dimensión que, desde una perspectiva fenomenológica, permite conciliar la inmediatez temporal con la mediatez de la reflexión teórica (Sama Acedo 2019), puede constituir un

elemento decisivo para este encuentro entre formas de cuestionar, investigar y representar la complejidad de la realidad y de las relaciones entre sujetos, diluyendo la visión dualista emic-etic.

Estas reflexiones, que acercan y hacen dialogar el campo del cine con el de la antropología, son deudoras también de la genealogía de las etnografías experimentales analizadas por Catherine Russell (1999). Esta autora, en el marco de una reflexión que sigue actual y que ha sido inspiradora para este proyecto, nos propone expandir los límites del cine etnográfico, considerarlo como cine experimental en el sentido de «[a] filmmaking that is simultaneously “aesthetic” and “ethnographic”, work in which formal experimentation is brought to bear on social representation» (*Ibid.*: 3). Tener juntos los aspectos estéticos y etnográficos constituye un desafío importante para el cine que se hace desde la academia y quizá sea la raíz de tantas tensiones, ya que según Mac Dougall esto conlleva el riesgo constante de que el cine etnográfico se transforme en arte: pero, retomando a Russell (1999: 14) y también las reflexiones del LAAV mencionadas arriba (Baixauli 2017), nos preguntamos: ¿qué pasa si el cine etnográfico es reivindicado como arte? Quizá sea oportuno superar este «miedo» y reconocer que el cine etnográfico es una práctica artística experimental, una práctica de representación que une reflexión etnográfica y estética a través de recursos formales articulados y explorados en función de cada proyecto.

Volviendo a los cuatro puntos mencionados al principio, podemos pensar en posibles respuestas a estas tensiones entre cine y antropología que permitan al proyecto TRANSGANG establecer un intercambio enriquecedor en el campo de la práctica cinematográfica, que pueda también resultar en una contribución teórica a este debate desde la experimentación:

1. Dotarnos de *criterios de calidad* para la producción cinematográfica conectada a la investigación significa aplicar una renovada exigencia a la producción cinematográfica relacionada con la antropología, una exigencia tanto a nivel técnico como a nivel creativo. Apostar por una mirada artística compleja que no se contente con buscar en la realidad lo que se espera de ella, sino que la desafíe para abordar la complejidad y las contradicciones

de la experiencia desde la participación empática.

2. Hacer frente al desconocimiento, desde la academia, de los elementos que dan calidad a una película. Esto pasa, por un lado, por el *conocimiento del campo del documental*, de sus códigos estéticos y de sus criterios de calidad (por ejemplo, a través del estudio del sector y del visionado de películas); por otro lado, es necesario pensar y *evaluar el trabajo cinematográfico según sus propios criterios* y no en base a los criterios que se aplican en la investigación y en la comunicación científica tradicional, vehiculando un discurso a través de las imágenes.
3. *Combatir el impulso pedagógico* y las tentaciones ilustrativas que desde la academia se pueden proyectar en la producción cinematográfica. Son dos aproximaciones diferentes, con objetivos y lenguajes distintos cuya diversidad se tiene que respetar en el intercambio de ideas y reflexiones. A partir del respeto de esta diversidad se puede garantizar la libertad y la autonomía de la producción fílmica para que su aportación sea máxima.
4. Fomentar el *reconocimiento del cine con valor etnográfico* por parte del mundo académico debe nacer de valorar la aportación que el cine puede hacer al conocimiento antropológico justamente desde la diversidad de formas y lenguajes. La capacidad de captar el movimiento y el devenir constante, la participación contemporánea en los acontecimientos, la aproximación empática e intuitiva, la capacidad de restituir al espectador la complejidad y la incoherencia de la realidad, son todos elementos enriquecedores en la óptica de una etnografía experimental, que pone al centro el carácter intersubjetivo de la experiencia.

TOPAR CON LA DURA REALIDAD: HACER CINE DESDE LA ACADEMIA

La cuestión de cómo hacer cine desde un proyecto de investigación académico, no sólo a nivel metodológico sino también a nivel burocrático y administrativo, es un tema que merece ser tratado a parte. El proyecto TRANSGANG planteó desde su primera formulación

la incorporación del cine a la investigación antropológica, un aspecto original que pudo contribuir al éxito en una convocatoria tan competitiva como los Advanced Grants del ERC. No era la primera vez que usábamos el cine documental en proyectos de investigación sobre bandas. Las cuatro experiencias anteriores supusieron notables aprendizajes, aunque no resultaron del todo satisfactorias, a menudo por cuestiones extraacadémicas.

