

LA VISUALIZACIÓN DEL "OTRO" EN LOS COMIENZOS DEL CINE ETNOGRÁFICO

JUAN JOSÉ CASCARDI**

Resumen

En este artículo se presenta el análisis de un serie de hechos que promovieron la producción de documentos visuales y audiovisuales entre finales del Siglo XIX y las primeras décadas del Siglo XX, surgidos como producto de los desarrollos tecnológicos de nuestra sociedad occidental, en un contexto de pleno proceso de industrialización, profundización de la colonización de nuevos territorios, obtención de nuevos mercados y expansión económica, que hicieron visibles a "otros" pueblos desconocidos hasta ese momento, representando aspectos de su modo de vida, generando por oposición a esos "otros exóticos" la propia imagen de lo que conformaba la "normalidad" de la esencia humana que el hombre blanco, el "uno" representaba; estableciendo los comienzos del cine etnográfico en nuestra disciplina y cimentando las bases de lo que hoy podríamos denominar una "antropología en imágenes".

Palabras claves: cine etnográfico, "otro" cultural, antropología visual.

Abstract

This article presents the analysis of a series of events that promoted production of visual and audiovisual documents from the late nineteenth century and the early decades of the twentieth century, arising as a result of technological developments in our Western society, in a context of the process of industrialization, deepening colonization of new territories, acquisition of new markets and economic expansion, which became visible to "other" people unknown to date, representing aspects of their lifestyle, generating as opposed to those "other exotic" the image of what formed the "normality" of the human essence that the white man, "one" represented, establishing the beginnings of ethnographic film in our discipline and cementing the basis of what we might call an "anthropology in images."

Key words: ethnographic film, cultural "other", visual anthropology.

Pretendo presentar en este capítulo el análisis de un conjunto de hechos que derivaron en la producción de un considerable número de documentos visuales y audiovisuales, cuya finalidad era dejar testimonio de la vida de pueblos considerados exóticos tanto para los exploradores, misioneros, militares, comerciantes e investigadores occidentales que los contactaban por primera vez, para los realizadores que produjeron tales documentos, como para las audiencias que eran receptoras de las representaciones que

de ellos ("otros" pueblos desconocidos hasta ese momento), éstos hacían.

La época en cuestión la ubicamos a finales del Siglo XIX y primeras décadas del Siglo XX; en aquel tiempo la sociedad occidental, en pleno proceso de industrialización, profundizaba la colonización de nuevos territorios, obtenía nuevos mercados y se expandía económicamente.

En este contexto se produjo el desarrollo simultáneo de la antropología y el cine, que alcanzaron a cubrir en el transcurso de pocos años los

Trabajo recibido septiembre 2011
Trabajo aprobado diciembre 2011

« Profesor de la materia Antropología e Imagen, Carrera de Antropología, FCNyM, UNLP; Encargado de la Sección Antropología Visual de la División Etnografía, Museo de Ciencias Naturales de La Plata; Prof. Principal del CONICET.

territorios más alejados respecto del "mundo blanco" -lugar de referencia identificable en aquel momento, con las potencias europeas y el emergente Estados Unidos de América- territorios donde se hacían evidentes no sólo las distancias físicas, sino también las mentales y del comportamiento¹.

Es el tiempo en que todo tipo de investigadores como Jules E. Marey², Félix L. Regnault³ y Eadward Muybridge⁴ entre otros, piensan en la imagen en movimiento como un medio privilegiado para estudiar los gestos del cuerpo humanos en secuencias.

El tiempo en que la antropología, que se venía consolidando como disciplina científica, brindaba a la sociedad occidental, el soporte teórico para una reflexión racionalista sobre el mundo, elaborando términos como salvajismo, barbarie, civilización, cultura; posibles merced al análisis de la diferencia y la alteridad. Recordemos que esa reflexión era producto de fuentes diversas como la de cronistas, agentes coloniales, comerciantes y

aventureros neófitos que recorrían esos territorios desconocidos, desde el Siglo XVI; por la posterior observación de numerosos viajeros formados en Sociedades Científicas de fines del Siglo XVIII⁵; fuentes todas, que permitieron a los denominados pensadores de escritorio del Siglo XIX⁶, una variada gama de estudios comparativos, sin necesidad de haberse movido de sus lugares de residencia habitual. Será a fines del Siglo XIX -si hacemos la excepción que representan los trabajos de campo de L. Morgan para 1850 (Morgan, 1877)- que la antropología se convierte con los trabajos de F. Boas entre los inuit del Artico (Boas, 1884-1885), en una práctica habitual sobre el terreno y comienza a completar así, sobre una base más sistemática, los recorridos exploratorios de sus antecesores. Basta mencionar entre muchos otros, los trabajos de A.C. Haddon, C Seligman y W. H. Rivers al estrecho de Torres (Haddon, 1904-1935); los de B. Spencer entre los aranda de Australia (Spencer, 1938); los de A. R- Radcliffe Brown, a

1. La antropología se desarrollará al amparo del colonialismo de las grandes potencias que necesitaban justificar la apropiación de territorios ocupados por pueblos exóticos que era necesario conocer en su funcionamiento (político, económico, religioso, etc.) para poder dominarlos, merced a estrategias diversas según el país colonizador del que se tratase (indirect rule de los ingleses, administración colonial francesa, alemana, etc.). Fue entonces la antropología, la disciplina científica encargada de dar una explicación de esos «otros» que iban surgiendo y a quienes intentaría catalogar en relación al «nosotros» de la sociedad occidental, adjudicándoles rasgos diferenciales que posibilitarían la construcción de una imagen distintiva respecto a las demás ciencias humanas.

El cine, invento entre otros tantos en la época, producto de los grandes adelantos tecnológicos de las últimas décadas del Siglo XIX (la máquina de vapor, la electricidad, el telégrafo, el fonógrafo) completaba una larga lista de instrumentos para una colecta generalizada de datos de un mundo que aparecía como apropiable y comprensible como una totalidad desde la postura positivista.

