

ANALES DEL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA

XVI/2014



Separata

Circuitos
de distribución
y espacios para
la difusión del cine
etnográfico
contemporáneo:
una guía práctica

Olatz Gonzalez-Abrisketa y
Aida Vallejo Vallejo

Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.mecd.gob.es
Catálogo general de publicaciones oficiales: publicacionesoficiales.boe.es

Edición 2014

Consejo de redacción
M.^a Dolores Adellac Moreno
Patricia Alonso Pajuelo
Julio González Alcalde
Ana López Pajarón
José Luis Mingote Calderón
Inmaculada Ruiz Jiménez
Fernando Sáez Lara
Francisco de Santos Moro
Belén Soguero Mambrilla

Coordinación
Patricia Alonso Pajuelo
José Luis Mingote Calderón



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General
de Documentación y Publicaciones

© De los textos e imágenes: sus autores

NIPO (electrónico): 030-14-207-5
ISSN: 2340-3519

NIPO (Impresión Bajo Demanda): 030-15-021-0
ISBN (Impresión Bajo Demanda): 978-84-8181-591-7

Circuitos de distribución y espacios para la difusión del cine etnográfico contemporáneo: una guía práctica

Olatz Gonzalez-Abrisketa y Aida Vallejo Vallejo

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

olatz.gonzalez@ehu.es y aida.vallejo@ehu.es

Resumen: En las últimas décadas las plataformas de distribución para el cine etnográfico han sufrido un notable crecimiento, abriendo nuevos espacios a la exhibición de trabajos audiovisuales relacionados con la Antropología visual. En el presente artículo partimos de una clasificación de los diferentes tipos de películas etnográficas que se han hecho un hueco en el circuito internacional de festivales cinematográficos, ofreciendo una guía para cineastas que quieran comprender mejor las pautas de selección e interpretación del cine etnográfico en diferentes espacios profesionales. Tras ofrecer una cartografía de los festivales especializados en cine etnográfico, documental o cine, reflexionamos sobre algunas cuestiones fundamentales a tener en cuenta por cineastas que quieran desarrollar una estrategia de distribución en festivales dependiendo de sus preferencias (sean profesionales, económicas, artísticas o académicas), así como de los marcos institucionales en los que aspiran a recibir reconocimiento.

Palabras clave: Antropología visual, Cine etnográfico, Documental, Distribución, Festivales documentales

Abstract: In the last few decades the distribution platforms for ethnographic film have increased exponentially, opening new fields of exhibition for audiovisual works related to visual anthropology. In this essay, we start out by establishing a classification of the different types of ethnographic film which have found a place in the international festival circuit in order to offer some guidelines to filmmakers who want to better understand the patterns of selection and interpretation of ethnographic film in different professional spaces. After offering a cartography of film festivals specialized in ethnographic film, documentary or art cinema we reflect on some key issues to be taken into account by the filmmakers to develop a festival strategy depending on their preferences (be they professional, economic, artistic or academic) and the institutional frameworks in which they aim to achieve recognition.

Keywords: Visual Anthropology, Ethnographic Cinema, Documentary, Distribution, Exhibition Film Festivals

1. Introducción

En los últimos años hemos sido testigos de la diversificación de circuitos de distribución del cine etnográfico a nivel mundial. Esto ha provocado una mayor visibilidad de este tipo de cine, aunque también ha vuelto a poner de manifiesto su drama fundacional: la lucha entre quienes priorizan la Antropología como el valor fundamental del cine etnográfico y quienes la supeditan al lenguaje cinematográfico. Así, mientras eventos más asociados al cine documental priman cuestiones relacionadas con el lenguaje cinematográfico y se muestran más abiertos a formas experimentales (Festival Jean Rouch, Cinéma du Réel, Margaret Mead, Festival dei Popoli), otros entornos se ciñen a criterios de selección enraizados en la tradición etnográfica más académica (RAI, Gottingen, NAFA).

El objetivo de este texto es servir de guía para cineastas que realizan piezas audiovisuales de corte etnográfico (en un sentido amplio), dando algunas claves para entender en qué circuitos pueden ser distribuidas y ofreciendo pistas para su posible interpretación (ya sea como mero objeto académico o como obra artística) en función del evento elegido para su proyección.

El artículo se estructura en tres partes: en primer lugar, hay un acercamiento a la consideración del cine etnográfico y una clasificación de las propuestas documentales en base a una tipología *ad hoc*; después, se presenta una cartografía de los espacios de difusión, que hace hincapié en el circuito de festivales especializados, y, por último, se proponen algunas pautas para elaborar una estrategia de difusión en función de nuestros objetivos (desde el reconocimiento académico a la recuperación del presupuesto invertido), a modo de guía de iniciación para cineastas que quieran conocer mejor los espacios donde pueden exhibir sus películas.

2. Cine etnográfico: modalidades y tipologías

La consideración de qué es o no cine etnográfico ha generado intensos debates desde que la Antropología visual se constituyera como una disciplina académica, allá por la década de 1970. Karl Heider (1976) defenderá entonces la especialización del cine etnográfico, en el que el cine no sería sino un medio más para hacer y enseñar Antropología. Él mismo, veinte años después, editará un volumen: *Seeing Anthropology* (Heider, 1997), en el que se trabajan temas clave para la Antropología apoyados en películas etnográficas.

Esta pretensión por definir los procedimientos propios de la producción de Antropología con medios cinematográficos (Ruby, 1975; Prelorán, 1995) ha sido teórica y reflexivamente fértil pero no ha tenido éxito en la circunscripción de la disciplina. En la práctica, es habitual considerar como etnográficas a películas que no han sido realizadas desde la Antropología y los festivales más renombrados dentro del campo aceptan y premian películas de corte documental en las que no ha habido en su producción ningún tipo de intervención por parte de antropólogos/as. Así, los últimos premios Margaret Mead a la mejor dirección han ido a parar a cineastas profesionales. Por ejemplo, en 2012 Adam Isenberg fue galardonado por *A life without words* (2011) cuya web promocional recoge una crítica de la película que destaca que la mirada de ésta no es «ni antropológica ni paternalista»¹, como si ambas fueran igual de perniciosas para el cine.

Por otro lado, la mayor parte de antropólogos/as cineastas consideran irrelevante e incluso indeseable la distinción de lo que es o no cine etnográfico, defendiendo en algunos

¹ Todas las traducciones de ediciones originales son nuestras.

casos que una película sólo devendría etnográfica en virtud de su uso (Worth, 1977), es decir del recorrido posterior a su realización, algo que tiene que ver principalmente con el circuito de festivales en los que participe y los catálogos de distribución en los que sea ofertada.

Aceptando, por tanto, que el cine etnográfico es difícilmente circunscrible a la Antropología y que trasciende sus fronteras, este artículo pretende convertirse en una herramienta útil para toda aquella persona que tenga entre sus manos una película documental de corte etnográfico, es decir, una película que se preocupe por presentar a la audiencia una realidad vivida por «otros», aunque su propia presencia sea una parte importante de la misma.

3. Tipos de documentales

Antes de iniciar un recorrido por los festivales, instituciones y redes de distribución que están dedicados o muestran interés por una película etnográfica, es necesario identificar qué tipo de película tenemos entre manos. Ya hemos dicho que el requisito necesario para que una película sea considerada etnográfica (y en esto, como en todo, siempre habrá excepciones) es que esté dirigida a presentar la realidad de «otros», aun en el caso de que uno o una misma sea el vehículo narrativo para que eso se haga posible. Los «otros» deben estar presentes y ser protagonistas, en definitiva. Más allá de esta condición, la variedad de propuestas es infinita y la heterogeneidad, creciente.

Reconocida la diversidad, sin embargo, varias han sido las propuestas para clasificar los tipos de documentales existentes. La más utilizada es la de Bill Nichols, que en 1991 establece cuatro modalidades documentales, a las que en 2001 añade otras dos. Estas seis modalidades, también denominadas subgéneros del documental, son los siguientes: poético, expositivo, observacional, participativo, reflexivo y performativo (Nichols, 2010: 99).

Los documentales expositivos son aquellos contruidos en torno a una idea o mensaje que el o la realizadora quiere transmitir a la audiencia. La narrativa está supeditada a esa idea, busca completarla, y para ello suele ir acompañada de una *voice over*; la voz superpuesta que habitualmente denominamos voz en *off*². Los documentales de John Grierson son prototípicos de este modelo, un modelo estandarizado en el reportaje televisivo, cuya finalidad principal es transmitir información significativa sobre la temática de que trata la película.