El proyecto JOVLAT, sobre bandas juveniles y espacio público en Barcelona, financiado por Ayuntamiento de Barcelona y el Ministerio de Economía y Competitividad, no tenía previsto utilizar el cine, pero el interés de dos estudiantes de cinematografía por vincularse al equipo permitieron el rodaje del documental *Vida Real. Latin Kings en Cataluña* (Casals y Martínez 2006), centrado en el proceso de constitución de la Organización Cultural de Reyes y Reinas Latinos de Cataluña; pese a la frescura de material, la independencia de los cineastas y la falta de apoyo institucional limitaron el resultado final y su posterior difusión. El proyecto Unidos por el Flow (UpF) sobre el rap como elemento de fusión de miembros de bandas rivales en un barrio de Barcelona, financiado por una discográfica independiente, dio como resultado el documental *Unidos por el flow: Latin Kings, Ñetas y jóvenes de Barcelona* (2009); la investigación era un objetivo secundario al trabajo de empoderamiento de los jóvenes participantes, que se completaba con la elaboración de un disco, un libro y una obra de teatro: la función del documental era básicamente promocional, lo que añadido a la quiebra de la discográfica limitó su difusión, pese a la calidad del producto. El proyecto YOUNGANG, una comparación de las políticas sobre bandas de Barcelona y Madrid, financiado por una beca Marie Curie de la Unión Europea, otorgaba al cine un rol central, a partir de un taller que duró un curso con miembros de distintas pandillas, dando como resultado el documental *Buscando respeto* (González Morandi 2012); la producción fue más profesional y contó con más recursos, aunque el estudio etnográfico se desarrolló relativamente al margen, y los jóvenes participantes tuvieron poca influencia en el resultado final. El proyecto SAHWA, finalmente, sobre los jóvenes en cinco países del norte de África tras la primavera árabe, financiado por el 7FP de la Unión Europea, dio como resultado el documental *Hamsa* (Almodóvar 2016). En este caso los recursos fueron mucho mayores, pero el modelo

de colaboración con el realizador no fue fluido y los responsables científicos del proyecto terminaron por ocupar un papel periférico en el proceso creativo.

En el caso de TRANSGANG, hemos intentado aprender de la experiencia y dotar al proyecto cinematográfico de un plus de profesionalidad cinematográfica, sin renunciar al trabajo de co-creación a tres bandas: entre el realizador/a, el equipo de investigación y los/las jóvenes protagonistas. Para ello, desde el principio se decidió destinar una partida económica importante a la producción cinematográfica e integrar al equipo una persona que se dedicase a supervisar este aspecto; más precisamente se incorporó al grupo de investigación una figura que pudiera compaginar un perfil investigador con la experiencia en el campo del cine documental y de la producción cinematográfica (la co-autora de este artículo). Se decidió que las películas fueran dirigidas por cineastas, una elección que se debe a las reflexiones teóricas y éticas mencionadas anteriormente: si reconocemos el cine etnográfico como práctica artística, se nos hacía importante trabajar con personas que controlasen los aspectos estéticos y formales de la praxis cinematográfica y que pudiesen aportar su experiencia en este ámbito al diálogo con la investigación. Además, en el proceso de selección se valoraron de forma importante las experiencias previas de los/las autores/as, todos/as tienen un recorrido marcado por una fuerte sensibilidad etnográfica, tanto por la forma de filmar, como de construir relaciones con los personajes, establecer empatía y enfrentar los retos éticos de las situaciones representadas. En tercer lugar, la elección de trabajar con cineastas profesionales responde también a objetivos de comunicación: la participación de directores/as de cine con un recorrido profesional permite el acceso a una red de contactos que puede beneficiar de manera crucial la difusión de las películas, por ejemplo, con una circulación más amplia en festivales o canales de televisión.

Al mismo tiempo se diseñó un marco contractual y un modelo de trabajo capaces de conjugar la libertad creativa de los/las cineastas con la implicación activa del equipo investigador en las fases de desarrollo, rodaje y montaje de las películas.