2. La antropología será una de las primeras disciplinas científicas en hacer un uso extensivo del cinematógrafo. Resultado de la confluencia de diferentes tradiciones científico- técnicas y culturales, algunos de sus primeros usos científicos eran tan sólo una prolongación de las prácticas de registro, análisis y observación generadas en torno a la cronofotografía, sobre todo del trabajo de investigación fisiológica de Jules - Etienne Marey, quien inventara el cronofotógrafo, dispositivo para la toma secuenciada de fotografías, diseñado para analizar el movimiento de hombres y animales, que fuera presentado en 1888 ante la Academia Francesa de las Ciencias (Ortega,...). El dispositivo, que perfeccionó el fusil fotográfico inventado por Marey en 1882 y que grababa 12 imágenes por segundo sobre un disco giratorio, reemplazaba la placa de vidrio sensible utilizada en el fusil, por una banda de papel sensibilizado con nitrocelulosa que grababa 20 imágenes por segundo (Piault, 2002).
3. A comienzos de 1895, durante la realización de la Exposición Etnográfica de Africa Occidental, el fisiólogo francés Félix-Louis Regnault registró a una mujer africana del grupo étnico wolof haciendo cerámica, este registro es considerado como uno de los primeros con intención etnográfica. las siguientes filmaciones de Regnault estuvieron dedicadas al estudio comparativo de las actitudes y del movimiento, utilizando como sujetos de sus registros a individuos de distintos grupos africanos (wolof, fulani, diola) (Regnault, 1896). Podemos afirmar que Regnault fue el precursor de la utilización sistemática del cine en Antropología y propuso la creación de un archivo de cine antropológico (De Brigard, 1975), empresa que no pudo llevar a cabo el mismo, pero que años más tarde fue concretada al menos en parte por el geógrafo Jean Bruhnes con el sostén económico del banquero Albert Kahn.
4. Ya desde 1872, Eadward Muybridge venía experimentando con la toma de secuencias fotográficas de animales, en particular para registrar el galope de los caballos y posteriormente el registro de las actitudes de hombres en el arte de la lucha, la carrera, el salto y otros ejercicios. En 1881, había presentado con gran suceso una exhibición de sus series fotográficas en París, utilizando para su proyección un dispositivo conocido como zootropo, ésta y otras exhibiciones posteriores le valieron una reputación internacional que conservó hasta el presente (Muybridge, 1955)
5. Como por ejemplo, la Sociedad de Observadores del Hombre, creada en 1789.
6. Pienso entre otros en Weber, Durkheim, Frazer.

las islas Andamán (Radcliffe-Brown, 1922); los clásicos de B. Malinowski en las islas Trobriand (Malinowski, 1922); los de M. Mead en Samoa (Mead, 1928), etc.

Es el tiempo en que se crean los museos etnográficos, como una manera de recolectar objetos pertenecientes a esas "otras" sociedades que se vislumbran como en peligro de extinción ante el impacto que representaba el contacto con la sociedad occidental; así como el de las pomposas exposiciones etnográficas⁷ en las que se mostraba de cuerpo presente a miembros de "pueblos exóticos" traídos desde diversos confines de la Tierra, a los que se les solicitaba que representasen ante un público curioso y de lo más variado, sus formas de vida en un escenario artificial que intentaba reproducir el hábitat natural del que provenían.

En fin, es el tiempo en que la ciencia desarrolló sus prácticas analíticas y acumulativas; surgió un marcado positivismo como ideología científica y el evolucionismo era la posición teórica dominante. Las diversas posturas filosóficas expresaban la intención de apropiarse y comprender el mundo como una totalidad, reduciendo su aparente diversidad a un orden único de clasificaciones más o menos dominadas por la idea de evolución. Estamos frente a un período de multiplicación y sofisticación de los instrumentos de medida y de observación en todos los campos.

Los bocetos, dibujos, diseños, pinturas o grabados de diverso artistas, los moldes de yeso, las figuras de cera e incluso la fotografía, ya no constituían las únicas alternativas de representar de manera más o menos realista a esos "otros" exóticos.

Cuando en 1895, los hermanos Louis y Auguste Lumière comienzan a captar los gestos y las actitudes cotidianas de hombres y mujeres por medio de la cámara cinematográfica que habían inventado, podríamos decir que comienza a comprenderse la función de la imagen animada como reveladora de ese mundo inmediato y cotidiano, inaugurándose así el uso del cine para el registro visual (más tarde audiovisual) de las costumbres y modos de vida de los diversos grupos humanos existentes; cuando en consecuencia, se pone de manifiesto su valor potencial como recurso para registrar hechos observables que a través del visionado diferido posibilitaría construir "datos".

El desarrollo del cine comenzaba a configurarse como el soporte que permitiría con una economía de medios inigualables, representar la

multiplicidad de las manifestaciones simultáneas que componen la atmósfera cotidiana de desenvolvimiento e interacción de esos "otros" culturales.

Pero volvamos sobre nuestros pasos. Para consolidar la dominación colonialista, era necesario hacer que estallase la alteridad en múltiples facetas de exotismo; aunque al mismo tiempo, era necesario hacer parecer a las sociedades diferentes, como desviaciones, productos inacabados en el curso de una progresión histórica determinada, caminos sin salida.

Las nuevas sociedades que descubría la exploración se convirtieron en imágenes cinematográficas que podían ser transportadas, recortadas, montadas, referidas y comentadas. Ahora, el cine fundía la ambición de la mirada con la objetividad, mediante la supresión de los obstáculos del espacio y del tiempo. la imagen animada captaba lo transitivo de la duración, dejaba atrás la subjetividad del testimonio dudoso de los viajeros; suprimía las desviaciones de la memoria: los momentos fugitivos de la experiencia, las singularidades y las diferencias del "otro" se volvieron transportables, observables indefinidamente.

La articulación de una observación dinámica y totalizadora, el trabajo de campo en todas las regiones y la experimentación, convertían a la antropología y al cine en dos caras de una empresa común de descubrimiento, de identificación, de apropiación y tal vez de absorción y de asimilación del mundo y de sus historias. (Piault, 2002).

El "uno" occidental frente al "otro" exótico constataba distancias, diferencias, identificaba primitivismos, canibalismos, etc. Con sus estigmatizaciones escondía su necesidad incesante de apropiación, de dominación. El registro de imagen y sonido, así como la categorización etnográfica, contribuyeron a los mismos efectos: absorberla distancia material del otro y reducirla a imagen y conceptos, de los que se alimentan mi mirada y mi espíritu.

El descubrimiento de la singularidad del "otro" en tanto que humanidad, podría poner en duda al observador; el "uno" occidental, portador de la representatividad de lo que él considera humanidad "normal". Hacía del "otro", lo parecido, inacabado; lo desnaturalizaba, expulsándolo de la normalidad, de la conformidad con la esencia humana que el hombre blanco, el "uno" representaba.

Por lo tanto, estas primeras miradas, en el contexto de la situación colonial nos entregaban imágenes de esos "otros" culturales en actitudes

7. Como por ejemplo, la celebrada en París en 1895.

pasivas o a lo sumo curiosas, frente al contacto asimétrico que representaba la sociedad occidental; como desbordados por la tecnología que ésta portaba.