Todo lo contrario sustenta el documental poético, que prescinde de toda narrativa clásica en favor de la composición estética de las imágenes. Los films de Maya Deren son ejemplos claros de esta modalidad.

Las modalidades de documental observacional, participativo y reflexivo coinciden con los modos de representación propuestos por Crawford (1992): el modo perspicuo o «mosca en la pared»; el modo experiencial o «mosca en la sopa» o el modo evocativo o «mosca en el yo». Mientras que el modo perspicuo es propio de los documentales en los que la presencia de la cámara es omitida, existiendo la pretensión de que las cosas pasarían del mismo modo si ella no estuviera allí, tanto el modo representacional como el modo evocativo responden a la necesidad de incorporar al realizador o la realizadora y al dispositivo cinematográfico en la narración, ya sea en una actitud participante, ya sea en una actitud reflexiva. Las películas del cine directo estadounidense de Frederick Wiseman y los hermanos Maysles,

² En inglés se diferencia la voz superpuesta (*voice over*), también referida como «voz de Dios», por ofrecer un relato omnipotente sobre la realidad presentada, y la voz en *off*, que es la de algún personaje de la película que habla sin estar en plano.

entre otros, así como las películas etnográficas de Timothy Ash y Napoleon Chagnon serían ejemplos del modo observacional. El cine de David y Judith McDougall se encuadraría en el modo participativo. Y películas etnográficas, ya clásicas, de corte reflexivo o evocativo serían entre otras las de Trinh T. Min-ha.

El modo observacional ha sido considerado el modo ideal de realización de cine etnográfico, pero es un modo que trasciende la pretendida ingenuidad epistemológica de la que ha sido acusado y que, tal y como apuntan Anna Grimshaw y Amanda Ravetz (2009: 8), supone «gran compromiso con los detalles de la vida cotidiana, que desafía las limitaciones del cine didáctico y del cine centrado en el conflicto (*conflict-driven cinema*) [...] y pone de relieve una serie de diversas voces, modos de hablar y contextos lingüísticos». El cine observacional podría, en este sentido, encuadrar los modelos observacional, participativo, evocativo e incluso performativo, con el cual distingue Nichols aquellos documentales en el que el o la realizadora se convierte en una pieza clave de la narración, utilizando la fuerza expresiva de su relación con los sujetos para implicar afectivamente a la audiencia en la experiencia particular que ofrece el film. Películas como *Tongues Untied* de Marlon Riggs o *Les Glaneurs et la Glaneuse* de Agnès Varda son clasificadas por Nichols dentro de esta modalidad, pero sin duda podíamos incluir también a *Cannibal Tours* de Denis O'Rourke o la etnoficción *Transfiction* (figura 1) de Johannes Sjöberg.

Con todos los aciertos que tiene esta tipología, cuidadosamente establecida con base en especificidades técnicas, epistemológicas, de tratamiento del sonido, el espacio y el tiempo, etc.³, creemos necesario simplificarla para adaptarla a los objetivos de este artículo. En la mayoría de los casos, ejemplares de estos modelos de documental conviven sin problema alguno en festivales y catálogos de distribución. Por lo tanto, si de lo que se trata es de ayudar a elegir las estrategias de difusión de una película documental de corte etnográfico, consideramos que lo más útil es dividir las películas según su grado de experimentalidad.

En este sentido, y aceptando que los híbridos son probablemente más numerosos que las películas ejemplares de cada uno de los tipos, proponemos cuatro subgéneros diferentes: el reportaje, el documental científico-educativo, el documental ensayístico y la película experimental. La mayor parte de las películas etnográficas suelen ubicarse entre el segundo y el tercero, pero son muchas también las que se adentran en las otras dos categorías. Identificar qué tipo de película tenemos entre manos y saber dónde puede ser gratamente acogida es un paso fundamental para que su distribución tenga éxito.



Figura 1. Fotograma de *Transfiction*, realizada por Johannes Sjöberg en 2007.

³ Un práctico cuadro de esta tipología se encuentra en Nichols (2010: 210-211).

3.1. Reportaje

El reportaje suele ofrecer información exhaustiva sobre un tema. Para lograrlo, utiliza imágenes grabadas en el campo, pero además incluye entrevistas no sólo a personas nativas o afectadas directamente por lo que se cuenta, sino también a especialistas en el tema que trata. La construcción narrativa está ordenada en base a un guión previo que tiene como principal objetivo informar a la audiencia del modo más claro o revelador posible, ofreciendo gran variedad de datos y diversos aspectos de la problemática. Es habitual que el reportaje incluya una *voice over* que acompañe descriptivamente a las imágenes, ofreciendo significados a las mismas que dirijan en la dirección deseada la interpretación de la audiencia. El reportaje puede incluir además mapas, gráficos u otras herramientas que faciliten esta tarea informativa. No se correspondería, por lo tanto, con el modo expositivo de Nichols, que incluye películas como *Les Maîtres Fous* de Jean Rouch, que nosotros clasificaríamos como documental científico-educativo, si no ensayístico.

3.2. Documental científico-educativo

El documental científico-educativo no tiene una forma unificada, sino múltiples derivas. Según De Brigard (1995: 41), sería «el filme de una sola temática centrado en mostrar un aspecto concreto de un ceremonial, artes, etc., o bien la filmación del inventario cultural de un pueblo, más o menos completo».

Lo específico del documental científico-educativo es su finalidad: transmitir conocimiento ya generado por las formas convencionales de investigación. Suele considerarse un complemento a la investigación, dirigido fundamentalmente a la transmisión de conocimientos y a obtener una mayor y más amplia difusión de la misma. En la actualidad, son muchas las películas etnográficas que se hacen con este cometido, siendo este tipo el mayoritario incluido en catálogos como el *Ethnographic Video Online* (EVO) o el *Documentary Educational Resources* (DER).

Los documentales científico-educativos propios de la Antropología presentan un pueblo o comunidad a través de alguno de sus elementos más significativos o muestran algún aspecto de su cultura, ya sea una destreza técnica, un sistema de intercambio, una norma social o una práctica ritual. Son frecuentes también los documentales que exponen algún conflicto o presión económica, política o ecológica que haya marcado o esté marcando la vida de ese pueblo. Es frecuente que incluyan algún tipo de voz en *off*, mapa o gráfico para contextualizar la información, pero no suele ser de manera exhaustiva como en el reportaje. En la mayoría de los casos, la narración es diacrónica, respetando fielmente la sucesión temporal de las escenas, y el sonido está sincronizado.

Las situaciones naturales, en las que los protagonistas conversan entre ellos o con el realizador de manera informal, y las secuencias prolongadas son señas de identidad de este tipo de documentales. En la edición 2013 del festival NAFA celebrado en Bilbao (figura 2), una gran mayoría de películas se adaptaban a este formato. Así, *Ronin, Plants & Dreams* (María Gonzalez), *Man of nature and me* (Orsolya Veraart), *Descending with angels* (Christian Suhr) y un largo etcétera.

Aunque las decisiones de realización suelen ser muy variadas, la mayor parte de estos documentales incluyen alguno de los tres modos de representación propuestos por Peter Crawford (1992) y referidos arriba; el modo perspicuo o «mosca en la pared»; el modo experiencial o «mosca en la sopa» o el modo evocativo o «mosca en el yo». El documental tradicional se construye con base en el primer modo, que sería el modo por excelencia del documen-



Figura 2. Apertura del festival NAFA 2013. Bilbao, 9-10-2013. Foto: Naroa Gallego

tal científico-educativo, pero ya desde mediados de 1970 y la proclama autorreflexiva de la Antropología, liderada en el cine etnográfico por las películas de Jean Rouch y David MacDougall y los escritos de Jay Ruby (1975 y 2000), el modo experiencial, paralelo fílmico de la observación participante, se ha convertido en la forma canónica contemporánea del cine etnográfico. Aun así, la presión del documental personal o documental en primera persona, gran protagonista del cine de no ficción contemporáneo, ha provocado un notable incremento de la utilización del modo evocativo dentro del cine etnográfico⁴.

En la mayoría de los casos en los que los modos experiencial o evocativo son representativos estamos hablando ya de documentales de creación, aunque en documentales realizados desde la Antropología es muy habitual que la evocación se utilice para proporcionar matices cualitativos a la información, y puedan ser considerados también dentro de esta tipología. Así, en el caso del cortometraje documental *Carmen* (Olatz Gonzalez-Abrisketa), realizado con fines docentes, la realizadora incluye planos subjetivos, no respeta la sincronicidad y conversa con la protagonista como modo de ofrecer diferentes niveles de información. Esto no impide, sin embargo, que pueda considerarse un documental científico-educativo⁵.