El proceso de contratación para la realización de las películas empezó en mayo 2019 y apenas en junio 2020 se terminaron de firmar los contratos para las tres películas. Entre medio ha habido: un

largo proceso de redacción de los pliegos técnicos y administrativos para las tres películas; un cambio en la ley de protección de datos, que ha obligado a reformular buena parte de la documentación técnica; la validación por parte de las diferentes oficinas y los órganos de gobierno de la Universitat Pompeu Fabra; finalmente una pandemia global que ha conllevado la suspensión de los plazos administrativos y un retraso de varios meses en la firma de los contratos. El apoyo recibido por las oficinas de la UPF ha sido muy atento y dedicado, pero a pesar de la competencia y de la disponibilidad de las personas involucradas en el proceso administrativo este ha terminado por durar más de un año: la razón es que las oficinas nunca se habían encontrado frente a un caso parecido y hemos tenido que ir aprendiendo como superar los escollos que se han presentado. El proyecto TRANSGANG se desarrolla en el Departament de Comunicació de la UPF, una referencia para los estudios de cine en España, pero aún así la producción de un largometraje documental resulta algo ajeno a la praxis académica institucional, siendo más frecuentes los encargos de reportajes periodísticos, de producciones publicitarias o divulgativas⁷.

Las necesidades específicas de un proyecto cinematográfico son múltiples: de la gestión de los derechos, a la exhibición comercial, la participación en festivales, y la posibilidad de establecer coproducciones con otras entidades (televisiones, productoras etc.). Todo esto implica un esfuerzo importante de las oficinas involucradas y del personal investigador para hacer posible la existencia de proyectos cinematográficos al interior de una estructura académica; pero este esfuerzo puede también posibilitar nuevas perspectivas y poner las bases para una colaboración regular con el ámbito profesional del cine, que por otra parte ya tiene una relación activa con el mundo académico - tanto a nivel de intercambio teórico como a nivel de formación y docencia. Al mismo tiempo el marco universitario ofrece algunas condiciones particularmente ventajosas al desarrollo de una práctica cinematográfica comprometida y experimental: una financiación que no depende de fuentes privadas (como las televisiones), que pueden exigir un contenido domesticado o más afín al

discurso dominante; la independencia creativa que se garantiza a los/las cineastas, la libertad de desarrollar un discurso que sale del camino hegemónico, tanto a nivel formal como de contenido; el intercambio de miradas distintas, las de los/las investigadores/as y las de los/las cineastas, alrededor de una misma realidad.

El potencial de esta colaboración, para aprovecharse plenamente, requiere, por un lado, un cambio a nivel burocrático y legal, con la creación de protocolos específicos, claros y cuyos procesos administrativos puedan responder a las exigencias y a los tiempos de la producción cinematográfica. Por otro lado, este cambio de estructura no es posible sin una visión estratégica específica y sin la voluntad de fomentar el intercambio entre cine y academia.

SIN CONCLUIR: PERSPECTIVAS DEL TRABAJO ETNOGRÁFICO ENTRE CINE Y ANTROPOLOGÍA

El camino hasta aquí recorrido (nos encontramos aproximadamente a mitad del proceso) nos deja con reflexiones y desafíos para el futuro. En primer lugar, la exigencia de abrir mayormente la universidad a la relación con la producción cinematográfica, tanto a nivel administrativo como legal, estableciendo un marco de referencia para intercambio productivo con este sector. En segundo lugar, el reto de normalizar a nivel cultural la colaboración con el cine, a pesar de algunas reticencias que todavía manifiesta el mundo académico: lejos de considerar el arte como un ejercicio estético sin valor cognoscitivo, defendemos el valor añadido que el cine puede aportar a la investigación antropológica, gracias a la riqueza, diversidad y complementariedad de la mirada cinematográfica hacia un mismo fenómeno; esto implica también legitimar la producción cinematográfica en el ámbito académico, reconociendo el trabajo en este sentido como una aportación de valor cognoscitivo y dándole un lugar en los espacios del debate científico, como publicaciones y congresos. En tercer lugar, finalmente, la colaboración con el cine nos obliga a repensar la comunicación científica y la divulgación, incluyendo en ella la producción de obras con valor artístico y no simplemente informativo: comunicar el saber antropológico y etnográfico no pasa solo para enseñar y explicar fenómenos, sino también para proponer al público una visión compleja de la realidad cuyo valor estético y poético estimule la reflexión crítica (Ferrándiz 2020).