La sociedad occidental conformaba su propia imagen por oposición a esos "otros" diferentes, haciendo hincapié en el exotismo de los mismos, pasando a ser el "respecto" de cualquier interpretación.

Si recorremos la galería de las primeras filmaciones sobre el terreno con pretensiones de registro para la posterior investigación, es inevitable la mención de la Expedición al Estrecho de Torres (1898), encabezada por C. Haddon, que a sólo tres años del invento del cinematógrafo de los Lumière, dirige la que se considera la primera expedición que recurre simultáneamente a los recursos tecnológicos audiovisuales más modernos de la época, para relevar información científica (la cámara fotográfica, el fonógrafo de Edison y el cinematógrafo), del mismo modo que cuenta con especialistas de diversos campos para cubrir los diversos tópicos a relevar; Sidney Ray, una autoridad en lenguajes de Oceanía; el musicólogo Dr. C. S. Myers y el naturalista Dr. C. G. Seligman, quienes usaron los fonógrafos con cilindros de cera para realizar más de cien registros de la música y el habla de los isleños. Las fotografías y el registro filmico fue hecho por el propio Haddon y un estudiante experimentado, Anthony Wilkin y el equipamiento incluía la posibilidad de hacer fotos fijas, blanco y negro así como experimentales en color y películas. Completaban el equipo los psicólogos y expertos médicos Dr. W. H. R. Rivers y Dr. W. Mc Dougall, utilizando el primero en el campo, el método genealógico de manera experimental.

La filmografía de Haddon, conservada hasta el presente consta de cinco registros breves (de entre 20 y 70 segundos) referidos principalmente a danzas en la playa y uno referido a la obtención del fuego, mostrando a tres nativos sentados en el piso, frotando un palito con sus manos, sobre un bloque de madera.

Los buenos resultados de esta expedición alentarón a otros investigadores a utilizar las novedosas técnicas de registro en la captación de esos "otros" culturales en sus trabajos de campo y así en 1901 Walter B. Spencer por sugerencia de Haddon incorporó un Bioscopio de la Warwick Co. para sus registros en Australia Central(1901). Sus tra-

bajos junto a Frank Gillen entre los aranda son bien reconocidos, existiendo una segunda serie de films entre las tribus de Australia del Norte (1912). Rodaron más de 2000 metros de película correspondientes a más de una hora de proyección, principalmente de ceremonias.

Otro de los realizadores de la época fue Rudolf Poch (de origen vienés) quien también por sugerencia de Haddon lleva una cámara para la expedición a Nueva Guinea (1904-1906). Registró danzas, rituales y momentos de la vida cotidiana de los aborígenes papues de pequeña talla, que le interesaban particularmente⁸. Posteriormente la Academia de Ciencias alemana le confió una misión a la Colonia Alemana de Africa del Sur, en el desierto de Kalahari (1907-1909), obteniendo las primeras imágenes de los bosquimanos y registros sonoros con intenciones de sincronizar imagen y sonido⁹.

Estas imágenes de los pioneros, de una antropología fílmica creciente, marcaban el camino hacia una aprehensión del "otro" cuyo parámetro era el salvaje aborigen, singular, primitivo, revelador de las primeras maneras del ser. Las habituales tomas de danzas, rituales, actividades de la vida cotidiana, organizaron la mirada bajo la forma de imágenes exóticas que fijaron durante largo tiempo los marcos estrechos de la imagen etnográfica: textos y movimientos de rituales fuera de contexto, de fabricaciones esenciales, gestos de acciones limitadas, contadas como unidades de observación identificadas como unidades de análisis mínimo. Representaban capítulos de una etnografía naturalista, segura de definir "objetivamente" los límites de su capacidad: el desvelamiento específico y concreto de los mundos primitivos (Piault, 2002).

Del otro lado del mundo, en América, para los primeros años del Siglo XX, así como los hermanos Lumière habían lanzado sus operadores para "abrir sus objetivos al mundo", Edison, inventor de un dispositivo cinematográfico alternativo, envió sus operadores sobre el terreno y realizó una serie de películas sobre danzas samoanas, indias y judías, rodando en 1901 en Arizona, para el Bureau of American Ethnology, un conjunto de películas denominadas: "Indian Snake Dance Series in Moki Land" donde se trataba de representar las actividades, las distracciones y las ceremonias de los pueblos y de las otras tribus para obtener grabaciones perfectamente fia-

8. Paul Spindler, del Departamento de Antropología de la Universidad de Viena, restauró y montó un cortometraje denominado: "Neuguinea, in memoriam Prof. Dr- Rudolf Poch" (15 minutos).

9. "Bosquimano habla en el fonógrafo" (1907-1909). 3'30" y "Bosquimamos del Kalahari" (1907-1909), 4'30".

bles destinadas a la utilización de los futuros estudiantes (Jordan, 1992).

Otros registros son los de Joseph Dixon en la reserva Crow de Montana, mostrando danzas, una carrera de caballos y momentos de la vida cotidiana; los de William Van Valin en Alaska para filmar las primeras imágenes de los inuit entre 1912 y 1918 y las de Robert Flaherty -sobre quien profundizaremos más adelante- entre los inuit de la Bahía de Hudson, en el Ártico canadiense.

En América del Sur, específicamente en Brasil, el gobierno de ese país tenía las primeras líneas telegráficas desde el Matto Grosso hasta la Amazonia para radicar definitivamente un espacio nacional todavía difuso. El encargado de esta fundamental empresa, el coronel Rondón se preocupó del establecimiento de los primeros contactos con las poblaciones indígenas. Era aconsejado por Edgar Roquette-Pinto, responsable de la Sección Etnográfica del Museo Nacional de Rio de Janeiro y primer antropólogo que filmara durante sus investigaciones en el interior del Brasil, en su documental Rondonia (1912), imágenes de los indios nambikwara. Rondón le encargó la fotografía de la expedición a Luiz Thomas Reis a quien le ordenó que se equipara con material cinematográfico para filmar los acontecimientos significativos de la empresa.

El propósito era ofrecer a los potenciales espectadores brasileños imágenes de lo que serían las bases de una cultura nacional, la representación de una "prehistoria" a partir de la cual se podría desarrollar la modernidad de la Nación.

A lo largo de los ríos Xingú, Romuro, Asaguara, Oiapoque y Negro, Reis filmó, en particular entre los años 1912 y 1917, los contactos con los indios. "Sertoos de Matto Grosso" (1913-1914) la primera película realizada entre los pareci y los nambikwara, obtuvo gran resonancia al momento de su estreno. En 1916, Reis rodó entre los bororo "Rituales e Festas Bororo" primer gran registro de hechos y situaciones etnográficas.