Las producciones de películas basadas en trabajos de investigación previos está siendo promovida también por algunas fundaciones, como la Wenner-Gren, que ofrece un programa de becas posdoctorales dedicado al cineasta antropólogo Paul Fejos.

3.3. Documental ensayístico

Nos referimos a documental ensayístico cuando lo que otorga peculiaridad a la película es su creatividad formal. Esta se coloca por encima del intento por presentar un acontecimiento o realidad vivida respetando su estructura, ritmos, etc., como es habitual en el documental científico-educativo. El documental ensayístico trastoca los elementos formales y la narrativa propia del documental en busca de nuevas formas de conocimiento y con la intención de

⁴ Véase MacDonald (2014).

⁵ *Carmen* se realizó para mostrar un procedimiento mágico en clase de «rituales y creencias» y fue el primer documental galardonado con el premio a película ultra-corta de la SVA; un premio que esta asociación creó en 2012 para potenciar la realización de películas de poca duración que puedan ser utilizadas como materiales docentes.

provocar una experiencia (per)formativa en la audiencia. La transmisión de información propia de la tipología anterior cede paso a la consideración de que el conocimiento se genera creativamente, provocando fisuras en los modos tradicionales de comprensión y obligando a la audiencia a enfrentarse activamente con el texto fílmico. Para conseguirlo son frecuentes las rupturas temporales, los saltos de racord, la falta de sincronización entre imágenes y sonido, y otros recursos estilísticos. A diferencia de las películas experimentales, sin embargo, el documental ensayístico mantiene una coherencia lógica que permite al espectador o espectadora situarse comprensivamente ante la película. Los planos son accesibles, respetando las cualidades sensoriales de la experiencia normal, y existe cierta narratividad, quizás no necesariamente marcada por el acontecimiento, pero discernible al fin y al cabo. La voz sobrepuesta (*voice over*) puede ser también un recurso en este tipo de documentales, ya no para ofrecer explicaciones a la imagen, sino para generar varios niveles de sentido, bien sea discursivo o estético. La mayor parte de las películas del cineasta danés Jørgen Leth entrarían en esta tipología; así como las películas realizadas en los últimos años desde el Sensory Ethnography Lab de Harvard por cineastas como Ilisa Barbash, Verena Paravel, J. P. Sniadecki, Stephanie Spray, Lucien Taylor o Pacho Velez.

3.4. Película experimental

La película experimental rompe por completo con la narrativa cinematográfica clásica. Secuencias, planos, imágenes, encuadres o fragmentos se suceden sin ningún orden lógico para la audiencia. La búsqueda por provocar una experiencia estética coloca al espectador o espectadora más allá del sentido convencional y le obliga a enfrentarse a la película sensitivamente. La pantalla adquiere la materialidad de un cuadro y no existen códigos cinematográficos previos de los que pueda derivar ningún tipo de comprensión ideacional. Aunque encuadrables en la modalidad poética de Nichols, películas como *Divine Horsemen* de Maya Deren, *Ensayo final para utopía* de Andrés Duque o *Leviathan* de Lucien Taylor y Verena Paravel las consideraríamos un híbrido entre documental ensayístico y película experimental, ya que las imágenes son comprensibles a pesar de la ausencia de toda narratividad formal. Películas prototípicamente experimentales serían las de Raymonde Carasco sobre los tarahumaras⁶ (figura 3).



A pesar de su carácter antropológico, este tipo de películas, sin embargo, tienen sus propios circuitos de exhibición y distribución, más cerca de los círculos artísticos que de los festivales etnográficos y documentales, en los que predominan los documentales entre lo científico-educativo y lo ensayístico.

Figura 3. Fotograma de *Gravida Sketch I*, realizada por Raymonde Carasco en 1978.

⁶ Arnd Schneider y Caterina Pasqualino acaban de editar el volumen *Experimental Film and Anthropology* (2014) en el que recogen varios ensayos acerca de las intersecciones entre etnografía y formas experimentales de producción audiovisual y que se gestó en unos encuentros en el Musée du Quai Branly de París, en 2012.

4. Festivales: los nuevos circuitos de distribución especializados

En lo que respecta al estudio de los espacios de exhibición, y más concretamente al estudio de festivales, el interés creciente hacia estos eventos como objeto de investigaciones académicas ha dado lugar a numerosas publicaciones en los últimos años (De Valck, 2007; Iordanova y Rhyne, 2009; Wong, 2011), así como a nuevas colecciones a cargo de editoriales especializadas⁷. Estos estudios, de naturaleza interdisciplinar, ofrecen distintas miradas sobre estos eventos, ya sea desde una perspectiva histórica (analizando su papel de espacio diplomático), sociocultural (reflexionando sobre la creación de audiencias, o sus estrategias de programación) o industrial (centrándose en la dimensión económica del evento)⁸. Entre ellos, el estudio antropológico del festival de Sundance realizado por Dayan (2000) es referencia obligada.

Dentro del campo específico de la Antropología, además de las crónicas de festivales etnográficos publicadas en revistas académicas de repercusión internacional como *Anthropology Today*, *Visual Anthropology Review*, *Visual Anthropology* o *Journal des Anthropologues*, encontramos algunos textos esporádicos que analizan el circuito de festivales especializados en cine etnográfico⁹, entre los que destaca el capítulo de Colette Piauxt dedicado al contexto europeo. En su mirada retrospectiva, la autora apunta a la importancia de los festivales para el reconocimiento de la Antropología visual como disciplina académica y su papel en la creación de redes y proyectos comunes, afirmando que «estas reuniones rituales contribuyen de forma notable al desarrollo y la permanencia de este campo de estudio» (Piauxt, 2007: 345). Así, el circuito de festivales cinematográficos nos permite entender el alcance del cine antropológico contemporáneo y su trascendencia más allá del mundo académico que lo forma.

A continuación ofrecemos un listado que, a pesar de no ser exhaustivo (cabe destacar la mayor presencia de eventos celebrados en Europa), pretende ser un primer paso hacia una cartografía de festivales y encuentros en los que el cine etnográfico ha tenido cabida en los últimos años. Los hemos clasificado en tres grandes grupos en relación a sus ámbitos de especialización:

1. Festivales de cine etnográfico.
2. Festivales de cine documental.
3. Festivales generalistas.

Al igual que ocurre con las propias películas, cuya hibridación entre el cine etnográfico, documental o el cine experimental hace cada vez más difíciles las clasificaciones, en los festivales se produce el mismo fenómeno, algo que queda patente en el hecho de que muchos de estos eventos hayan ido cambiando de nombre a lo largo de los años, como es el caso del Cinéma du Réel, que pasó de denominarse Ethnographic and Sociological Film Festival a International Documentary Film Festival. Esta nueva designación da cuenta de los cambios en la concepción y presencia del cine etnográfico dentro de sus programas.

⁷ Destacan las iniciativas de Dina Iordanova desde St Andrews University Press, que publica el *Film Festival Yearbook* desde 2009 y la colección *Films Need Festivals. Festivals Need Films*, desde 2012, así como la iniciativa de Palgrave MacMillan con la colección a cargo de Marijke De Valck y Tamara Falicov, desde 2014.

⁸ Para una introducción en castellano sobre el campo de estudio de festivales, sus principales referentes teóricos y metodológicos, así como una aproximación histórica al fenómeno, véase Vallejo (2014b). Véase también A. Vallejo y M. P. Peirano (en redacción).

⁹ Jay Ruby (2000) también hace referencia a los circuitos de distribución en *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*.

4.1. Festivales de cine etnográfico

Los espacios de difusión vinculados a la Antropología visual engloban una serie de instituciones e iniciativas nacidas en la mayoría de los casos en espacios de investigación y educación, como son los congresos académicos, las universidades o los museos. En ellos se mostrarían mayoritariamente documentales científico-educativos y ensayísticos, aunque tendrían cabida también películas de estilo reportaje, donde el contenido y la información etnográfica prevalecen sobre cuestiones de lenguaje cinematográfico. Las películas de corte puramente experimental tienen difícil encaje en este tipo de festivales, y se circunscriben, como hemos dicho anteriormente, a circuitos especializados. Insertamos a continuación una relación de festivales y forums etnográficos ordenados por el mes de celebración¹⁰.