7 La UPF tiene larga experiencia en la promoción de cine documental, pero hasta ahora no había coproducido directamente películas, como ha sucedido en este caso.

Ello es particularmente relevante en el caso de un fenómeno tan sobre-representado en los medios audiovisuales como el de las bandas juveniles, a menudo asociado a la violencia callejera y abordado con una mirada que puede denominarse «pornografía de la violencia» (Bourgois 2005). Es responsabilidad de los/las investigadores/as aportar una perspectiva informada y desprejuiciada sobre la realidad social, que sirva para combatir los estereotipos fomentados e incluso contruados por los propios medios, estereotipos cuyo impacto es a menudo negativamente decisivo en la percepción ciudadana, en las políticas públicas e incluso en las sentencias judiciales. Dicha mirada debe incorporar el punto de vista nativo, en este caso el de los miembros y exmiembros de las bandas, sin por ello idealizar o romantizar sus mundos de vida, sino representando los claroscuros que todo caleidoscopio social comporta. Con tal fin, consideramos que un producto cinematográfico riguroso, experimental y creativo, pero al mismo tiempo visualmente atractivo, puede ser mucho más efectivo, para producir conocimientos transformadores, que sesudos tratados académicos o documentales formateados, distantes o que incluso a veces terminan reproduciendo representaciones estigmatizadoras. Por ello nuestra pequeña utopía sería que la trilogía de documentales del proyecto TRANSGANG pudiera ser una inspiración para una colaboración más orgánica entre investigación y cine, que tome la forma, por ejemplo, de un proyecto de serie documental o de ficción capaz de dialogar -salvando las distancias- con series célebres sobre bandas como *The Wire*, *Los Soprano* o *Peaky Blinders*, o con películas de culto como *West Side Story*, *Los Olvidados*, *Los Golfos*, *Rodrigo D No Futuro*, *La Haine*, *Cidade de Deus* o *Les misérables*.

Los retos que enfrentamos como proyecto de investigación antropológica que decide incorporar al cine son grandes, todavía más desde que la pandemia de Covid-19 nos ha obligado a repensar nuestro trabajo de campo transnacional de manera tan abrupta. Pero creemos que justamente, en un momento de crisis, las herramientas del arte y de la creación pueden ofrecer recursos para entender la realidad de forma compleja y establecer vínculos renovados tanto con los y las participantes de la investigación como con la sociedad. Es lo que estamos empezando a hacer con los/las cineastas, con los/las investigadores/as locales y con los/las propios/as jóvenes, por mediación del ciberespacio, en lugares tan distantes y al mismo tiempo tan cercanos como Barcelona, Medellín o Casablanca.