Conviene tener presente que hasta este documento, las películas etnográficas de la época eran simples filmaciones sin gran atención por la naturaleza de las imágenes, por la organización de su sucesión ni incluso por la calidad fotográfica. Esta película es, por el contrario una tentativa por hacer que la cámara se mueva y aúne la belleza de la imagen a la precisión de una descripción dinámica.

Las imágenes de Reis, de excelente calidad, se organizan en secuencias ligadas por carteles que dan al mismo tiempo indicaciones sobre el contenido de los hechos filmados que describen una fiesta, una partida de pesca, danzas guerreras, rituales

de caza y de entierro. Es importante remarcar el intento por lograr un "montaje en el rodaje", es decir, una concepción de la secuencia terminada durante la filmación del acontecimiento. Reis tenía la virtud de encontrar durante el rodaje la postura necesaria para el encadenamiento y la fluidez narrativa de los planos, que implicaba un conocimiento profundo del ámbito, los personajes y los instrumentos de su percepción, de la técnica y de su aprehensión, intentando con notable sensibilidad escapar a la tentación de imágenes sensacionalistas, consciente de la ambigüedad de las representaciones de escenas exóticas.

Nos enfrentamos aquí al aspecto problemático de proyecciones de imágenes cuya intención consiste en señalar las diferencias, no como vías opcionales o como cuestiones planteadas a la comprensión y a la inteligencia del que las mira, sino como distancias, cuando no como distorsiones, con relación a una norma que no está explicitada, pero que sigue siendo la del testigo principal, el espectador occidental. Aparece desde entonces la importancia de un contexto de producción de imágenes que puede, o no, invertir el modo de su presentación en el sentido de una mayor o menor concesión a unas expectativas públicas más o menos bien conocidas y más o menos bien preparadas (Piault, 2002).

En las historias del cine etnográfico la figura de Reis no siempre es reivindicada, por los analistas, del modo adecuado. A veces se lo menciona circunstancialmente o directamente se lo ignora por no ser un realizador procedente de los países europeos o no ser oriundo de los Estados Unidos de América. Tal vez en el futuro una evaluación más justa lo ubique en el panteón de los "padres fundadores" del cine etnográfico.

Para la misma época, un operador de origen portugués, Silvino Santos Silva que había llegado a Brasil en 1899 y luego de dirigirse a Pará se estableció en Manaus, se constituía como otro de los pioneros del cine documental brasileiro con inclinaciones etnográficas. Se desarrolló inicialmente como fotógrafo y posteriormente como cineasta. Se forma en Francia frecuentando los estudios Pathé y el laboratorio de los hermanos Lumière. Durante años, recorre y filma las plantaciones de caucho del Amazonas, propiedad de quien lo contratara Don Julio Aranha -para responder a las denuncias sobre maltrato a los trabajadores de sus plantaciones-, registrando además en sus películas interesantísimos fragmentos que retratan ritos, costumbres y la vida cotidiana de los indígenas Huitoto, Ocaínas y otras tribus de la región, siendo algunas de sus primeras películas "Río Putumayo" (1914), "Amazonas, o

Maior Rio do Mundo" (1914) y "No Paiz das Amazonas" (1922), aquella con que el resto del país descubre esta inmensa y desconocida región. La figura de este realizador fue inmortalizada en la película "O Cineasta da Selva" (1997) dirigida por Aurélio Michiles.

En Argentina, durante los primeros años del Siglo XX, los padres Salesianos, quienes habían radicado una de sus Misiones en el Territorio Nacional de Tierra del Fuego del sur argentino, obtienen registros fotográficos y fílmicos de los últimos sobrevivientes de los grupos S'elkman (Onas) de la isla Grande de Tierra del Fuego, drásticamente perseguidos por colonos extranjeros dedicados a la cría extensiva de ganado lanar.

Las imágenes de una extraña belleza muestran a los indígenas en sus marchas de caza, con sus atuendos de pieles de guanaco, grupos de hombres y mujeres reunidos mirando a cámara. El registro es de 1913 y es probable que pertenezca a la expedición por el territorio del Padre Alberto M. De Agostini y sus colaboradores.

En el interior de la provincia de Santa Fé, en el litoral argentino, existe un pueblo conocido como San Javier, donde en 1904 se produjo el último levantamiento indígena de los mocovíes que estaban asentados en una reserva situada en las afueras del pueblo. Un político provincial, Alcides Greca, oriundo de San Javier, decide filmar una reconstrucción de ese acontecimiento utilizando como protagonistas a los pobladores de San Javier y a los sobrevivientes de la comunidad mocoví que años antes habían participado del hecho. Este film, al que hoy denominaríamos una etnoficción, presenta además del evento principal, notables imágenes sobre la vida cotidiana de los mocovíes y como telón de fondo, una historia de amor entre un cacique indígena y una mestiza. Se trata de la película "El último malón", fue estrenada en 1917 y estuvo perdida durante muchísimos años hasta que se la recuperó y restauró. Posibilita comprender la visión de época que la "sociedad blanca" tenía del grupo mocoví, así como el tipo de relación que ambos grupos mantenían.

En México, existe una tradición importante en cuanto al registro visual como documento de investigación antropológica, un siglo y medio de fotografía así lo atestigua, pero además la antropología incorporó desde muy temprano la cámara de los hermanos Lumière a la investigación de campo. Encontramos una formulación temprana en los films de Carlos Martínez Arredondo quien en 1912 realizó "Tiempos Mayas" y "La Voz de la Raza" que exhaltaban las antiguas culturas mexicanas (Columbres, 1985).

Otro de los pioneros en la etapa muda del cine mexicano es Manuel Gamio, quien usó el cine como documental científico en apoyo de sus investigaciones, tanto en el ámbito de la arqueología como de la etnografía. En el primer caso, como auxiliar en las excavaciones y para reconstruir la historia prehispánica y en el segundo, en el estudio de las costumbres de las poblaciones nativas. Así, en los años veinte, como corolario a la publicación de su obra máxima "La población del valle de Teotihuacan", Gamio produce una película que es la expresión fílmica de esa obra antropológica y paralelamente produce el film "Rebelión" que en su cartel de propaganda se anunciaba como la primera película etnográfica mexicana.

Años más tarde, encontramos los trabajos de Robert Zingg, quien registró todo el ciclo ritual de los huicholes en su película "Huichol Footage", tradición que se ha mantenido hasta el presente, ya que existe una presencia preponderante del ciclo festivo de diversos grupos indígenas en el acervo de cine etnográfico mexicano, lo cual da un sesgo indicativo a la forma y prioridades con que se ha abordado la realidad del país (Vilella, 1993).