Enero

- Antropofest International Film Festival (Praga, República Checa).
- Ethnographic Film Festival of Montreal (Canadá).

Marzo

- Cinéma du Réel (París, Francia).
- Days of Ethnographic Film (Liubliana, Eslovenia).
- Eyes and Lenses: Ethnographic Film Festival (Varsovia, Polonia).
- FIFEQ- International Ethnographic Film Festival of Quebec (Canadá).
- World Film Festival (Tartu, Estonia).

Abril

- Anthropology Film Festival at UBC (Vancouver, Canadá).
- CinANTROP (Lisboa, Portugal).
- Espiello, Festival Internacional de Documental Etnográfico de Sobrarbe (Huesca, España).
- ETNOFILM Festival (Rovinj, Croacia).
- Etnografilm Festival (París, Francia). I edición en 2014.
- Russian Anthropological Film Festival (Ekaterimburgo, Rusia).
- Weitwinkel Ethnographisches Filmfestival (Coblenza, Alemania).

Mayo

- Ethnocineca (Viena, Austria).
- Freiburg Film Forum - Ethnology (Alemania).
- Göttingen International Ethnographic Film Festival (Alemania). Bienal.

Junio

- Contro-Sguardi Festival internazionale di cinema antropologico (Perugia, Italia).
- Dialektus (Budapest, Hungría).
- Ethno film Festival - The Heart of Slavonia (Djakovo, Croacia).
- Mostra de cine etnográfico (Santiago de Compostela, España).

¹⁰ No se incluyen festivales indígenas ni de derechos humanos. Para una revisión del circuito de festivales de cine indígena (especialmente del ámbito latinoamericano) véanse los trabajos de Amalia Córdova (2012a y 2012b). Véanse también los listados de festivales de derechos humanos, cine indígena, migración, etc., en Iordanova y Torchin (2012).

- Nepal International Indigenous Film Festival (Katmandú, Nepal).
- RAI International Festival of Ethnographic Film (Reino Unido). Bienal.

Julio

- Pärnu International Documentary and Anthropology Film Festival (Estonia).

Agosto

- NAFA (Nordic Anthropological Film Association) Film Festival (itinerante).

Septiembre

- SIEFF - Sardinia International Ethnographic Film Festival (Italia).
- Viscult - festival of visual culture. (Joensuu, Finlandia). No se ha celebrado en las dos últimas ediciones, aunque espera ser reanudado en 2015.

Octubre

- Anûû rû âboro. Festival International du Cinéma des Peuples (Nueva Caledonia) (figura 4).
- Astra Film Festival (Sibiu, Rumania).
- Cine entre culturas. Sección etnográfica del DocDF (México).
- Kratovo Ethnographic Film Festival (Macedonia).
- Moscow International Visual Anthropology Festival (Rusia). Bienal.
- Regard Blue (Zúrich, Suiza).
- Taiwan International Ethnographic Film Festival (Taipei). Bienal.

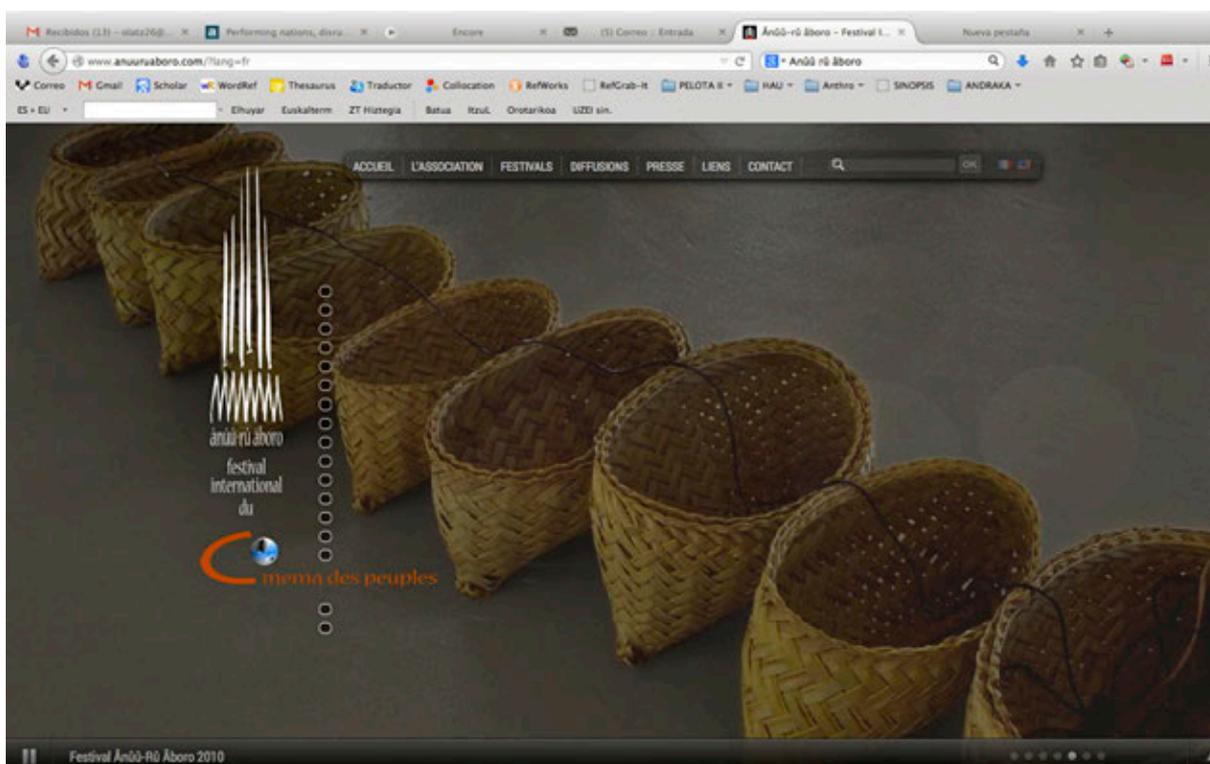


Figura 4. Página Web del festival etnográfico Anûû rû âboro. Visitada el 22-06-2014.

Noviembre

- Aspekty. Festival of Visual Anthropology (Torun, Polonia).
- Delhi International Ethnographic Film Festival (India). Bienal.
- Ethnofest. Athens Ethnographic Film Festival (Grecia).
- Etnofilm Cadca (Eslovaquia).
- Festival dei Popoli (Florencia, Italia).
- Festival do Filme Documentário e Etnográfico (Belo Horizonte, Brasil).
- Festival International Jean Rouch. Bilan du Film Ethnographique (París, Francia).
- International Festival of Ethnographic Film (Sofía, Bulgaria).
- International Festival of Ethnological Film (Belgrado, Serbia).
- Margaret Mead Film and Video Festival (Nueva York, Estados Unidos).
- Mostra Internacional do Filme Etnográfico (Río de Janeiro, Brasil).
- SVA Film and Video Festival (Estados Unidos).

Diciembre

- Beeld voor Beeld (Ámsterdam, Holanda).

4.2. Festivales de cine documental

El campo del cine documental ha experimentado una proliferación de festivales a nivel mundial sin precedentes desde la década de 1990. Muchos de ellos muestran cine etnográfico, pero no son iniciativas de especialistas en la disciplina. Como apunta Piaux (2007: 346), «los primeros festivales donde se mostraban películas etnográficas no estaban ni organizados por cineastas antropólogos en un contexto académico, ni centrados en películas antropológicas, sino que se dedicaban a la promoción de documentales sociales con connotaciones políticas». En esta categoría podemos incluir también eventos como los ya mencionados Festival dei Popoli, Cinéma du Réel o Margaret Mead, pero encontramos asimismo festivales que se han centrado en el documental, no tanto por su temática y/o carácter sociopolítico, sino como espacios alternativos a los festivales dedicados al cine de ficción, donde los documentales se han considerado un «género menor».

La presencia creciente de secciones industriales en los festivales dedicados al documental, que incluyen foros de financiación, clases magistrales con cineastas de prestigio o talleres de desarrollo de proyectos, da cuenta de su posicionamiento en un ámbito más profesional que los festivales de cine etnográfico, y su rol de intermediarios para la distribución comercial posterior (ya sea en espacios televisivos o –de forma más minoritaria– en salas de cine).

Además, encontramos espacios para el debate, producción y difusión de documentales de corte antropológico en seminarios especializados¹¹, talleres de desarrollo de proyectos y espacios televisivos (sobre todo a raíz de la proliferación de canales temáticos como Odisea, Discovery Channel o National Geographic).