AGRADECIMIENTOS

El artículo se enmarca en el proyecto TRANSGANG, financiado por el European Research Council (ERC) en el marco del programa de investigación e innovación de la unión europea Horizon 2020 (Grant Agreement nº 742705). El texto se ha enriquecido del intercambio con el equipo investigador TRANSGANG y de la inspiración del trabajo de Olatz González Abrisketa y del LAAV.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Ardévol, Elisenda. 1994. «La mirada antropológica o la antropología de la mirada: de la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video». Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Baixaui, Miguel Ángel. 2017. «Notas Sobre, para y con el LAAV_ Laboratorio de Antropología Audiovisual Experimental». Disponible en: <https://laav.es/notas-sobre-para-y-con-el-laav_-miguel-angel-baixaui/%0A>.
- Bateson, Gregory y Margaret Mead. 1942. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. Nueva York: New York Academy of Science.
- Bergala, Alain. 2007. *La hipótesis del cine: pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona: Laertes. Disponible en: <<https://www.casadellibro.com/libro-hipotesis-del-cine-pequeno-tratado-sobre-la-transmision-del-cine/9788475846071/1163091>>.
- Bernardi, Daniel. 1996. *The Birth of Whiteness : Race and the Emergence of U.S. Cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press. Disponible en: <https://books.google.es/books?i-d=9cBI-2By3uwC&pg=PA303&lpq=PA303&dq=nanook+o-f+the+north+franz+boas&source=bl&ots=7P_Az9UD8t&-sig=ACFu3U2hNPZrDovtDuaboRVVLD-zp5vGLQ&hl=es&-sa=X&ved=2ahUKEwi_xePLOOzoAhXiz4UKHQZaDAsQ6AEw-CHoEAsQSA#v=onepage&q=nanook of the north franz boas&f=false>.
- Bourgois, Philippe. 2005. «Más allá de una pornografía de la violencia. Lecciones desde El Salvador», en Francisco Ferrándiz y Carles Feixa (eds.), *Jóvenes Sin Tregua. Culturas y Políticas de La Violencia*: 11–34. Barcelona: Anthropos.
- Brigard, Emile De. 1995. «Historia del cine etnográfico», en Elisenda Ardévol y L. Perez Tolon (eds.), *Imagen y cultura: perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Darcy, Alexandra. 2017. «More Than Words: Co-Creative Visual Ethnography», en Mariela Nuñez-Janes, Aaron Thornburg, Angela Booker, Izabella Penier, Sam Pack, y Adam Leverton (eds.), *Deep Stories*: 113–31. Berlin: De Gruyter.
- Deleuze, Gilles. 1983. *L'Image-Mouvement*. Paris: Editions de Minuit. Disponible en: <<https://www.casadellibro.com/libro-la-imagen-movimiento-estudios-sobre-cine-1/9788475093178/330436>>.

- Didi-Huberman, Georges. 2000. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo. Disponible en <<https://www.casadellibro.com/libro-ante-el-tiempo/9789871156320/1109587>>.
- Expósito Martín, Javier. 2020. «Antropología visual: del registro etnográfico al cine compartido». *Boletín Del Museo Chileno de Arte Precolombino* 25 (2): 31–47. DOI: <<https://doi.org/10.4067/s0718-68942020000200031>>.
- Febrer Fernández, Nieves. 2013. «Aproximaciones teóricas en antropología visual: fundamentos metodológicos». *Estudios Sobre El Mensaje Periodístico* 19: 725–34. DOI: <https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2013.v19.42155>.
- Feixa, Carles y Margot Mecca. 2020. «Studiando le bande giovanili in tre continenti», en Carles Feixa y Margot Mecca (eds.), *Oltre Le Bande. Saggi Sulle Culture Giovanili*: 95–126. Roma: DeriveApprodi. Disponible en: <<https://www.deriveapprodi.com/prodotto/oltre-le-bande/>>.
- Feixa, Carles, José Sánchez García, Eduard Ballesté Isern, Ana Belén Cano, Maria-Jose Masanet, Margot Mecca y Maria Oliver. 2019. «The (Trans) Gang: Notes and Queries on Youth Street Group Research». Barcelona: Universitat Pompeu Fabra y ERC. DOI: <<https://doi.org/10.31009/transgang.2019.wp02.1>>.
- Ferrándiz, Francisco. 2020. *Contemporary Ethnographies. Moorings, Methods, and Keys for the Future*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Geertz, Clifford. 1983. *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.
- González Abrisketa, Olatz. 2014. «Recrear la realidad: la irrupción del cine etnográfico en la academia». *Andamios* 11 (26): 353–75.
- González Echevarría, Aurora. 2009. *La dicotomía emic/etic: historia de una confusión*. Barcelona: Anthropolos.
- Grau Rebollo, Jorge. 2002. *Antropología audiovisual: fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social*. Barcelona: Edicions Bellaterra. Disponible en: <<https://www.casadellibro.com/libro-antropologia-audiovisu al/9788472901803/821451>>.
- Guindi, Fadwa. El. 2004. *Visual Anthropology: Essential Method and Theory*. Washington D.C.: AltaMira Press. Disponible en: <https://books.google.es/books/about/Visual_Anthropology.html?id=iQ9tAAAQBAJ&redir_esc=y>.
- Hall, Stuart (ed.). 1997. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage.
- MacDougall, David. 1978. *Ethnographic Film: Failure and Promise*. Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies. DOI: <<https://doi.org/10.1146/annurev.an.07.100178.002201>>.
- Malinowski, Bronislaw. 1986. *Los Argonautas del Pacífico occidental: un estudio sobre comercio y aventura entre los indígenas de los archipiélagos de la Nueva Guinea Melanesica*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- Marano, Francesco. 2017. “Neorealismo, Ernesto de Martino, Arturo Zavattini.” *Palaver (Lecce)* 6 (1): 147–68. DOI: <<https://doi.org/10.1285/i22804250v6i1p147>>.
- Marcus, Georges F. y Michael Fisher. 1986. *La Antropología como crítica cultural. un momento experimental en las Ciencias Humanas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Piault, Marc Henri. 2002. *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra. Disponible en: <https://books.google.es/books/about/Antropologia_y_cine.html?id=HTOj8MMKtdMC&redir_esc=y>.
- Pink, Sarah. 2001. *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. Manchester: Manchester University Press, Granada Centre for Visual Anthropology.
- Radcliffe-Brown, Alfred Reginald. 1922. *The Andaman Islanders; a Study in Social Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rouch, Jean. 2003. «The Man and the Camera». En Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*: 79–98. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Rouch, Jean. 1995. «El hombre y la cámara», en Elisenda Ardévol y L. Perez Tolon (eds.), *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Ruby, Jay. 1980. «Franz Boas and Early Camera Study of Behavior». *Kinesics Reports* 3 (1): 6–11.
- Ruby, Jay. 1995. «Revelarse a si mismo. reflexividad, antropología y cine», en Elisenda Ardevol y L. Perez Tolon (eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*.
- Russell, Catherine. 1999. *Experimental Ethnography*. Durham: Duke University Press.
- Sama Acedo, Sara. 2019. *Practicar la experimentación en la relación antropología audiovisual / museo*. Disponible: <https://laav.es/practicar-la-experimentacion-en-la-relacion-antropologia-audiovisual-museo-sara-sama-acedo/>
- Thrasher, Frederick Milton. 2021. *The gang. Un estudio de 1313 bandas de Chicago*. Barcelona: NED-UPF-GIG-UNAM.
- Úbeda Álvarez, Sergio. 2016. «Límites y posibilidades de la práctica del cine etnográfico desde la antropología visual». *Revista de Humanidades* 28–8 (2340–8995): 197–216. Disponible en: <<http://www.revistadehumanidades.com/articulos/119-limites-y-posibilidades-de-la-practica-del-cine-etnografico-desde-la-antropologia-visua>>.
- Zirión Pérez, Antonio. 2018. «Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada». *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 78: 45–70. DOI: <<https://doi.org/10.28928/revistaiztapalapa/782015/atc2/zirionperez>>.