Un caso singular y precursor del estilo etnoficcional lo encontramos en la película "In the Land of the War Canoes" de Edward Curtis, quien había rodado imágenes entre los indios navajos (1906) y los indios hopi de Arizona (1912). Sin embargo, tras varias estancias en la Columbia Británica, en la costa noroeste de los Estados Unidos de América, consideró que los Kwakiutl eran uno de los últimos grupos indígenas que había conservado un hábitat con todas las características de la "vida primitiva", que su mitología y sus tradiciones eran muy ricas, que practicaban rituales complejos y altamente dramatizados, que sus mástiles totémicos eran impresionantes y estaban magníficamente esculpidos. Observó, por último, que los Kwakiutl poseían canoas de guerra gigantescas, espléndidamente construidas y adornadas. En estas circunstancias, con rasgos culturales de importancia todavía vivos, Curtis consideró que estaban dadas las condiciones para realizar una película que mostrase a esta sociedad en plena ebullición, con sus características particulares. Crea entonces una película de ficción con un trasfondo etnográfico que presenta la historia de un amor contrariado de dos jóvenes que pertenecen a clanes enemigos.

En la película "Franz Boas 1858-1942" producida y dirigida por T.W. Timreck, el antropólogo visual Jay Ruby en un fragmento de la misma, compara la película de Franz Boas "The Kwakiutl" (1930) con la de Edward S. Curtis "In the Land

of the Head Hunters" (1914) título original del film que estamos comentando y dice: " Franz Boas tuvo interés toda la vida en la relación entre la raza y la cultura. Cuando trabajó con los Kwakiutl pasó mucho tiempo mirando la forma como se movían, sus costumbres motoras, sus patrones de danza y otras formas de cultura expresiva. Así que la película se convirtió en una muestra de su comportamiento, un medio para ver las formas de movimiento aprendidas culturalmente que tenía ese pueblo, que eran muy diferentes de otros pueblos. Estaba convencido de que las explicaciones raciales de comportamiento eran inadecuadas y que con esta película podría demostrar la base cultural de su danza y sus movimientos. Boas creía que la cámara le daba una forma superior de entender el comportamiento. En cierto modo, la creencia de Boas en la cámara era ingenua, que de algún modo la película era más realista y más auténtica que otras formas de comunicación. Pero la creencia de que la película le permitiría estudiar, es ciertamente una en la que los investigadores contemporáneos estarán de acuerdo, así que él empezó una especie de tradición que ha quedado con nosotros. Un medio de estudiar el comportamiento humano.

En palabras de Boas:

"El problema de la danza es difícil. Espero que las películas me den material adecuado para hacer un estudio fundado en el estilo motor. La relación entre los hábitos motores generales y la danza es una cuestión complicada..."

Jay Ruby sigue comentando:

"...Al tener la película épica de Edward Curtis de 1914 para compararla con la de investigación de Franz Boas, tomada en 1930 de "Los Kwakiutl", nos da la oportunidad de ver dos modos muy diferentes si no es que opuestos usos del cine. Para Boas el cine y la película eran un medio para estudiar el comportamiento. Es decir, registrar las condiciones actuales pero estudiarlas y tratar de restaurar el comportamiento que hubo una vez allí en el presente etnográfico. Para Edward Curtis por otro lado era un medio para restaurar y reconstruir el comportamiento para los públicos de los teatros para que pudieran ver como habían vivido los Kwakiutl en una época. Curtis necesitaba que la imagen frente a la cámara fuera lo más auténtica posible, lo que exigía que Curtis

gastara mucho dinero haciendo construir todos los materiales para las escenas. Hizo construir canoas, hizo construir totems, hizo construir falsos frentes a las casas y eso fue hecho por "auténticos" talladores Kwakiutl. Hasta pidió a todos los actores de la película que se afeitaran el bigote porque un auténtico Kwakiutl nunca usaba barbas ni bigotes según Curtis, y que usaran peluca porque sus cabellos eran muy cortos. Es decir, su preocupación por los detalles auténticos fue bastante notable para la época. Si comparamos partes de las dos películas, es muy sencillo ver como esas diferencias se manifiestan. Por ejemplo, si vemos la danza caníbal, tenemos con Boas película de investigación, por lo tanto una película sin contexto. Con Curtis, todo el énfasis está en hacer creíble la imagen. Aquí tenemos algo de lo que pudo ser en una época. Sin embargo, estamos viendo la fantasía de Curtis de lo que pudo ser en vez de algo que realmente estaba ocurriendo en la época. Es decir, que restauró el comportamiento y lo reconstruyó, en vez de encontrarlo..."

Vemos aquí la oposición de dos maneras de relacionarse del cine y la antropología, Boas representando a la tradición antropológica, tratando de profundizar las bases de la disciplina y utilizando al cine como herramienta de investigación, mientras que Curtis como lego en lo concerniente a lo académico pero con gran entusiasmo y dedicación intentaba presentar la imagen de un grupo que por su exotismo cautivaría seguramente al espectador occidental.

La película de Curtis tuvo una historia singular que merece ser contada. Curiosamente sobrevivió para que los Kwakiutl reconstituyesen parte de su pasado. Inicialmente, cuando fue rodada por Curtis, buena parte de las costumbres y de los objetos mostrados ya no estaban en uso y los Kwakiutl interpretaron con entusiasmo sus papeles en el marco reconstruido de su propia historia. Luego de ser exhibida durante un tiempo, la película fue archivada y desapareció de los circuitos. Treinta años más tarde fue encontrada nuevamente por el director del Departamento de Tecnología del Field Museum de Chicago. Se trataba de una copia de nitrato peligrosamente inflamable. Finalmente a comienzos de los años setenta una copia fue restaurada y proyectada en el lugar del rodaje. En esas circunstancias, los Kwakiutl se pusieron a cantar ante las imágenes proyectadas. Los cantos y la música de los rituales

les fueron filmados y grabados y la película fue transferida a una copia de 16mm, doblando una imagen de cada dos para obtener una proyección de 24 imágenes por segundo, en lugar de las 16 imágenes de la película original; de esta manera el sonido pudo ser postsincronizado con la imagen. Un nuevo montaje de la película eliminó las secuencias demasiado noveladas para darle de nuevo una especie de autenticidad etnográfica. Por último, el título de la película, provocador en la época colonialista por sus connotaciones primitivas, fue cambiado por el de "In the Land of the War Canoes". El trabajo de restauración estuvo a cargo de Bill Holm, George Quimby y David Gerth, siendo nuevamente reestrenada en su nueva versión en 1972, bajo la distribución de la University of Washington Press.