A continuación incluimos un listado de los festivales de mayor repercusión especializados en documental.

¹¹ Entre ellos destaca el Flaherty Film Seminar, un espacio de formación y debate que no está abierto al envío de películas, sino que proyecta una selección cuyo comisario/a cambia cada año. Predomina una visión amplia del documental, abierta a sus formas más experimentales y se valora la calidad cinematográfica de las obras (Ruby, 2000: 24). Otro análisis en Zimmermann (2012).

Febrero

- Punto de Vista (Pamplona, España). Tendencia hacia prácticas más ensayísticas.
- True/False Film Fest (Columbia, Missouri, Estados Unidos.).

Abril

- E tudo Verdade (Brasil)
- Full Frame (Durham, Estados Unidos.).
- Play Doc (Tui, España).
- Visions Du Réel (Nyon, Suiza).

Mayo

- Docs Barcelona (España).
- Documenta Madrid. Da cabida a un amplio espectro, que va del reportaje al cine experimental (España).
- HotDocs (Canadá).

Junio

- AFIDOCS (Anteriormente Silverdocs, Washington DC, Estados Unidos).
- FIDOCS (Santiago de Chile, Chile).
- Flaherty Film Seminar (Nueva York, Estados Unidos).
- International Documentary and Short Film Festival of Kerala (India).
- Sheffield Doc/Fest (Reino Unido).

Julio

- FIDMarseille (Francia).

Agosto

- Les Etats Généraux du Documentaire (Ardèche, Francia).

Septiembre

- FIDBA Buenos Aires (Argentina).

Octubre

- Aljazeera International Documentary Film Festival (Doha, Catar).
- DOK Leipzig (Alemania).
- DocBsAs (Buenos Aires, Argentina).
- DOCLisboa (Portugal).
- Jihlava International Documentary Film Festival (República Checa).
- Yamagata International Documentary Film Festival (Japón).

Noviembre

- CPH:DOX (Copenhague, Dinamarca).
- DocsDF (México). Tiene una sección etnográfica: Cine entre culturas.

- IDFA (Ámsterdam, Holanda).
- Zinebi. Festival Internacional de Cine documental y cortometraje (Bilbao, España).

Diciembre

- Atlantidoc (Uruguay).

4.3. Festivales generalistas

Asumiendo un rol de descubrimiento de nuevos autores y autoras, tendencias cinematográficas o cinematografías extranjeras¹², los festivales generalistas incluyen en su programación formatos más experimentales, con una presencia creciente en los últimos años de híbridos que gravitan entre la ficción, el documental y el cine experimental. El tipo de cine etnográfico que ha cobrado visibilidad y recibido reconocimiento en este tipo de espacios lo forman las películas de ensayo y experimentales, como ha ocurrido con *Leviathan* (Castaing-Taylor y Paravel, 2012), estrenada en Locarno y proyectada en Berlín o Edimburgo; o la asignación del premio de la Quinzaines des Réalisateurs de Cannes de 2011 al cortometraje *Quest* del antropólogo rumano Ionuț Pițurescu. Este documental fue desarrollado en el marco del Aristoteles Workshop, evento vinculado con el Astra Film Festival (Sibiu, Rumanía) y la televisión Arte France.

Por otro lado, otros proyectos más experimentales vinculados al cine expandido y modelos de exhibición interactivos se han hecho un hueco en museos de arte contemporáneo como el MoMA, Guggenheim, Pompidou, Anthology Film Archives, Whitney Museum of American Art, Harvard Film Archive, CCCB¹³, así como en plataformas *online* especializadas¹⁴.

A continuación ofrecemos una lista de algunos festivales generalistas interesados en el cine documental:

Enero

- International Film Festival Rotterdam (Holanda).
- Sundance Film Festival (Park City, Utah, Estados Unidos).

Febrero

- Berlinale (Alemania).

Marzo

- Ann Arbor Film Festival (Estados Unidos).
- Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou (Burkina Faso).

¹² Precisamente, algunos de los textos pioneros sobre el estudio de festivales reflexionan sobre el papel de estos eventos como espacios de intercambio cultural para el descubrimiento de cinematografías extranjeras (Nichols, 1994a y 1994b), dando cuenta del interés de buscar los puntos de confluencia entre el cine etnográfico y la teoría cinematográfica.

¹³ Véase Pearce y McLaughlin (2007).

¹⁴ La mayoría de proyectos se encuentran alojados en sus propias páginas web, aunque también encontramos algunos sitios web con vocación de recopilar listados de documentales interactivos, como www.interactivedocumentary.net o www.i-docs.org [última consulta: 20/05/2014].

Abril

- BAFICI (Buenos Aires, Argentina)
- San Francisco International Film Festival (Estados Unidos).

Mayo

- Cannes Film Festival (Francia).

Junio

- Edinburgh International Film Festival (Escocia, Reino Unido).

Julio

- Durban International Film Festival (Sudáfrica). Tiene un premio a derechos humanos otorgado por Amnistía Internacional.

Agosto

- Locarno International Film Festival (Suiza).
- La Mostra de Venecia (Italia).
- Melbourne International Film Festival (Australia).

Septiembre

- Festival Internacional de Cine de San Sebastián (España).
- Toronto International Film Festival (Canadá).

Octubre

- New York Film Festival (Estados Unidos).
- Vancouver International Film Festival (Canadá).
- Viennale (Austria).

Noviembre

- Festival de cine europeo (Sevilla, España).
- l'Alternativa (Barcelona, España).

5. Estrategias de difusión del cine etnográfico

Una vez clasificados los tipos de films realizados en el marco de la Antropología visual, y ofrecidos los listados de festivales donde pueden ser aceptados, concluiremos con algunas propuestas e ideas para sacarle el máximo provecho al circuito de exhibición del cine etnográfico, diseñando una estrategia de difusión que se adapte a nuestro proyecto audiovisual y apuntando algunos criterios a tener en cuenta a la hora de decidir a dónde enviar nuestra película.

Entre ellos destacamos: 1) el reconocimiento académico o cinematográfico; 2) la temática y el idioma; 3) las fuentes de financiación y posibilidades de distribución comercial; 4) el tiempo de circulación y la pérdida de actualidad, y 5) los formatos y nuevos medios de difusión.

5.1. Reconocimiento académico o cinematográfico

En primer lugar hemos de tener en cuenta si nuestras preferencias se inclinan más hacia el reconocimiento científico-académico o cinematográfico, cuestión que, como vemos en las reflexiones de Jay Ruby y Colette Piault, no se limita a la categoría en que clasificamos cada festival, sino que atiende a diversos criterios en continua negociación. Tras citar algunos de los eventos visitados a lo largo de su carrera como el Festival dei Popoli, el seminario Robert Flaherty, COVA o el festival Margaret Mead, Jay Ruby afirmaba que la calidad cinematográfica prima como criterio de selección en muchos festivales y relacionaba la exhibición en grandes cines con las dificultades para un debate más académico:

«Me he sentido cada vez más frustrado con estos eventos, y tengo la sensación de que la mayoría de lo que ocurre tiene que ver poco con la antropología y mucho que ver con los intereses de la realización profesional. [...] Considero que el formato «festival de cine» [...] está fundamentalmente reñido con los propósitos de la antropología visual [...] Los realizadores de estos trabajos normalmente son invitados a intervenir en los festivales. Dado que los intereses, expectativas y conocimientos de la mayoría de cineastas difieren de aquellos de la mayoría de antropólogos, las discusiones carecen de una serie compartida de fundamentos. Predomina una sensibilidad cinematográfica» (Ruby, 2000: 23-24).

Por su parte, Colette Piault apuntaba los problemas en la calidad de los films enviados a festivales, surgidos por la falta de formación cinematográfica y la imitación de formatos reportajísticos. La autora reflexionaba sobre los cambios en el circuito de festivales del cine etnográfico, afirmando que mientras las películas mostradas desde los años cincuenta a la década de 1970 poseían cierto «carácter *naïve* y falta de talento» (lo cual en su opinión no dejaba de ser estimulante), en un periodo posterior la profesionalización y la influencia de los medios de comunicación afectaron negativamente a este tipo de cine:

«Durante un cierto tiempo, los cineastas antropólogos ansiaban tanto ser reconocidos y que sus films fueran emitidos, que trataron de ajustarse a las demandas televisivas y apagaron la especificidad de sus objetos o de su aprendizaje y conocimiento como antropólogos. No habían sido formados profesionalmente como cineastas; los resultados eran a menudo decepcionantes, tal y como descubrimos cuando proyectábamos sus películas en los comités de selección» (Piault, 2007: 355).