CINEMATOGRAFÍA CITADA

- Almodovar, Marc (dir.), Carles Feixa (IP), José Sánchez (coord.). 2016. *Khamsa (Five)*. España: Universitat de Lleida y CIDOB. Documental, 52 min. Disponible en <<http://www.sahwa.eu/EVENTS/SAHWA-events/SAHWA-presented-its-Documentary-Khamsa>>.

- Casals, Muriel, Juan Carlos Martínez (dirs.), Carles Feixa (guión). 2006. *Vida real. Latin Kings en Catalunya*. España: Jolines Producciones-Universidad de Lleida. Documental, 31 min. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=FEifsfuEHWE>>.
- González Morandi, José (dir.), Luca Palmas y Carles Feixa (consultores). 2012. *Buscando respeto*. España: Universitat de Lleida-Unión Europea. Docuficción, 63 min. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=kSMHicXO7F0>>.
- Flaherty, R. (dir.). 1922. *Nanook of the North*. Estados Unidos de América: Robert Flaherty. Documental, 79 min.
- Mingozi, G. (dir.). 1962. *La taranta*. Italia: Pantheon Film. Documental, 18 min.
- Rouch, Jean y Edgar Morin (dirs.). 1961. *Chronique d'un été*. Francia: Argos Film. Documental, 85 min.
- Unidos por el Flow. 2009. *Latin kings, Ñetas y otros jóvenes de Barcelona... Unidos por el flow*. España: K Industrial Cultural. Documental, 60 min. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=1hJeeBQG3o>>.
- Vertov, D. (dir.). 1929. *Человек с киноаппаратом (El hombre de la cámara)*. Unión Soviética: All-Ukrainian Photo Cinema Administration. Documental experimental, 68 min.