Jean Rouch, quien falleció a comienzos del 2004 en las tierras africanas que inmortalizó con su personal mirada, a la postre uno de los máximos referentes del cine etnográfico de todos los tiempos, para aludir a los "precursores inspirados" invocaba los nombres de Robert Flaherty y de Dziga Vertov (Rouch, 1975), ambos, más allá de sus profesiones originales, eran cineastas que estaban interesados en la captación de lo real, en la expresión de la realidad.

El primero, ingeniero en minas, realizaba investigaciones de campo en los yacimientos de la cuenca de la bahía de Hudson, estando en contacto con los nativos inuit (esquimales) desde hacía ya varios años. En 1913, mientras se preparaba para llevar a cabo su tercera expedición, Sir William Mackenzie -que lo había contratado- le dijo:

"Usted va a recorrer un país interesante, con extrañas gentes, animales, etc. ¿por qué no lleva una cámara para filmar todo eso?."

A Flaherty le gustó la idea. Compró una cámara Bell & Howell, un aparato portátil para revelar y copiar, además de algunos elementos de iluminación. Como nada sabía de cinematografía siguió un curso de filmación de tres semanas en Rochester, Nueva York. En sus dos expediciones siguientes realizadas por cuenta de Mackenzie, en 1914 y 1915, rodó muchas horas de película sobre la vida de los esquimales. Esa actividad fílmica comenzó siendo algo casual, pero pronto se convirtió en una obsesión que casi eclipsó su actividad de buscador de minerales (Barnouw, 1974).

Unas semanas después de retornar, Flaherty da exhibiciones de prueba del primer montaje de sus materiales y despertó comentarios favorables.

Flaherty seguía haciendo pruebas con sus tomas y nuevos montajes. En 1916, mientras preparaba la película para enviarla a Nueva York, todo el material de negativos -diez mil metros de película, unas cinco horas de material proyectable- a raíz de un incendio, estaba en llamas y se consume ante sus ojos. Sólo le quedó la copia positiva y en aquella época no se consideraba factible hacer un nuevo negativo de esa copia. Contra lo previsto, no se desalentó y consideró que en las próximas filmaciones debía relacionar a través de un hilo conductor las escenas obtenidas, para diferenciar el resultado de las películas de viaje, típicas de la época, decidiendo así regresar a la bahía de Hudson para concentrarse en la figura de un esquimal y su familia para revelar hechos característicos de su vida. Al término de la Primera Guerra Mundial, la Compañía Revillon Frères financia una nueva estancia de Flaherty, donde a partir de 1920 permanece 16 meses en la costa nororiental de la bahía de Hudson. De la prolongada y estrecha colaboración del realizador con los esquimales surgió "Nanook of the North", estrenada exitosamente en 1922, película emblemática del cine etnográfico por las nuevas características que imprimió al género documental en sentido amplio y al cine etnográfico en particular; tanto en la visión del "otro" como en la metodología de realización empleada, rasgos no seguidos más que por el propio Flaherty, incluso muchos años después.

Lo curioso es que para el mismo año el antropólogo Bronislaw Malinowski publicaba la obra "Los Argonautas del Pacífico Occidental", producto de sus investigaciones entre los trobriandeses, donde explicitaba los lineamientos indispensables del trabajo de campo antropológico, particularmente el valor de la observación participante. Desde el campo del cine y sin saberlo, Flaherty instauraba innovaciones metodológicas que reafirmaban los planteos de Malinowski, aunque pasaron inadvertidos para el establishment de la antropología de la época.

En su propuesta, la visualización del "otro" cultural, la representación que del mismo hará y las características que incorporó al manejo de la cámara nos permiten formular el concepto de "cámara participante", donde los esquimales son mostrados como otros seres humanos, adaptados a un hábitat, pero con el que viven en constante adaptación para perpetuarse y al mismo tiempo remarcando la figura de Nanook y su familia, nominándolos (Nyla, su esposa, Allee, su hijo, etc.) construye al mismo tiempo la idea de personaje, introduciendo una innovación que marcará la antropología fílmica y que a través de sucesivos

pasos y tras muchos años de lidiar con la autoridad etnográfica -de los carteles en el cine mudo y de una voz en off en el cine sonoro- permitirá que en el presente se le haya dado voz a los protagonistas e incluso los medios de registro para constituirse como tales.

Flaherty dio participación a los protagonistas -particularmente a Nanook- discutiendo y analizando las tomas de cada día para decidir en conjuntos las escenas que constituirían el montaje final. La cámara se constituyó en un dispositivo fundamental en la relación sujetos de la acción observados y el propio Flaherty como sujeto de la observación (algunos esquimales incluso llegaron a conocer el funcionamiento de la cámara como el propio Flaherty y se involucraron decididamente en la obtención de las mejores secuencias fílmicas para el "aggie" -la película-, como ellos la llamaban). Podríamos ver acá, la concepción embrionaria de la "profilmia" o auto puesta en escena de los protagonistas para brindar al realizador los mejores ángulos de toma de una actividad determinada, frente a la puesta en escena de éste.

Debemos remarcar sin embargo, que para muchos investigadores que han hecho una exégesis exhaustiva de sus películas y sus escritos, Flaherty ha mostrado cierta ambigüedad que genera todos los debates vinculados a él y su relación con el cine etnográfico. Por mi parte, adhiero a muchas de las reflexiones, revisiones y críticas que se han hecho respecto a su estilo de construcción del "otro" cultural.

Así, la caracterización de Nanook y su familia, de los otros personajes, más que seres humanos "corrientes", aparecen como arquetipos que desarrollan toda una serie de representaciones que tienen que ver con un modelo de encuentro entre el "hombre blanco" y los "buenos salvajes" que prolongan una idea en el primero vinculada al imaginario colonial, reivindicador del exotismo, que para mencionar someramente ejemplificaremos con:

- a) el asombro del primitivo ante la tecnología del blanco (recordemos a Nanook escudriñando y mordiendo el disco del gramófono que reproducía la voz humana); y
- b) la puesta en escena a lo largo de toda la película del paisaje y un clima desfavorable, magnificando desde la perspectiva del hombre occidental a los mismos, como un entorno extremo que impone condiciones de vida de "supervivencia infrahumanas" (sin embargo, los inuit han vivido en este medio ambiente durante siglos).

En fin, la esquematización de los personajes desarrollando papeles preconcebidos en la visión de Flaherty permiten una reconstrucción de la "realidad etnográfica" inuit, que los convierte en portadores ocasionales de comportamientos exóticos y estereotipados. Se comprende así que el realizador impone una significación que le es propia y que no proviene necesariamente de la situación puesta en escena. El realizador privilegia algunos elementos de interpretación sin que el espectador pueda apreciar las orientaciones y las motivaciones de dichas elecciones.