Aunque consideramos perfectamente compatible simultanear la calidad cinematográfica y el rigor científico, lo cierto es que aún se perciben diferencias en el tipo de películas etnográficas que se muestran en unos u otros festivales. En los festivales de cine etnográfico se valoran los trabajos avalados por antropólogos/as visuales de prestigio, escuelas de Antropología visual o becas y proyectos de investigación especializados. Esto hace que el marco institucional prime sobre la calidad estética de la película y se permita la exhibición de reportajes y documentales educativo-científicos cercanos a aquellos, formatos que no tienen espacio en otros festivales de documental y generalistas.

Festivales como el de Gottingen o el RAI valoran enormemente los productos que proceden de programas de posgrado en Antropología visual y es muy difícil que rechacen productos avalados por expertos en el campo como Gary Kildea, Peter Crawford o David Mac Dougall, entre otros. Incluir por tanto un o una asesora (*advisor*) en los títulos de crédito, algo específico en las películas que derivan de la academia antropológica, puede ayudar a que la película se considere etnográfica y acceda con mayor facilidad a los festivales de la coordinadora europea de festivales antropológicos (CAFFE). También, esto facilitará su incorporación a

catálogos como el DER, ya sea en una edición en DVD, ya sea a través de su incorporación a la plataforma *online* EVO.

Sin embargo, otros festivales etnográficos menos conectados con el mundo académico dan prioridad, como apuntaba Ruby, a formatos de mayor calidad cinematográfica. Así, festivales como el Margaret Mead (que incluye proyectos *new media*) o el Jean Rouch (que rechaza explícitamente el envío de reportajes) dan cabida a las distintas tendencias del cine etnográfico contemporáneo, donde el documental ensayístico y la película experimental cada vez tienen más visibilidad.

En el caso de los festivales de cine documental la situación es similar, y los reportajes y documentales con carga pedagógica van quedando relegados a festivales temáticos de menor repercusión internacional. En cuanto a los festivales generalistas, cierto grado de experimentalidad es condición *sine qua non* para que películas de corte etnográfico tengan cabida. Las películas puramente experimentales, sin embargo, difícilmente encuentran hueco.

5.2. Temática e idioma

En lo que respecta a la temática de nuestra película, debemos tener en cuenta que los ciclos especializados en museos, o secciones paralelas temáticas de algunos festivales, así como festivales especializados en una temática concreta, amplían enormemente las posibilidades de distribución de las películas etnográficas. Además de las competiciones oficiales, los festivales suelen ofrecer cada año ciclos paralelos centrados en un tema concreto (como ocurre con los Regards Comparés del Jean Rouch Film Festival), lo que hace más probable la selección de una película sobre esa temática. Además, estas secciones no tienen restricciones de año de producción (al contrario que la competición), por lo que no es tan importante si la película ha sido terminada hace varios años. Sin embargo, la política de selección es diferente a la de las películas en competición, dado que suele ser comisariada directamente por una persona experta en la materia, en lugar de hacer una convocatoria abierta de envío de películas.

Por otra parte, al contrario que en los circuitos televisivos, donde el doblaje es una práctica común y, en ocasiones, una barrera para la distribución del cine etnográfico, el circuito de festivales es un espacio multilingüe donde predomina el subtítulo (en la mayoría de los casos en inglés), lo que abarata los costes de la película y facilita su distribución global. Además, el propio carácter internacional de los festivales fomenta la diversidad de países de producción y rodaje de las películas, lo que juega en favor del cine etnográfico, que sigue teniendo en el exotismo una de sus marcas de identidad.

5.3. Fuentes de financiación y posibilidades de distribución comercial

Incluso en el caso de que nuestra película aspire a ganar premios de carácter económico, el circuito de festivales no puede considerarse una fuente de financiación directa. Sin embargo, gracias a las políticas de invitación de cineastas, los festivales pueden convertirse en intermediarios a través de los cuales conseguir financiación para proyectos en desarrollo o distribución comercial para películas terminadas¹⁵.

¹⁵ Para un estudio de las secciones industriales en los festivales de cine documental europeos, véase Vallejo (2014b).

Si diseñamos la estrategia de distribución de nuestra película priorizando el rendimiento económico y la recuperación del presupuesto invertido, debemos tener en cuenta, en primer lugar, los costes de envío de copias. Con la digitalización, el formato físico de la película ya no supone un problema que pueda limitar el número de festivales a los que enviar nuestra obra. Sin embargo, es necesario saber que ciertos festivales exigen tarifas de participación, ya sea por el mero hecho de enviar la película para su posible selección o para su proyección (aunque en algunos casos se exime de este pago cuando se trata de un estreno o la película es demandada directamente por programadores/as del festival que hayan visto la película en otro evento, caso en el que el o la realizadora suele ser invitada). Si se trabaja con empresas distribuidoras profesionales o agentes de venta, estos suelen tener más poder de negociación con los festivales, y en ocasiones consiguen ingresos por la exhibición de la película.

El cobro de cuotas es una práctica extendida en el circuito de festivales generalistas de amplia repercusión mundial (especialmente los que cuentan con la acreditación de la FIAPF¹⁶ como Cannes o Venecia) y en aquellos especializados en cine documental con una amplia presencia de secciones industriales y repercusión mediática (como IDFA o *HotDocs*)¹⁷, pero no se aplica con excepciones en el contexto de festivales de cine etnográfico. Una herramienta útil para la gestión de la distribución es Withoutabox (figura 5), que permite realizar un *kit* de prensa y distribución, en el que se incluye la película *online* de manera totalmente confidencial, ofreciendo importantes rebajas si queremos inscribirnos en varios festivales. Hay que tener en cuenta también que existen diversos precios de inscripción, que van encareciéndose a medida que se acerca la fecha del cierre de la convocatoria.

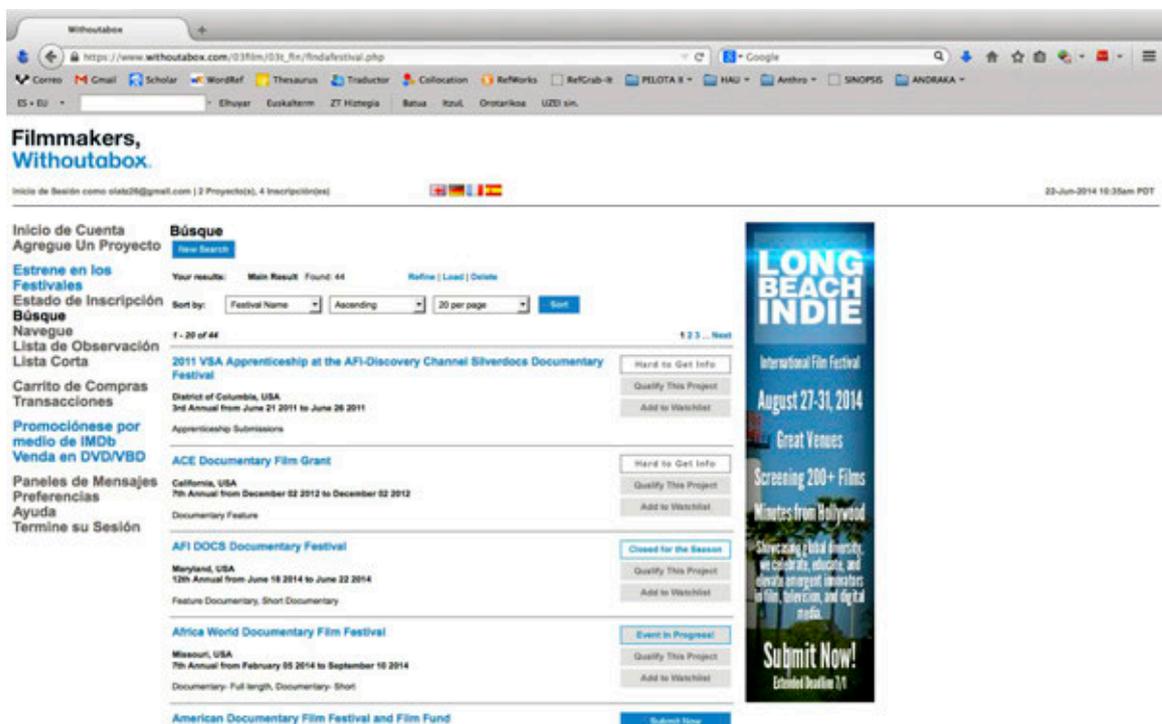


Figura 5. Página web de Withoutabox, consultada el 22-06-2014.

¹⁶ Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films. Fundada en 1933 para controlar la proliferación de festivales, estableciendo un sistema jerárquico de acreditaciones.

¹⁷ Véanse algunos de los consejos apuntados por Sean Farnel (2013) (antiguo programador de *HotDocs* y experto en documental) sobre el circuito internacional de festivales.

Teniendo en cuenta los costes que puede suponer el envío de películas a ciertos festivales, hay que tener muy claro los beneficios que se pueden obtener de dicha estrategia. La inversión puede merecer la pena siempre y cuando se trate de una película que tenga una infraestructura de producción potente a sus espaldas, y una calidad cinematográfica que cumpla con los estándares de programación del evento. Ciertos festivales de mayor repercusión son la puerta de entrada a todo el circuito de festivales menores (empezando por los generalistas, pasando por los festivales de documental y acabando con los especializados en cine etnográfico), dado que se han convertido en citas ineludibles para la prensa especializada, espacios de búsqueda de películas para programadores/as de festivales de todo el mundo, y centros de trabajo de distribuidoras y televisiones que buscan contenidos para su exhibición comercial. Sus representantes acuden a las secciones industriales que han sido incorporadas a los festivales de cine desde la década de 1990, tales como los foros de financiación (*pitchings*), donde se presentan proyectos en desarrollo que buscan contratos de preproducción y venta para completar la película; o mercados (videotecas especializadas donde pueden visionar películas terminadas, incluidas aquellas que no han sido seleccionadas para la programación del festival).

Por último, cabe destacar el papel de los talleres de desarrollo de proyectos (*workshops*) organizados en muchos casos por instituciones que colaboran con los festivales, que guían a cineastas y productores/as durante el desarrollo de la película, adaptándola a estándares profesionales y creando contactos que después ayudarán a recuperar la inversión (incluyendo su participación en *pitchings* de relevancia internacional)¹⁸. A pesar de sus ventajas económicas y profesionales, es necesario recalcar que la participación en estos eventos afecta a las tomas de decisión sobre la estética y contenidos de la película, así como su formato y duración (dado que en el caso del cine etnográfico y documental la televisión será su principal espacio de exhibición comercial), así como la duración del proceso de elaboración de la película, que puede oscilar entre dos y cinco años.

5.4. Tiempo de circulación y pérdida de actualidad

Precisamente, una cuarta cuestión a tener en cuenta si optamos por las vías de exhibición más vinculadas al arte cinematográfico y, especialmente, a aquellos eventos con secciones industriales que nos permitan acceder a fuentes de financiación es el tiempo que se tarda desde que se comienza a realizar la película hasta su llegada a la audiencia. Como apuntábamos anteriormente, la participación en talleres de desarrollo de proyectos afecta al tiempo de circulación, alargando considerablemente la fecha de su finalización, así como la de estreno, dado que en estos talleres también se aprende a elaborar estrategias de distribución en los festivales, adaptándose al calendario internacional. Teniendo en cuenta que muchas veces el cine etnográfico se centra en el problema de tradiciones e incluso pueblos en peligro de extinción, cuestiones relativas a la actualidad y la militancia de causas que exigen la máxima circulación en el periodo de tiempo más corto posible se ven sumamente afectadas por este tipo de estrategia de difusión.

Otra cuestión relevante son las políticas de *première* de festivales internacionales. La exigencia de estrenos internacionales o nacionales para poder ser elegible en la sección competitiva de festivales de renombre implica que hay que adaptarse al calendario de celebración, por lo que si la película se termina en una fecha muy alejada del festival que deseamos como

¹⁸ Tal y como apunta Jordi Ambrós (2009), *commissioning editor* de la televisión catalana TV3 con amplia experiencia en festivales internacionales, la participación en estos foros garantiza la exhibición comercial posterior.

punto de partida, es necesario esperar varios meses hasta el estreno. Además, esto no implica que nuestra película vaya a ser seleccionada, por lo que si no es elegida, tendremos que esperar a que otros eventos puedan seleccionarnos en orden de prioridad. El problema de que los grandes festivales generalistas y algunos de documental de amplia repercusión exijan estrenos afecta, por lo tanto, a festivales especializados (como los de cine etnográfico), impidiendo que estrenen las películas y aplazando su visionado. A esto se suma la decisión de muchos festivales de mostrar solamente películas producidas en el año anterior, por lo que, si nuestra estrategia no funciona como planeábamos, la circulación de nuestra película puede verse enormemente limitada. Además, las jerarquías internacionales que esto produce y las tensiones respecto a los problemas de legitimación cultural que en muchos casos se dan, al necesitar reconocimiento en el extranjero para ser reconocido «en casa», son cuestiones directamente relacionadas con la Antropología, como disciplina altamente interesada en las dinámicas del imperialismo y la uniformización cultural.

En el aspecto práctico, también hay que tener en cuenta que, como vemos en los listados del punto anterior, organizamos la estrategia de difusión de nuestra película según los meses de celebración de los festivales, pero debemos contar con que los plazos de envío de películas no siempre tienen la misma duración, lo que exige un trabajo de organización y diseño del envío exhaustivo que puede consumir mucho tiempo y esfuerzo.

5.5. Formatos y nuevos medios de difusión

Por último, los cambios tecnológicos que el audiovisual ha experimentado en los últimos años han aumentado las posibilidades de producción, exhibición y archivo de películas de corte etnográfico.

Consideramos que el proceso de digitalización ha equilibrado el sistema, abaratando, como apuntábamos anteriormente, el envío de copias y ofreciendo igualdad de oportunidades para la producción a colectivos que anteriormente no podían acceder a los caros equipos de filmación y revelado que exigía el uso del celuloide. Precisamente esta cuestión era hasta hace pocos años otro de los elementos que distanciaba al cine etnográfico del documental más cinematográfico, dado que el primero primaba el contenido científico por encima de valores estéticos¹⁹. Esta cuestión se ve reflejada también en los propios festivales donde, por ejemplo, los títulos de los festivales de cine indígena incluyen la etiqueta *film and video*, dando cuenta de una postura más abierta a la exhibición de calidades inferiores a nivel tecnológico. En lo que respecta al envío de películas, a día de hoy el proceso de digitalización se puede dar por terminado, por lo que la mayoría de los festivales aceptan el envío de películas en DVD o Blu-ray (y usan asimismo discos duros para las copias de alta calidad en HD). También es posible enviar la película a selección sin formato físico, a través de *withoutabox*, plataformas provistas por los propios festivales, o un link a Vimeo que permita a los comités ver los films *online*. En este caso habría que hacerlo con una contraseña para evitar que la película esté accesible al gran público, y por lo tanto se considere «estrenada», lo que impediría que ciertos festivales que exigen *première* no la acepten a concurso.

Para terminar, es interesante añadir que las posibilidades de distribución y difusión *online* se han diversificado y ampliado enormemente, traspasando las fronteras del espacio físico de los festivales, gracias a la digitalización de archivos y la aparición de plataformas como

¹⁹ Como apuntaba Ruby (2000: 24) con su crítica al Seminario Flaherty y su preferencia por el 16 mm y la alta calidad frente al 8 mm, criticando la marginalización de formatos y tecnologías inferiores.

YouTube, Vimeo o el alojamiento de las propias obras audiovisuales en un sitio web concreto (como ocurre con el documental interactivo). Existen además catálogos *online* de distribución de cine etnográfico y documental como DER, *DocAlliance* o WMM (*Women Make Movies*) que pueden ser de enorme valía para la difusión del film una vez terminado el tiempo de circulación por los festivales.