Doce años después, en 1934, Flaherty estrenará "Man of Aran" ("Hombre de Aran") donde reitera con un montaje muchos más elaborado, una visión semejante a la expuesta en Nanook,

Así pues, siguiendo a Piauxt (Piauxt 2002) en su diagnóstico del cine de Robert Flaherty podemos decir que:

"...contiene todos los elementos de un cine etnográfico: duración de un rodaje, proximidad y participación de los personajes, realismo de las técnicas hasta en su puesta en escena, presencia contextualizadora del entorno material y natural e incluso control por parte de los informadores de las imágenes rodadas, puesto que Flaherty revelaba sobre el terreno sus películas. Al mismo tiempo que, de igual manera, participa de todo lo que podría oponerse a una idea de la autenticidad etnológica: puesta en escena, selectividad de las secuencias y del entorno material y técnico, dramatización abusiva, manipulación de las relaciones sociales, reconstituciones escondidas, trucajes, interpretación tendenciosa y, por último, ya lo hemos señalado a propósito de la idea central de la lucha contra la naturaleza, etnocentrismo de la visión".

Más allá de estos cuestionamientos, si nos preguntamos que sigue conmoviéndonos de las imágenes presentes en las películas de Flaherty, sea probablemente la intimidad que se siente de la relación entre sus personajes y el realizador, un intercambio de miradas de predisposición y proposición de intercambios, de acercamientos, de establecimiento de vínculos y es esta perspectiva lo que hay que destacar en la obra de Flaherty, es esta transición hacia una interrogación más simétrica entre culturas.

Intentando relevar diferentes visiones del "otro" haré alusión a la película "Grass: A Nation Battle for Life" (1925), realizada por Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack.

En 1923 Merian C. Cooper trabajaba como reportero en un viaje de descubrimiento y decidió que podría hacer un film sobre una de las tribus nómadas que vivían en el área ubicada entre el Golfo Pérsico y el Mar Negro, tribu sobre las que él había leído en el transcurso de su investigación periodística. Persuadió a su amiga y colega Margaret Harrison y a un operador de cámara, Ernest B. Schoedsack, para llevar adelante este proyecto. Usando fundamentalmente el dinero de Harrison, adquirieron dos cámaras y 17.000 metros de stock de película y se encaminaron a Irán.

La idea original era que Harrison fuera la estrella de la película y que la historia girara en torno a sus intentos por encontrar "a una tribu perdida" en el corazón de Asia. La decisión de que ellos podrían seguir la migración anual de los nómades Bajtiari desde las tierras de permanencia invernal hacia las de la pastura de verano fue tomada después de haber salido de América. Ellos permanecieron con los Bajtiari 6 meses y organizaron el film sobre esta migración y de allí surgió como resultado "Grass".

Podríamos decir que la estructura narrativa del film presenta un patrón clásico, es decir un comienzo, un desarrollo en el medio y un final. El comienzo de una narración siempre está marcado por una "laguna", una "ausencia", que sirve como catalizador de un conjunto de eventos anticipando su resolución en el final. En "Grass", en la introducción, es la falta de pasturas (grass) el tema crucial y la razón para partir de la tribu de Baba Ahmedi, la cual padecerá muchos sufrimientos en la dramática sección media del film, antes de que la tribu pudiera finalmente asentarse en un verde valle con abundancia de la vital vegetación en el final de la película.

El cuerpo principal del film, la larga sección media, está marcada por dos eventos de gran significación, los cuales probablemente hicieron que el film se convirtiera en un clásico, el primero es el cruce de la helada y violenta corriente del río Karun. Miles de animales y seres humanos son forzados a desafiar las tormentosas aguas con medios de transporte elementales, tales como pontones de piel de cabra infladas y balsas primitivas. La secuencia puede ser definida como uno de los eventos más dramáticos alguna vez filmados en el cine etnográfico en particular y documental en general, no existiendo palabras que puedan describir la intensidad de lo registrado. El otro climax dramático ocurre cuando la caravana se ve forzada a cruzar el Zardeh Kuh (la "Montaña Amarilla") a través de un estrecho paso a una altitud de más de 4.000 metros.

La parte final del film es muy breve y se centra en la enorme cantidad de pastura encontradas del otro lado del Zardeh Kuh. En esta parte tanto como en la introducción del film no aparece prácticamente nada de interés etnográfico, sirve solo como una resolución para la narración.

En una evaluación general de la película argumentaré que la misma se ha convertida en un clásico por la magnitud de la empresa registrada, una considerable fortuna en el registro de temas de alto contenido dramático -sin desconocer el talento de Schoedsack como camarógrafo- y fundamentalmente por la narratividad visual propia de las sociedades pastoras nómades, reconociendo asimismo el intento de describir al nomadismo como "un estilo de vida" y una "ideología", lo que le otorga cierto grado de relevancia etnográfica.

Cabe mencionar que los mismos realizadores serían los autores en 1927 de una ficción documental "Chang" (1927), cuyo personaje es un siamés y su familia, que para algunos analistas es el equivalente asiático de Nanook, pero que no alcanzaría la trascendencia de este film.

Para la época que estamos analizando, los soviéticos se interesaron por el cine desde el principio de la revolución rusa. Según ellos, debía servir para la transformación de la sociedad e intervenir en los planos político, moral y estético. En esta perspectiva existe en los primeros experimentadores una preocupación por la observación y la descripción, que es igualmente el punto de partida de cualquier empresa antropológica. En el caso de los rusos se agrega la exigencia significativa de trabajar en un contexto ideológico explícito y sobre todo, de actuar para la realización de sus objetivos.

Denis A. Kaufman, quien a la postre sería conocido bajo el nombre de Dziga Vertov, expuso su estilo para trabajar en una producción significativa de lo real, una producción de sentido en la perspectiva de una transformación radical de la sociedad.

Ya en 1918 se convirtió en secretario de redacción de la primera revista de actualidades filmadas Kino-Nedelia ("Semana de Cine") y sin filmar por sí mismo, seleccionaba los reportajes recibidos, los montaba y redactaba sus carteles. Vertov manifestaba un profundo deseo de explicación de lo real. Para él las imágenes no eran simple inventario de lo visible, sino desvelamiento e interpretación. Como cineasta de la existencia, se negaba a todo lo que estuviera relacionado con la ficción, con el actor, el traje, el maquillaje, los estudios, la decoración, la iluminación y cualquier puesta en escena preconcebida. Trataba de

apoyarse en la "imposibilidad mecánica" de la cámara para hacer un conjunto sistemático de los elementos constitutivos de un real (re) construido durante el montaje. Exponía claramente la paradoja que, de hecho, se encuentra en el centro de cualquier tentativa de antropología visual: ésta es el producto de un doble trabajo, el de los hombres para organizar y comprender su existencia y el de un observador que monta y, por lo tanto, organiza las imágenes de esta representación para desmontar y exponer las dinámicas de lo que dejan ver (Piault, 2002).

Tiempo después Vertov desarrollaría el punto de vista de una captación de "la vida de improviso", subtítulo de su película "Kino-glaz" ("Cine-ojo") de 1924, para proponer el por qué y el cómo de las cosas, tratando de demostrar "el asalto que las cámaras hacen a la realidad".

En 1922, había organizado la revista-imagen Kino-Pravda (Cine-Verdad) mostrando que a través de una organización temática, el espacio y el tiempo, son la materia prima del realizador y que la vocación de la cámara era la exploración de los hechos vivos.

Según Vertov, es preciso realizar tres operaciones: la elaboración de una estrategia de rodaje, la organización de lo visible durante el rodaje y, por último, la producción de un sentido específico a partir de los materiales brutos de la realidad filmada. Debe haber una organización de los datos que tenga sentido y la operación de desvelamiento realizada a través del montaje sólo será completada en la medida en que permita identificar tales procedimientos, de este modo, la puesta en relación organizada y el trabajo técnico sobre la imagen deben ser claros para el espectador.

En 1929, realiza "El Hombre de la Cámara", donde utiliza un grupo organizado para provocar una emoción o una atención tales que pudiera fijar las reacciones de los sujetos filmados, sin que se dieran cuenta de la cámara o de tal manera que olvidaran su presencia. En este film, el tema de la captación de una gran ciudad sirve para desmontar y demostrar la fabricación de una película, pero también la elaboración de sentido. Describe una ciudad como un organismo donde los individuos actúan dentro de la lógica funcional de un conjunto determinado, en y por el espacio y el tiempo. La mirada sobre los individuos los vuelve solamente significantes con relación a la dinámica de la ciudad captada como totalidad viva y equilibrada.

De lo expuesto por Vertov, podemos tomar prestadas de estas perspectivas de montaje, los elementos de una reflexión sobre la capacidad imagética de rendir cuentas de la situación an-

tropológica, no sólo a través de las circunstancias y modalidades de su establecimiento, sino también en la exposición articulada de los datos interpretativos.

Ya mencionamos a Franz Boas como uno de los antropólogos que en Estados Unidos de América se interesó en la filmación cinematográfica con fines vinculados a sus investigaciones, registrando "The Kwakiutl" (1930); en Francia, podríamos mencionar a Marcel Griaule con su película "Au Pays du Dogons" (1935) y el caso de Neil Gordon Munro en Japón, con su película "The Ainu Bear Ceremony" (1931) filmada entre los ainu; pero habrá que esperar los trabajos de Margaret Mead y de Gregory Bateson en 1936-1938, en Bali y Nueva Guinea, para que surja una reflexión sobre la utilización del dispositivo fílmico en el marco de una investigación sobre el terreno y como consecuencia de ello, una visualización del "otro" en un contexto particular; pero esto escapa a los alcances de este artículo.

Hemos recorrido metafóricamente miles de kilómetros alrededor del planeta, acompañando las empresas de algunos de los pioneros del cine etnográfico, intentando comprender sus primeras miradas, sus primeros interrogantes sobre los "otros" culturales que contactaban y las representaciones que de ellos hacían. Hemos intentado comprender las estigmatizaciones hacia los "otros" exóticos, en relación a la construcción y consolidación del "nosotros" occidental.

Estos primeros enfoques constituyentes de la visualización del "otro" en los comienzos del cine etnográfico pertenecen en el presente al campo de la antropología visual. De acuerdo con Marc Piault, los antropólogos deberíamos trabajar un poco más el lenguaje de la imagen y su utilización, lo cual nos haría entrar sin duda en una antropología diferente: los enfoques propuestos en la antropología visual parecen necesitar una reconsideración de la disciplina en su conjunto.

Para terminar, dejo planteada una pregunta: ¿estaremos en condiciones de establecer límites precisos entre el cine de ficción y el registro que los antropólogos realizamos a partir de los distintos tipos de aboriginalidad?. En el primer caso, creamos lo que queremos que se vea, suponiendo que eso es lo que es. En el segundo, mostramos lo que nos dejan ver, siempre bajo la condición de nuestra mirada.

¿Es esta diferencia sombra de una semejanza?

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BATESON, Gregory (1991). *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Planeta.
- BATESON, Gregory (1981). *Espíritu y naturaleza*. Buenos Aires: Amorrortu.
- EIBL-EIBESFELDT, Irenäus(1979). *Etología. Introducción al estudio comparado del comportamiento*. Ed. Omega, Barcelona, España.
- LAHITTE, Héctor B. y CASCARDI, J. (1980). *Sobre los gestos*. Editorial Nuevo Siglo, Colección Ciencia, La Plata.
- LAHITTE, Héctor B.; HURRELL, J. y MALPARTIDA, A. (1988). *Relaciones: de la idea de Ecología a la Ecología de las ideas*. Mako Editora, La Plata.
- LAHITTE, Héctor B.; HURRELL, J. y MALPARTIDA, A. (1989). *Relaciones 2: Crítica y expansión de la ecología de las ideas*. Editorial Nuevo Siglo, La Plata.
- LAHITTE, Héctor B.; FERRARI, H. L. y CELIS BANEGAS, P. (1998). *Manual de Etología*. Editorial Ediciones Científicas Americanas, Vol. 2., La Plata, Argentina.
- LAHITTE, Héctor B.; FERRARI, H. y LÁZARO, L. (2005). *Etogramática. Teoría y práctica de la descripción en ciencias del comportamiento*. Nobuko Ed., Buenos Aires.
- LAHITTE, Héctor B. y ORTIZ ORIA, V. (2005). *El Otro. Antropología del sujeto*. Editorial Nobuko, Buenos Aires.
- LEVI-STRAUSS, Claude. (1964). *El pensamiento salvaje*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México.
- LORENZ, Konrad (1976). *El todo y la parte en la sociedades animal y humana (un exámen metodológico)*. Planeta Agostini, Vol. 28, Barcelona, España.
- SHELDRAKE, Rupert. (1990). *La presencia del pasado. Resonancia mórfica y hábitos de la Naturaleza*. Segunda edición. Barcelona: Editorial Kairós.
- WATZLAWICK, Paul; BEAVIN, J. y JACKSON, D. (1973). *Teoría de la Comunicación Humana*. Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, Argentina.