6. Conclusión

Tal y como hemos visto a lo largo del artículo, las posibilidades de distribución del cine etnográfico se han multiplicado en los últimos años. Los festivales especializados en este tipo de cine son cada vez más numerosos y son bastantes las películas documentales de corte etnográfico que se cuelan en los palmares de los festivales más importantes. Así, Locarno ha premiado entre otras a *Foreign Parts* (2009) y *Manakamana* (2013) (figura 6), ambas provenientes del Sensory Ethnography Lab de Harvard, que está apostando por una línea de mayor experimentalidad en el cine realizado desde la Antropología. También son cada vez más los profesionales del cine que se acercan a temáticas y estéticas propias de la Antropología para realizar sus películas. Y es que el hecho de que sea enormemente complicado discriminar el bagaje disciplinar de quien realiza una película documental por la forma final de la misma, no implica que no podamos distinguir y reivindicar cierto estilo etnográfico, hayan o no sido realizadas por personas formadas en la disciplina. La cámara paciente, el ritmo pausado, amplios planos secuencia, cierto realismo, el encuentro amable o la empatía con los «otros», «otro» habitualmente exótico..., son características de lo que habitualmente entendemos por cine etnográfico. Y pensándolo detenidamente, esas características no son sino concreciones filmicas de la experiencia que deriva de nuestra herramienta metodológica más valiosa: el trabajo de campo, hace tiempo ya adoptado, con mayor o menor rigor, por otras disciplinas.

Por tanto, es deseable que aceptemos la hibridación como una de las ventajas que ofrece nuestra propia disciplina, cuya recursividad posibilita que el texto fílmico, así como otras cues-



Figura 6. Fotograma de *Manakamana*, realizada por Stephanie Spray en 2013.

ciones a él asociadas, provoquen debates epistémicos de primer orden²⁰. Así ha ocurrido en otras ocasiones, cuando el cine de Jean Rouch anticipara (o estimulara) reflexiones de orden post (moderno, colonial...). También el texto de Passolini «La primera lección me la dio una cortina», de 1975, podría haber generado varios de los debates ontológicos que estamos presenciando en la Antropología contemporánea. La cuestión no es saber cuánto de antropológica debe ser nuestra película. La cuestión es hacerla y decidir después qué tipo de público va a sacar mayor partido de ella. Este artículo ha pretendido ayudar a que esa decisión sea lo más acertada posible.

Agradecimientos

Este artículo ha sido generado gracias al proyecto de investigación «EHU11/26: Antropología visual: un modelo para la creatividad y la transferencia de conocimiento» (2011-2013), conocido como HAUtaldea (en traducción literal del euskera «Vaya grupo»). Gracias al resto de miembros (Koldo Atxaga, Vanesa Fernández, Ixone Fernández de Labastida, Miren Gabantxo, Iñaki Imaz, Aitzpea Leizaola, Ignacio Mendiola y Miren Urquijo), por sus aportaciones y comentarios.

Bibliografía

- AMBRÓS, Jordi (2009): «Financiación y difusión: mercados y festivales de documental». En: Inmaculada SÁNCHEZ ALARCÓN y Marta DÍAZ ESTÉVEZ (coords.): *Doc 21. Panorama del reciente cine documental en España*. Girona: Luces de Gálibo.
- BRIGARD, Emile de (1995): «Historia del cine etnográfico». En: Elisenda ARDEVOL y Luis Pérez TOLÓN. *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada, pp. 31-73.
- CÓRDOVA, Amalia (2011): «Estéticas enraizadas: aproximaciones al vídeo indígena en América Latina». *Comunicación y Medios*, 24, pp. 81-107.
- (2012): «Towards an Indigenous Film Festival Circuit». En: Dina IORDANOVA y Leshu TORCHING (eds.): *Film Festival Yearbook 5: Film Festivals and Activism*, pp. 63-80. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- CRAWFORD, Peter (1992): «Film as discourse». En *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- DAYAN, Daniel (2000): «Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival». En: Ib BONDEBJERG (ed.): *Moving Images, Culture and the Mind*. Luton, University of Luton Press, pp. 43-52. Reeditado en Dina IORDANOVA (ed.) (2013): *The Film Festival Reader*, pp. 45-58. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- DE VALCK, Marijke (2007): *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- FARNEL, Sean (2013): «Towards a Filmmaker's Bill of Rights for Festivals (2012)». En: Dina IORDANOVA (ed.): *The Film Festival Reader*, pp. 223-229. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- GRIMSHAW, Anna, y RAVETZ, Amanda (2009): *Observational Cinema. Anthropology, Film and the Exploration of Social Life*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- HARVEY, Penny (1993): «Ethnographic Film and the Politics of Difference: A Review of Film Festivals». *Visual Anthropology Review*, 1, 9, pp. 164-176.

²⁰ Un ejemplo puede ser el libro *Transcultural Montage*, de Christian Suhr y Rane Willerslev (2014).

- HEIDER, Karl G. (1976): *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas.
 — (1997): *Seeing Anthropology. Cultural Anthropology through Film*. Boston: Allyn & Bacon.
- HOCKINGS, Paul (ed.) (1974): *Principles of Visual Anthropology*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- IORDANOVA, Dina, y RHYNE, Ragan (eds.) (2009): *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- IORDANOVA, Dina, y TORCHIN, Leshu (eds.) (2012): *Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
- MACDONALD, Scott (2013): *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn*. Berkeley: University of California Press.
- NICHOLS, Bill (1994a): «Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit». *Film Quarterly*, vol. 47, n.º 3, pp. 16-30.
 — (1994b): «Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism». *East-West Film Journal*, vol. 8, n.º 1, pp. 68-85. Reeditado en Dina IORDANOVA (ed.) (2013): *The Film Festival Reader*, pp. 29-44. St. Andrews: St. Andrews Film Studies.
 — (2010): *Introduction to Documentary*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- PASSOLINI, Paolo (1997): «La primera lección me la dio una cortina». En: *Cartas luteranas*. Madrid: Trotta, pp. 33-35.
- PEARCE, Gail, y McLAUGHLIN, Cahal (eds.) (2007): *Truth of Dare. Art and Documentary*. Bristol: Intellect Books.
- PIAULT, Colette (2007): «Festivals, Conferences, Seminars and Networks in Visual Anthropology in Europe». En: Beate ENGELBRECHT (ed.): *Memories of the Origins of Ethnographic Film*. Oxford: Peter Lang, pp. 343-361.
- PRELORÁN, Jorge (1995): «Conceptos éticos y estéticos en el cine etnográfico». En: Elisenda ARDÈVOL y Luis Pérez TOLÓN. *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada, pp. 123-161.
- RUBY, Jay (1975): «Is an ethnographic film a filmic ethnography?». En *Studies in the Anthropology of Visual Communications*, vol. 2, n.º 2, pp. 104-111.
 — (2000): *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- SCHNEIDER, Arnd, y PASQUALINO, Caterina (2014): *Experimental Film and Anthropology*. New York: Bloomsbury Academic.
- SUHR, Christian, y WILLERSLEV, Rane (2013): *Transcultural Montage*. New York: Berghahn.
- VALLEJO, Aida (2014a): «Industry Sections: Documentary film festivals between production and distribution». *Illuminace*, vol. 26, n.º 1, pp. 65-82.
 — (2014b): «Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía fílmica». *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 40. (En prensa).
- VALLEJO, Aida, y PEIRANO, María Paz (eds.) (en redacción): *Film Festivals and Anthropology*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- WONG, Cindy Hing-Yuk (2011): *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen*. London: Rutgers University Press.
- WORTH, Sol (1977): «Utilisation de L'ethnologie par le cinéma/Utilisation du Cinéma par L'ethnologie», en <http://astro.temple.edu/~ruby/wava/worth/sethnosem.html> [última consulta: 20/05/2014].
- ZIMMERMANN, Patricia R. (2012): «Humanist and Poetic Activism: The Robert Flaherty Film Seminar in the 1950s». En: Dina IORDANOVA y Leshu TORCHIN (eds.): *Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, pp. 31-46.

Filmografía (por título)

- A life without words*. Adam Isenberg, 2011.
Cannibal Tours. Dennis O'Rourke, 1987.
Carmen. Olatz González-Abrisketa, 2011.
Les glaneurs et la glaneuse (The Gleaners and I). Agnès Varda, 2000.
Descending with angels. Christian Suhr, 2012.
Divine Horsemen. Maya Deren, 1985.
Ensayo final para utopía. Andrés Duque, 2012.
Foreign Parts. Verena Paravel y J. P. Sniadecki, 2009.
Gravida Sketch I. Raymonde Carasco, 1978.
Les maîtres fous. Jean Rouch, 1955.
Leviathan. Lucien Taylor y Verena Paravel, 2012.
Man of nature and me. Orsolya Veraart, 2012.
Manakamana. Stephanie Spray y Pacho Velez, 2013.
Quest (Cautare). Ionuț Pițurescu, 2010.
Ronin, Plants & Dreams. Maria Gonzalez, 2012.
Tongues Untied. Marlon Riggs, 1989.
Transfiction. Johannes Sjöberg, 2007.



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE