

Antropología Experimental

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae>

2023. nº 21. Texto 10: 285-298

Universidad de Jaén (España)

ISSN: 1578-4282 Depósito legal: J-154-200

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rae.v23.7437>

Recibido: 22-10-2023 Admitido: 27-07-2023

Cartas fílmicas.

Un modelo de práctica de etnografía audiovisual

Ignacio GUARDERAS MERLO

Universidad de Granada (España)

igmerlo@ugr.es

Film letters. A practice model of audiovisual ethnography

Resumen

Las nuevas tecnologías en el campo audiovisual han permitido que proliferen películas basadas en las correspondencias fílmicas. Estas ponen en relación algo más que a dos remitentes. Las imágenes en movimiento y su sonido correspondiente viajan de un lado a otro para enlazar a los destinatarios mediante sus atmósferas. Cada cineasta que graba una carta para alguien reinterpreta según su punto de vista aquello que le rodea. Este intercambio cinematográfico es interpretable antropológicamente hablando. Este trabajo pretende analizar la práctica de la correspondencia fílmica para su uso en la antropología. Para este fin toma la obra *A Media Voz* (2019), película basada en las cartas fílmicas de las directoras cubanas Heidi Hassan y Patricia Pérez. La antropología contemporánea demanda que la disciplina se centre en el diálogo intercultural. Es por esta razón que el foco de análisis estará en el espacio liminal que hay entre las dos remitentes. Esos espacios aparentemente vacíos son los lazos comunicativos que le dan sentido a la obra. ¿Acaso lo que hay entre los árboles en un bosque no es bosque también?

Abstract

New technologies in the audiovisual field have allowed the proliferation of films based on filmic correspondences. These link more than just two senders. Moving images, and their corresponding sound, travel back and forth to connect the recipients through their atmospheres. The filmmaker who records a letter for someone reinterprets what surrounds him or her according to his or her point of view. This cinematographic exchange is anthropologically interpretable. This paper aims to analyze the practice of filmic correspondence for its use in Anthropology. For this purpose, it takes the work *A Media Voz* (2019), a film based on the filmic letters of Cuban directors Heidi Hassan and Patricia Pérez. Contemporary anthropology demands that the discipline focus on intercultural dialogue. It is for this reason that the focus of analysis will be on the liminal space between the two senders. These apparently empty spaces are the communicative links that give meaning to the work. Is not also forest what is between forest trees?

Palabras clave

El «entre». Cartas fílmicas. Diálogo intercultural. Metodología
In between. Filmic letters. Intercultural dialogue. Methodology

1. Introducción

Con este artículo se pretende hacer un estudio sobre las cartas fílmicas y su uso para la antropología. Para ello se parte del análisis metodológico de la elaboración de una película concreta, *A Media Voz* (2019). La pertinencia de la obra viene dada por varios motivos. El primero es que se trata de una correspondencia fílmica muy exitosa en festivales de cine internacionales y comercialmente. Igualmente, la pieza cinematográfica aborda elementos etnográficos como es el diario fílmico de dos experiencias migratorias de cineastas cubanas en Europa.

Para aproximarse al tema se parten de tres premisas. El primer pilar se construye sobre la base de una antropología divulgativa. Para ello se piensa la ficción, el cine y la literatura como medios que pueden albergar la materia antropológica más exigente. La segunda hipótesis viene dada por el hecho de considerar a la antropología como una disciplina del diálogo. Este trabajo no se basa en el estudio positivo de otras culturas, sino aquel que pretende crear puentes de diálogo entre culturas. Y poner el diálogo en el centro supone pensar no tanto en los dialogantes como en el medio. Y esta es precisamente la última premisa, pues es el «entre» –ese espacio liminal entre hablantes– el tema filosófico, antropológico y cinematográfico que se cuestiona en este trabajo.

Para acometer este análisis partimos de la exposición de la necesidad de una antropología divulgativa. Seguidamente, se dibujará una sucinta relación del cine antropológico. Se expondrán dos experiencias innovadoras de nuevas formas de unión entre los movimientos sociales y el audiovisual. También se preguntará qué supone como fenómeno las cartas fílmicas. Se verá la relación íntima que hay con el «entre» hasta el punto de ver las correspondencias como un intercambio de espacios enunciativos. Por último, se hará el análisis de la película *A Media Voz* (2019) propiamente dicha. Para este fin nos centraremos en la metodología que las directoras han seguido para forjar la correspondencia. Se verá que esta película se basa en una colaboración entre las directoras puramente horizontal. Se señalará la importancia de activar el encuentro mismo en la película y en las cartas fílmicas en general. En este aspecto las correspondencias no son dos monólogos compartidos, sino un verdadero intercambio que localiza lo antropológico y lo cinematográfico en el encuentro mismo. Se indicará la particular manera en la que las directoras han conseguido eludir las enunciaciones clásicas y a la vez hacerse inteligibles.

2. Una antropología del «entre» divulgativa

En este epígrafe se recogen algunas invitaciones para pensar la antropología desde posiciones diferentes a las tradicionales. Este cambio de postura se hace desde dos vertientes. Una, la que supone una descentralización de la antropología. En este aspecto se pide que la investigación se sitúe entre los sujetos investigados. Por otro lado, también se demanda una divulgación de los resultados académicos que sean asimilables a un público más amplio. A tal efecto, las narrativas poéticas y de ficción son muy útiles para difundir este tipo de experiencias científicas. Toda disciplina tiene al menos dos tareas. La primera es obvia, estudiar el objeto para el cual ha sido creado y, la segunda, es la de pensarse en tanto que ciencia. Las últimas tendencias antropológicas sugieren que el modelo de etnografía de la observación participante es insuficiente (Stoller, 2021). La idea principal es que la propia investigación etnográfica tiene que estar bajo sospecha. Es bueno desconfiar si algo se nos presenta cristalino. «Una imagen verídica de un objeto confuso no puede ser clara, sino confusa» (Geertz, 1994: 242). El giro interpretativo supuso ver la cultura como una suerte de marañas entrelazadas de significantes y significados gracias a los cuales la traducción resultaba ardua, por no decir, imposible. Este hecho lleva a reorientar la práctica etnográfica. Si el sujeto que investiga es incapaz de trascender a un meta-mundo para ver desde las alturas al otro, entonces lo mejor es unirse a él. La etnografía colaborativa se presentaba como un modelo gracias al cual no se establece una jerarquización entre investigador e investigado. Ya no se podría hablar «sobre» sino que convenía hablar «junto a» o «con» el otro. Incluso en un paso más se llega a cuestionar la posibilidad de conocer al otro. De esta manera, la etnografía se torna reflexiva. La auto-etnografía se establece como una herramienta de conocimiento de lo propio (Lara, 2020).

El objetivo de la antropología contemporánea no reside tanto en conocer al otro, como el de dialogar con él. Para ello se antoja fundamental preguntarse por el medio, es decir, por aquello que hemos llamado el «entre». François Jullien, en su ensayo, *La Identidad Cultural no Existe* (2017), señala que lo propio de la cultura es lo diverso. Por lo tanto, no es operable pensar la cultura como algo fijo y compartimentado. Más útil, sugiere Jullien, sería pensar en distancias entre culturas. Esas distancias serían una suerte de tensiones activas que comunican las culturas respectivas. Esas aberturas, *écarts*, son las condiciones de posibilidad del diálogo intercultural (2017). Jullien basa su pensamiento en el fenomenólogo Levinas. Para este, como para Jullien, lo extraño es indefinible. Solo en el cara a cara se produce el mandato moral por el cual se establece una responsabilidad mutua. De esta manera, el otro es una imposición al Yo no violenta (Levinas, 1977). Por consiguiente, es en el cara a cara, o más bien en el espacio entre las respectivas caras, donde reside la comunicación.

También en antropología se tiene en cuenta estos intersticios. Recientemente Stoller (2021) ha puesto en valor el trabajo de antropólogos que se mueven por estos mismos lugares conceptuales. Por ejemplo, el poeta y antropólogo M. Jackson, ve en esos espacios lugares donde el arte puede evocar como una metáfora. Ingold, de manera similar, indaga en la poética del habitar (Stoller, 2021). Esta última idea recuerda la célebre conferencia de Heidegger llamada *Poéticamente Habita el Hombre* (1960). Ese habitar sería un medir entre el ser humano y lo infinito —el otro—. Stoller ve un antecedente de lo liminal en la filosofía de Ibn al-Arabi. El pensador murciano del siglo XIII conceptualiza el término *barzakh*, traducido como puente. Para este quien está en un puente no está ni en un lugar ni en el otro. Por primera vez se piensa en esa zona liminal que, más tarde, tan bien conceptualizó Van Gennep en su estudio sobre el rito. Trabajos que, a su vez, han servido de puente entre la idea de transición de V. Turner hasta todas las derivadas actuales (Stoller, 2021). También la idea de límite, de zona liminal y «entre» ha enriquecido el estudio teórico de las artes plásticas como la escultura y la arquitectura (Martínez Ramírez, 2017; Marín Clavijo, 2020).

3. Entre el cine y la antropología

Asimismo, se invita a hacer etnografías más divulgativas. Prácticas que se incorporen a otros modelos como el cinematográfico, el poético o directamente la ficción. En la antropología visual Jean Rouch sería el referente. La etnografía es el resultado de las profundas relaciones que establece el artista en el campo de la investigación. Bajo esta premisa la historia que se cuenta sería incluso más importante que la teoría (Stoller, 2021). De aquí se han ido desarrollando las llamadas etnografías-ficción. Según este camino serían las técnicas de narración que utiliza la ficción —novela, teatro, cine, etc.— las que se pondrían al servicio de la etnografía en tanto que exposición de experiencias. En este aspecto el cinematógrafo resulta una herramienta óptima no solo como registro de lo acontecido, sino también como exposición subjetiva de un valor.

La relación entre antropología y el cinematógrafo es muy estrecha desde el siglo XX hasta la actualidad. En un principio, el cinematógrafo sirvió como herramienta que la antropología usaba para registrar acontecimientos culturales. Más tarde, cuando la narrativa cinematográfica se desarrolló, se planteó como medio para exponer resultados y puntos de vista. Hagamos un sucinto repaso desde la primigenia relación del cine con lo real hasta las actuales formas de representación que el audiovisual ofrece a las ciencias sociales. Como se verá, ambas disciplinas se desarrollan conjuntamente agrandando respectivamente su campo de acción.

El cinematógrafo desde su origen se ha ocupado de lo real. Las primeras filmaciones de los hermanos Lumière no eran otra cosa que la pretensión de cine de lo real. Esos primeros pasos llevaron a que el cine viajara. A principios del siglo XX la sala de cine propició una suerte de turismo virtual. Gracias al cinematógrafo el romántico occidental podía ver imágenes en movimiento de lugares exóticos. Esto también permitió una preocupación más profunda por el otro. *Nanuk, el Esquimal* (1922) de R. Flaherty es algo más que un reportaje de los usos y costumbres de los esquimales en la bahía Hudson. Esta película lleva con éxito la relación entre sujeto que representa y sujeto representado. En la película se expresa el choque cultural, pero también un principio de diálogo intercultural.

Tras la Segunda Guerra Mundial se produce un cuestionamiento de los preceptos narrativos que se han ido desarrollando hasta entonces. Los puntos de vista y los géneros se combinan. Rossellini mezcla la ficción y el documental para llevar el lenguaje cinematográfico a otro lugar. En los 60's las nuevas olas terminan de configurar el cine ensayo. En Francia, cineastas como Market, Godard y Vardá generan un cine dominado por la palabra. Una voz que pareciera que se dirige epistolariamente al espectador. No se representa tanto la realidad como el hecho de hablar, y pensar, sobre ella (Català, 2019).

Igual que la antropología, el cine piensa sus propios límites. Como disciplina discursiva, lo audiovisual no representa una realidad objetiva, más bien reproduce otros discursos. Los y las cineastas buscan otras maneras con las cuales realizar lo audiovisual. Entre las muchas formas, destaquemos aquellas en la que la dirección cede competencias. Con ello se busca modelos más participativos o colaborativos. Las nuevas tecnologías han posibilitado formas de narración más horizontal. Como muestra pongamos dos ejemplos recientes de cine colaborativo en los que se dibuja una nueva relación entre lo audiovisual y las ciencias sociales. En ellas, unas nuevas lógicas de cooperación aparecen en donde lo antropológico es subsidiario. El objetivo principal está vertebrado por cuestiones sociales o políticas que movilizan a una multitud creativa por un fin común.

Pongamos el caso de *Question Bridge*, una iniciativa del artista Chris Johnson al que se suma Hank Willis Thomas. En un principio es una videoinstalación en donde aparecen testimonios de diferentes afro-estadounidenses varones con el propósito de reflexionar sobre su identidad. Mas adelante, de los museos saltan a internet donde se establece una red de conexiones con diferentes sujetos que ya no solo responden a cuestiones, sino que generan nuevas preguntas (Ruiz, Alcalá y Gómez, 2019). Lo interesante de esta práctica es que la acción discursiva se independiza de los criterios artísticos o académicos de los creadores.

Un paso más da el llamado Movimiento San Isidro de Cuba. Con motivo de la aprobación del decreto 349 el colectivo de artistas cubanos comienza varias acciones de protesta. Relacionado con lo anterior el 9 de noviembre del 2020 detienen al rapero Denis Solís acusado de desacato. Este hecho moviliza a un grupo de artistas que se encierran en la sede de la calle San Isidro de la Habana. Todos estos hechos son emitidos en vivo por las redes sociales. Los meses que duró el conflicto generó gran cantidad de material audiovisual que es parte de un documental. Sin tener ese propósito, las piezas audiovisuales muestran el ambiente diario opresivo que se establece entre los grupos de protesta y el entorno estatal. Dicho entorno no está compuesto exclusivamente por funcionarios, ya que parte del pueblo se une al hostigamiento a «pie de calle» contra las protestas.

Estas piezas audiovisuales responden a un modelo que coloca a la antropología en una posición pasiva. Aquí, quizá incluso se desdibuje su propia condición como disciplina. Como se sabe, en un primer momento, la etnografía se fundamenta en la observación participante. Más adelante, como se ha visto, se subvierten las lógicas de sujeto-objeto para elaborar etnografías «junta al» sujeto representado. En este caso concreto, nos encontraríamos con una etnografía donde no hay participación de ninguna clase. La antropología toma una postura subalterna a la que solo se le permite observar. Cualquier destino que tengan las imágenes trascienden las intenciones para las que fueron hechas. No se genera contenido, sino que se trabaja desde lo dado.

4. Fenomenología de las cartas fílmicas

La relación entre el cinematógrafo y la antropología supone, como pretendemos demostrar en este trabajo, otro enfoque con las cartas fílmicas. La razón principal reside en que en estas comunicaciones el «entre» se sitúa en primer plano. Es decir, lo importante en este tipo de prácticas es la correspondencia misma. Por eso, para la antropología que persiga con su práctica el diálogo, las cartas fílmicas son un modelo para tener en cuenta. Y la razón principal de su utilidad es porque lo intercultural se sitúa en un lugar privilegiado. Debido a lo dicho, es fundamental pensar qué supone este tipo de comunicación.

Si hubiera que buscar un origen de las cartas fílmicas estaría más en el ensayo que en las novelas epistolares. Estas, más bien, han dado lugar a un género dentro del cine de ficción. Se refiere a aquellas películas que adaptan novelas cuyo motor narrativo es la correspondencia entre personajes. Sin

embargo, las cartas fílmicas ponen en relación dos o más autores, además de a personajes. Se expresa un yo que se dirige a un destinatario. Esta expresión fílmica, en principio libre, que deriva de la necesidad de responder se emparenta con el cine ensayo (Català, 2019). Esta relación con el cine ensayo vendría por el hecho de que ambas prácticas expondrían una mente zigzagueante del enunciador. Son dos enunciaciones fílmicas que no pretenden exponer hechos objetivos de una realidad trascendente, sino una subjetividad encarnada. En este aspecto, lo más importante son las derivas del pensamiento.

Resulta atrevido señalar una primera correspondencia fílmica. No obstante, destaquemos la comunicación fílmica entre los poetas Tanikawa, Terayama en 1983, llamada *Video Letter* (Català, 2019). Aunque lo hemos llamado cartas fílmicas, más propio sería nombrarlas vídeo cartas. Es precisamente la aparición del vídeo primero, como en el caso de *Video Letter* (1983), y después del cine digital lo que posibilita la correspondencia. El cine en película física dificulta el proceso ya que se precisa de un equipo más sofisticado que no está al alcance de todo el mundo. Así pues, el formato digital y la posibilidad de poder enviar grandes archivos por la red han permitido desarrollar este uso comunicativo en este siglo XXI.

De principios de siglo es precisamente la correspondencia que ha dejado más huella y que podría decirse que inicia un género. En 2005 auspiciado por Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) se inaugura una exposición llamada *Correspondencias*. Dicha muestra se compone por cartas fílmicas elaboradas por los cineastas Abbas Kiarostami y Víctor Erice. Más adelante, a esta iniciativa se unieron más cineastas como José Luis Guerín, Jonas Mekas, Isaki Lacuesta, Naomi Kawase, entre otras y otros cineastas. Estos carteos fílmicos culminaron con una exposición en el año 2011 en el mismo CCCB llamadas *Todas las Cartas* (no publicado). Pero lo más importante reside en el hecho de que estos primeros trabajos sirven como modelos de una práctica que más adelante se desarrolla por diferentes caminos.

En los últimos años ha habido varias películas realizadas mediante las correspondencias. Destaquemos *Correspondencia (S)* (2020) de la española Carla Simón y la chilena Dominga Sotomayor y, de la que más adelante hablaremos, *A Media Voz* (2019) de Heidi Hassan y Patricia Pérez. Esta última se llegó a estrenar en salas comerciales teniendo un gran éxito. Lo que indicaría una eclosión de esta forma de hacer cine. Seguramente esto es debido al enorme atractivo que tiene el cine colaborativo, además del hecho de que las nuevas tecnologías facilitan este tipo de prácticas.

Sin embargo, no toda comunicación audiovisual por la red es susceptible de llamarse cartas fílmicas. Estas, como sus homólogas cartas escritas, no pueden ser correspondencias inmediatas. Como advierte Català (2019), se precisa de un margen de tiempo entre la recepción de una carta y la emisión de la siguiente. En ese espacio, se produce un periodo de reflexión por parte del remitente. En virtud de esta meditación, el yo que escribe debe hacer una introspección que terminará convirtiéndola en exposición. Es por todo esto que se considera que el yo se piensa y se muestra a la vez ocultándose. Las correspondencias audiovisuales de las que hablamos están pensadas para que se muestren al público —de las otras no podemos hablar—. Esto sugiere que cada sujeto no se exhibe abiertamente, sino de forma velada. Se proyecta una careta diseñada para mostrarse. Cada remitente «amuebla un espacio enunciativo» (Català, 2019, p. 283). Es por lo que Català señala que lo que realmente se intercambian en las cartas fílmicas son atmósferas. El término lo toma prestado de la arquitectura para hablar de las emociones que se producen en los diferentes espacios comunicativos (2019). Aquí aparecen esos «entres» que dan sentido a la comunicación. Y que se suman a los choques que a su vez producen las diversas atmósferas de cada emisor y que igualmente configuran significado. Sirvan los siguientes capítulos para pensar lo arriba expuesto según el caso práctico que proporciona la correspondencia fílmica *A Media Voz* (2019).

5. Una voz entre medias voces

Seguidamente, convendría centrarse en la película *A Media Voz* (2019) de las directoras cubanas Heidi Hassan y Patricia Pérez. Ha sido una película muy premiada en festivales internacionales como IDFA —festival internacional de documental de Ámsterdam—, festival de Málaga o el festival de la Habana, entre otros. La película se estrenó comercialmente en salas en la Navidad de 2020. Llegó a estar

varios meses en cartelera. La sinopsis que se puede encontrar en la plataforma *Filmin* de internet dice así:

“A través de la correspondencia audiovisual entre las cineastas y emigrantes cubanas se articula el diálogo de este documental auto-etnográfico. Dos amigas de la infancia que se aproximan a los 40 años y que afrontando los retos de la emigración intentan reconstruirse lejos de Cuba. Una película íntima y reveladora sobre la amistad y el exilio” (Sin fecha¹).

La película se constituye de las sucesivas vídeo-cartas que se envían la una a la otra. La narración se articula desde la exigencia mutua de volver a hablarse después de un tiempo en silencio. En la primera carta de Heidi en el minuto 7 le dice a Patricia que siente la necesidad de «reconstruir las situaciones que te permitan imaginarme» (Hassan y Pérez, 2019: 07'18"–07'21"). Es decir, la motivación de la correspondencia, y por tanto de la película, es la de rellenar los huecos vacíos que han quedado tras la separación de las dos amigas. Después de los primeros 10 minutos de prólogo gracias al cual se justifica la propia necesidad de las cartas, se pasa a la presentación de las protagonistas y de su amistad. Heidi y Patricia son dos amigas cubanas desde la infancia. Al crecer se forman conjuntamente en labores cinematográficas. Heidi se instruye como directora de fotografía. Patricia como realizadora de cine. Se muestran imágenes en las que ambas colaboran realizando un corto juntas.

La separación se efectúa cuando Patricia es invitada a Europa para presentar un corto en un festival de cine holandés. Acabado el festival Patricia decide no volver y huye a España para encontrarse con un familiar. Heidi se queda un tiempo en Cuba antes de emigrar definitivamente a Ginebra. A partir de este momento las narraciones cuentan los mismos conflictos, pero claro está, con experiencias, vivencias, tonos y atmósferas diferentes. Ambas abordan la problemática de la emigración, aunque en circunstancias distintas. Patricia plantea la dificultad de ser una ilegal en España. Expone el callejón sin salida del inmigrante en España. Es decir, sin documentación no puede conseguir trabajo y sin trabajo le es imposible obtener los documentos que le permitan trabajar. Para Heidi el dilema es otro. Ella sí puede trabajar en Suiza, pero las dificultades iniciales con el idioma y el hecho de ser mujer le impiden desarrollarse profesionalmente en el cine. En definitiva, lo que ambas exponen es el reto de dos mujeres migrantes cubanas para evolucionar en su profesión de cineasta.

En el último tercio de la película se suma el conflicto de la maternidad. Ambas exponen de diferente manera el desengaño que produce querer ser madre y no poder cumplir su deseo. Después de mucha lucha, Patricia consigue los permisos de trabajo en España y conoce a un chico cubano con el que se casa y planean formar una familia. Por otro lado, Heidi ya finalmente reunida con su pareja de Cuba comienza una vida en Ginebra. Casi a la par, Patricia empieza un tratamiento de fertilidad que no fructifica. Heidi, en el último instante, decide ni siquiera comenzar. Pareciera que a pesar de las distancias una hablara de la vida de la otra. El intercambio que se produce en la correspondencia hace que las historias se mezclen hasta la confusión. No son dos temas que se relacionen entre sí, sino un tema, una voz, que se compone de dos medias voces. Al final un poso de impotencia queda en la película. Heidi termina su última carta preguntando «¿cuándo fue la última vez que hicimos lo que realmente queríamos hacer?» (Hassan y Pérez, 2019: 1h 16'48"–1h 16'52"). Esta pregunta sirve para volver a las imágenes del principio de la película en las que ellas, años atrás, realizaban ese cortometraje que de alguna manera fue el principio de su distanciamiento. Y el principio también de la película.

6. Metodología de *A Media Voz*

No es objeto de este trabajo valorar esta película en su aspecto artístico. Para esto está la película misma. Por el contrario, el propósito de este trabajo es indagar el método que las directoras siguieron para afrontar este reto. Igualmente es significativo ver en qué medida el «entre» juega un papel fundamental en esta narración. Para ello se ha realizado un trabajo de campo compuesto por diversas

¹ Fuente: <https://www.filmin.es/pelicula/a-media-voz?origin=searcher&origin-type=unique>

entrevistas con las directoras². Lo que viene a continuación es el resultado cualitativo de la investigación.

Si hay algo que resulta innovador de esta práctica es precisamente la metodología. Al no haber muchos referentes de cartas fílmicas, las directoras tenían que improvisar un camino mientras la realizaban. Es por lo que resulta muy útil para este trabajo saber qué vicisitudes pasaron las directoras para resolver cada impedimento que encontraron por el sendero. De esta manera sabremos qué dispositivos entran en cada una de las soluciones que encontraron. Empecemos por exponer el origen del proceso.

6.1. Un «entre» vivo

Como se ha dicho, Heidi Hassan y Patricia Pérez son cubanas, cineastas y amigas desde la infancia. En un punto de sus vidas emigran a países diferentes, Heidi a Suiza y Patricia a España. Mantienen en un principio una correspondencia mediante cartas físicas y luego correos electrónicos. Una vez que sus vidas se estabilizan deciden hacer, como antaño, una película juntas. Debido a la distancia entienden que la correspondencia fílmica puede ser el género que les permita tener cierta autonomía y a la vez colaborar desde diferentes países. Escriben un guion basado en sus propias correspondencias escritas con el fin de pedir financiación. La financiación se alarga y cuando por fin la obtienen son conscientes de que lo que hay en el guion ya no les interesa. En palabras de Patricia, el guion estaba desértico (Hassan y Pérez, 2021).

¿Qué ha pasado? Según se puede entender de sus palabras, es que, de alguna manera, lo que en un principio fue una correspondencia viva entre las amigas, al pasarlas a guion, este se volvió «cosa» [Hassan y Pérez, 2021]. En otras palabras, lo interesante de la correspondencia no es lo que se dice en ella, sino la correspondencia misma. Es por esta razón que optaron por recuperar la esencia del proyecto empezando de nuevo. Ahora harían una nueva escritura, esta vez puramente fílmica. Establecieron una líneas o intereses temáticos y se posicionaron cada una en un lugar. En definitiva, activaron el proceso orgánico de la correspondencia. Este es, como dice Català, el de tener que reaccionar introspectivamente ante el estímulo del otro (2019). Esto les generaba una comunicación abierta, al margen de cualquier guion. Fue un proceso activo ya que, según sus propias palabras, les permitía vivir la correspondencia.

En términos del «entre», esta forma de hacer recuerda a los conceptos de palabras primordiales de Martin Buber. Estas palabras primordiales no son palabras sino relación de palabras. La original es la relación Yo-tú y en segunda instancia Yo-Ello. Buber (1969) lo explica con el ejemplo del bebé que arroja las manos al mundo para relacionarse. Agarra un muñeco cuya relación de pura presencia es un Yo-tú. Solo más tarde el juguete pasará a ser cosa experimentada cuya relación es Yo-Ello. En este paso ha habido un distanciamiento que es el mismo que hay entre la pura presencia –viviente y activa– y un pasado, marcado por la experiencia –en la que, por ejemplo, se basa la ciencia–.

Visto así podemos ver que la relación de amistad entre Heidi y Patricia se basa en Yo-Tú. Una presencia que muta por las circunstancias emigratorias en correspondencia epistolar y electrónica. En el momento que como artistas y cineastas se les revela la forma escriben un guion. Pasa el tiempo y el escrito, que en algún momento fue reflejo de su amistad, se vuelve cosa. Necesitan pues volver a conectar su «entre» con una nueva presencia. Ese presente se congela cinematográficamente. Luego la película se convierte en cosa, objeto artístico, que efectivamente se puede estudiar. Del «entre» solo queda el recuerdo. En pocas palabras lo que las directoras y amigas hicieron fue reactivar el «entre», la relación y la presencia. Y es el «entre» lo que se expone en la película. Es decir, el encuentro de dos atmósferas.

Concluamos este apartado sobre la correspondencia viva con una reflexión de Patricia. La cineasta destaca que lo que más le gustó del proceso es precisamente lo que no se ve. Es decir, la emoción de

² El trabajo de campo consistió en varias entrevistas. Las primeras no fueron registradas y se hicieron por separado. La última se realizó el 19/07/2021 en línea a través de la plataforma *Google Meet* y sí fue grabada. En este trabajo nos referimos a esta última. Cuando hagamos referencia a esta entrevista la haremos: [Hassan y Pérez, 2021].

recibir la carta de la amiga. E igualmente destaca la inquietud, la intriga, la incertidumbre que su carta pueda producir en Heidi [Hassan y Pérez, 2021]. Es decir, experimenta lo mismo que si enviara una carta escrita. En verdad, este efecto solo ocurre en la correspondencia.

6.2. Experiencia colaborativa

Cuando las directoras reflexionan sobre su labor toman distancia de las correspondencias fílmicas que se han hecho hasta ese momento. Mientras que en estas cada emisor-cineasta se preocupa de la elaboración de su propia carta, Heidi y Patricia colaboran entre sí. Cuando a una le llegaba una carta, después de verla y analizarla, comentaban entre ellas de qué manera podía mejorarse. De tal forma que en cada carta hay una reescritura en función de la opinión de la otra. Esta retroalimentación producía una puesta en común. A tal grado que Heidi comenta que no hay nada en las cartas de Patricia que no le guste. La colaboración está principalmente basada en un proceso de escucha. Heidi apostilla que no es un monólogo compartido, sino que se entrelaza en una necesidad de la una por la otra. Hay un cuidado en el trabajo de la amiga, aunque solo sea por el mero hecho de que el producto será de ambas [Hassan y Pérez, 2021]. El «entre» de las dos es un proceso activo. Es mucho más que una sumatoria, es el valor añadido de la colaboración.

La colaboración se encuentra en una frontera que por un lado hace que la dirección sea compartida y, por otro, que cada cual tenga plena autoridad por su «auto-etnografía». Hay una cierta confusión cuando se establecen dinámicas colaborativas. Tanto en la etnografía como en la práctica cinematográfica resulta difícil hacerlas en solitario. De alguna manera, en casi todas las etnografías audiovisuales se precisa colaboración, aunque esta sea pasiva. Lo que se pide como práctica colaborativa tiene que ver con la horizontalidad entre investigador e investigado (Arribas, 2020). Y es aquí cuando dicho equilibrio resulta complicado. En el caso concreto de *A Media Voz* (2019) esta dificultad se presenta por el hecho de confundir una historia con la otra. Se puede llegar a pensar que es, en verdad, una historia codirigida por dos directoras. Esta posibilidad de confusión se les presentó a las cineastas que decidieron resolverlo mediante la construcción de personajes.

6.3. Construcción de los personajes

Efectivamente, las directoras son conscientes de que lo que se expone en las correspondencias fílmicas, como en cualquier documento audiovisual, es un personaje. Una máscara *-persona*, en latín— que las autoras construyen para mostrarse. Poca importancia tiene, por consiguiente, que la máscara se ajuste a una realidad objetiva. Lo que se defiende en este trabajo se sigue de una verdad fenomenológica y no ontológica. Es decir, no interesa qué hay detrás de la máscara, como el hecho del encuentro entre ellas. La correspondencia genera fenómenos cinematográficos —y antropológicos— producidos por el encuentro de las máscaras. En este aspecto, dichas apariencias son verdad en tanto hay una identificación con las autoras. Profundizaremos más adelante sobre este aspecto. Sirva por lo pronto que para la metodología seguida se parte de la construcción de personajes.

Heidi comenta que una de las cosas que intentaron cuando hacían la película era acentuar las diferencias que existían entre la una y la otra. La razón principal es porque temían que los espectadores las confundieran [Hassan y Pérez, 2021]. Las directoras y protagonistas son parecidas físicamente. También es muy similar su acento, formas de hablar y sus trayectorias vitales. De hecho, en la película tienen conflictos similares en lo tocante a la migración, a su profesión y a la necesidad de ser madres. Ocurre que cuando se ven los primeros minutos de la película y se oyen sus respectivas *voice over* no se sabe muy bien quién habla. Poco a poco, conforme el metraje avanza, las dos protagonistas se distancian por matices en sus personalidades, por los lugares desde donde hablan y por sus propios modos de contar.

No obstante, las directoras aseguran que jugaban con esa posible confusión [Hassan y Pérez, 2021]. Buscaron ese fino equilibrio gracias al cual hubiera cosas que el espectador podía identificar en ambas y al mismo tiempo fuesen identificables. De alguna manera, potenciaban el concepto de frontera como un «entre» donde las cosas se mezclan. Son y a la vez no son. Este concepto se puede ver en el título, *A Media Voz*. A media voz, que entendemos como un susurro, juega también con el hecho de que se

precisan dos voces para completarse. Dos voces que se hacen una y que al mismo tiempo son dos. Para reforzar esta idea, Heidi comenta que, en algún momento de la creación, barajando la posibilidad de que las dos historias pudieran ser dos vidas posibles de una misma mujer (Hassan y Pérez, 2021).

Tanto la cuestión de la frontera como el hecho de crear distancia en la construcción de sus personajes invitan a pensar en un «entre». Dicho «entre» puede teorizarse, como ya se ha dicho, mediante el concepto de *écarts* que el filósofo francés François Jullien expresa en su *ensayo La Identidad Cultural no Existe* (2017). Jullien apunta que la filosofía occidental –universalizante y totalizadora– se ha fundado en pensar el ser en tanto sustancia. Jullien pone el ejemplo de la palabra «cosa» en chino mandarín, *dong-xi*, que literalmente significa este-oeste. Es decir, la palabra evoca a una relación. Una no-sustancia que para occidente es imposible conceptualizar. Quizá por esto la identidad cultural la vemos como sustancia que como tal limita con el resto en función de la diferencia. Una diferencia en términos de oposición binaria, ser/no-ser. Esta oposición es inoperante a la hora de hablar de cultura. Es por lo que la identidad cultural, vista como sustancia, no existe. En cambio, Jullien (2017) piensa en la palabra *écart* como palabra clave que articule un diálogo intercultural. *Écart* significa distancia que abre un «entre» fecundo. Abre un espacio que debido a la tensión de lo diverso crea nuevos recursos entre culturas. En palabras del propio filósofo unos «nuevos posibles».

En este aspecto, las directoras trabajaron las distancias entre sus personajes y no la diferencia de estos. La diferencia hubiera supuesto pensar en cada una de ellas como un todo coherente y cerrado. Esto generaría la idea, por ejemplo, de que el personaje «Patricia» es una «no-Heidi» y viceversa. Y supondría, parafraseando la crítica de Levinas a la dialéctica dicotómica, que la otra estaría en función del parámetro de una. Es decir, el otro es un no-yo que como tal es definido por el Yo –mejor, por el patrón epistemológico del Yo (1977)–. En cambio, las directoras proponen dos movimientos. El primero es de acercamiento de la una a la otra. Para ello colaboran en su quehacer, buscan un tono donde quepa las dos atmósferas. Por otro lado, se distancian. Esa distancia consiste en generar huecos, vacíos generadores, que propicie la lectura del espectador. Esos «entres» restan coherencia al personaje, pero a la vez lo enriquecen al abrirlo a la interpretación.

La siguiente pregunta que cabría hacerse es pensar de qué manera se abren esas distancias. La solución que encontraron fue formal y es hablar cinematográficamente desde puntos de vista distintos. Heidi utilizará la ficción, Patricia el archivo documental. Pero para seguir con ello, abramos otro capítulo.

6.4. Entre la ficción y el documental

Hemos dejado este capítulo para el final por considerarlo uno de los más ricos. Este tema nos llevará a profundizar en cuestiones del «entre» en el cine, así como la posición que se puede tomar en la antropología audiovisual. La movilidad enunciativa entre ficción y documental de *A Media Voz* (2019) nos permite cuestionar las decisiones que se han tomado para poder transportarlas a otras experiencias. Resumiendo lo que sigue, podemos decir que la decisión de colocar la película en un lugar enunciativo intermedio entre el documental y la ficción es muy sugerente. La razón es porque tanto lo que entendemos por documental como por ficción por separado insinúan que representan una realidad exterior coherente. Esa realidad coherente, lógica y racional que pretenden reflejar sabemos que no es tal. Ya se ha dicho anteriormente que la antropología contemporánea si tiene algo claro de su disciplina es que no hay nada claro cuando se habla de cultura, pueblos, esencias, entre otros. Es por lo que para ser fiel a una realidad confusa el cine con pretensión antropológica debería reflejar ese estado de duda (Geertz, 1994). Un distanciamiento que coloque a la película bajo la sospecha. ¿Pero, de qué manera? ¿Somos capaces de crear nuevas posturas enunciativas que cumplan este precepto?

Volvamos a la película *A Media Voz* (2019). Recordemos que el dispositivo que pone en marcha la trama de la correspondencia fílmica es la necesidad de rellenar los silencios tras la separación de las amigas. Para ello, cada una se dispone a contarle a la otra su pasado desde que se separaron. De esta manera también reflexionan sobre los conflictos vitales que han sobrellevado. Cuando las directoras piensan en sus personajes se dan cuenta de que corren el peligro de perder su identidad. Que la personalidad de la una se diluya en la otra. Para ello deciden crear mecanismos por los cuales se distancien

entre sí. Uno de estos mecanismos está en el hecho de que ambas se sitúan en espacios enunciativos distintos. Heidi, para hablar de su pasado en Ginebra, recurre a la recreación de episodios clave. Patricia, dado que ha estado grabando su vida, acude al archivo propio para documentar su trayectoria en España. Heidi hace ficción en la medida de que imita el pasado y Patricia realiza un documental usando imágenes de ese pasado.

Es importante señalar en este aspecto que una enunciación no es más veraz que la otra. Ambas, como se ha dicho, construyen una historia. Lo que las distingue es la impresión inmediata que produce el texto cinematográfico. La enunciación del documental sugiere una estética de verdad, mientras que la enunciación de ficción invita al mundo imaginativo. En este aspecto habría un paralelismo entre el texto periodístico y la novela, por ejemplo. Aunque, como se sabe, hay novelas que se cuentan como si fueran noticias y viceversa.

El cinematógrafo escribe mediante impresión fotográfica de la luz y el sonido. Pero esta expresión en verdad no dice gran cosa. Por ejemplo, en *A Media voz* (2019), cada plano se puede reducir a la expresión «yo estuve allí». Pero esto, como se sabe por la lingüística, son puros deícticos. Es decir, no dice nada si no sabemos a quién corresponde el sujeto «yo», el tiempo al que se refiere «estuve» y el lugar que indica «allí». Por ejemplo, cuando vemos la imagen de archivo de Patricia cruzando la frontera para entrar en España, enuncia un «yo estuve allí» contextualizado. De igual modo, cuando Heidi recrea cinematográficamente los primeros días en su nueva casa con su pareja enuncia lo mismo. La diferencia está en el tipo de enunciación. La de Patricia es un documental y la de Heidi ficción. Aunque muchas veces esto mismo se vea como algo totalizador.

6.5. Cine y el significado totalizado

Hagamos un pequeño paréntesis para pensar qué supone el cine como escritura totalizadora. Que el cinematográfico es efectivamente un lenguaje ya se supo desde el principio de la aparición del invento. Los teóricos soviéticos de los años 20's del pasado siglo no consideraban que la unidad mínima de cine fuese, como cabría pensar, el fotograma. En cambio, sabían que era la intersección entre fotogramas donde reside esa mínima expresión. Es decir, que como en todo lenguaje, es precisamente en los vacíos que hay entre las expresiones lo que le da sentido al enunciado (Iser, 1988). Sin embargo, parece que en el cine suele olvidarse su naturaleza discursiva. A tal punto que pareciera que lo que sale de una pantalla es la realidad misma. El filósofo Bergson detestaba el cine porque consideraba que, como la ciencia reduccionista, falseaba la realidad (Álvarez, 2011). El cine privilegia unos instantes —en concreto 24 por segundo— que representan a todo el movimiento. Desprecia a infinitos instantes y, lo que es peor, esas 24 fotografías inmóviles se erigen representantes del flujo vital. En otras palabras, para Bergson el cine totaliza el significado del movimiento. De modo similar, Levinas en su libro *Totalidad e Infinito* (1977) considera que conceptualizar al otro es totalizarlo. Es decir, el otro es algo que no se puede definir porque es absolutamente otro. No está, como antes se ha dicho en función del que define, sino que se le escapa. Definirlo, es crear un concepto del otro total, completo, operable, transportable, en otras palabras, hacer del otro «cosa».

Una película, por la naturaleza de reproducir lo fenoménico y por su capacidad discursiva, tiene competencia para poder totalizar el significado de aquello que representa —ya sea una persona, situación histórica, noticia, etcétera. En este aspecto la ficción es susceptible de totalizar el significado de aquello que imita. En *Notas Sobre el Cinematógrafo*, R. Bresson dice: «X imita a Napoleón, cuya naturaleza es no imitar» (2007, 31). En este caso, el actor X totaliza el significado de Napoleón que evidentemente se escapa a la conceptualización del actor X. De modo parecido, la enunciación del documental se expresa como el científico que está sobre el microscopio. Es decir, el documental trataría aquello que pretende representar como si de un objeto se tratara.

En este aspecto la antropología audiovisual ha sabido ver el dilema y ha experimentado soluciones. Por ejemplo, en la década de los pasados 80's, la cineasta y antropóloga vietnamita Mihn ha pensado y puso en práctica modelos diferentes de antropología audiovisual. Por ejemplo, en la película *Reassemblage* (1982) ensaya una poética evocativa y deconstruccionista (Ardèvol, 1994). La directora filma en varios poblados en Senegal con el fin de hacer una crítica a aquella antropología que habla «sobre».

En cambio, ella propone un modelo que hable «junto a». Para ello se instala entre las mujeres y hombres en un juego de miradas donde al final ella misma es la interrogada. Además, para colocar su discurso en otro lugar lejos de los preceptos occidentales que totalizan al otro en un significado, la directora decide romper con ello. Es decir, en la película la directora se niega a significar. Esto se traduce en una ruptura constante de la lógica aristotélica que ha sido modelo de narración en occidente.

Reassemblage (1982) es una película muy interesante que ha hecho pensar sobre los límites de la antropología audiovisual. Sin embargo, para nuestros fines es poco útil por dos razones. La primera es porque al negar la posibilidad de representar al otro, también niega la posibilidad de poder dialogar cinematográficamente con él. En este aspecto no se adecúa a las premisas de este trabajo. Y, por otro lado, al romper el discurso constantemente corre el riesgo de hacerse ininteligible. En palabras llanas, puede pasar que ciertos espectadores no la entiendan. En este último caso tampoco se ciñe a nuestra hipótesis. Con el cine antropológico que buscamos se pretende una herramienta para el diálogo y además que sea un medio para la divulgación.

Es por todo esto que la solución de *A Media Voz* (2019) nos parece óptima. Jugar entre dos espacios enunciativos es no estar en ninguno de ellos y al mismo tiempo usarlos para hacerse entender. Ese juego produce en el espectador un estado de extrañamiento gracias al cual, como sugirió Bertol Bretch, entabla una relación que cuestiona lo que ve (Alea y Blanco, 1982). Lo cuestionado en la película de *A Media Voz* (2019) es que se representen dos verdades correspondientes a la vida de las protagonistas. Se entienden por múltiples razones que estas no son más que una interpretación de las directoras. Sin embargo, la veracidad consiste en lo que a ellas mismas se les escapa y es la correspondencia misma. Es decir, que como sostiene Catalá, en verdad lo que intercambian son atmósferas (2019). Y estas sí son interpretables como una verdad trascendente. Una verdad que viene dada por una vivencia, una escritura que denota un yo y un ajuste a unas circunstancias cinematográficas.

7. conclusión

Por la historia del Arte sabemos que gracias a la revolución industrial los pintores del siglo XIX pudieron salir de sus talleres. La invención de los envases que conservaban la pintura al óleo los independizó de la mesa donde fabricaban sus propios colores. Desde ese momento podían agarrar sus caballetes y con un mínimo equipo dibujar lo que se les presentaba delante. Este hecho se tradujo en un cambio de la forma y de los temas que representaban. Antes lo representado era fruto de un ideario narrativo que el artista componía mediante su imaginación –al margen de los fenómenos del exterior del taller–. A partir de ese momento, en el exterior, al artista se le abre un nuevo mundo. Debido a ese *plein air* –al aire libre– la figura pasa a un segundo plano. Pues es el aire, la luz, el movimiento, en definitiva, esa apreciación vívida del mundo que antes se le negaba lo que tomó el primer plano de las obras. Lo más importante en un cuadro ya no son los árboles del bosque, sino lo que hay entre ellos.

Salvando las distancias, al cinematógrafo le pasa algo parecido. Las nuevas tecnologías han posibilitado nuevas narrativas cinematográficas que son capaces de deslocalizar el objeto de representación. No hay necesidad de reproducir el mundo en un plató cinematográfico, sino que este es capaz de salir en busca del mundo. El cine se adapta también a otras disciplinas como la antropología. Esta, como se ha visto, demanda diferentes aproximaciones a su disciplina. Para la antropología contemporánea el objeto de estudio no es un ente claro y distinto, sino una nebulosa de significantes y significados. Por consiguiente, la etnografía cinematográfica no puede pretender representar lo cultural como si fuera una sustancia coherente y total. Lo que la misma especialidad pide para sí es una etnografía que trascienda la dicotomía clásica de sujeto investigador y objeto investigado. Para ello se exigen prácticas horizontales cuyo lenguaje alcance más allá del mundo académico.

Sobre esta base hemos construido este trabajo bajo tres premisas. Partimos de la necesidad de apostar por una antropología cuyo fin posibilite el diálogo intercultural. Un segundo supuesto, se relaciona con la primera en la medida en que cuando se piensa en una etnografía audiovisual se ha de poner el foco en el diálogo mismo. Eso quiere decir que será el «entre», el espacio liminal entre ambos conversadores, donde habrá que colocar el foco. La última idea viene dada por el hecho de hacer una divulgación que sea lo suficientemente versátil como para servir al lector más elevado como a

diferentes estratos de lectura. Esto encierra una paradoja y es la de mostrarse claro para ser entendido y a la vez ser consciente de la complejidad de lo que se expone.

Para este propósito, hemos decidido tomar como ejemplo la película *A Media Voz* (2019). Esta cumple nuestro propósito por tratarse de una película forjada desde y para la correspondencia entre dos directoras. En la medida que hemos descubierto la metodología utilizada podemos vislumbrar qué posibilidades pudiera tener en otras experiencias.

Como primer resultado se ha visto que el proceso de comunicación de las cartas fílmicas reside en la relación viva. De nada sirve en las correspondencias basarse en un guion clásico donde todo se forja desde un escritorio-taller al margen del mundo. Se precisa activar la correspondencia misma que se basa en una reacción a una acción inesperada. Una relación primordial yo-tú, en términos de Buber (1969), que se plasmará cinematográficamente en diversas atmósferas. Una vez realizada la película esta será parte de una experiencia, de una relación yo-ello, que servirá, entre otros fines, para la lectura puramente antropológica.

A Media Voz (2019) es un claro ejemplo de película colaborativa. En este aspecto la película es más que la suma de dos directoras. No son, como ellas mismas dicen, dos monólogos compartidos. Es una puesta en común sobre la base de dos personalidades. Se mantiene un equilibrio entre la expresión individual y la puesta en común. Este tipo de creación audiovisual está proliferando gracias a las nuevas formas de relación en línea.

Como tercera conclusión, y como consecuencia de la anterior, se puede destacar la capacidad que las directoras han tenido para señalar la distancia como fuente que genera contenido. El diálogo lleva implícito una puesta en común y no una constatación de la diferencia. Esta última supondría dos monólogos cuya conexión entre ambas es tangencial. En cambio, buscar los lugares compartidos y abrir distancias –los *ecarts* de Jullien (2017)– genera nuevos posibles.

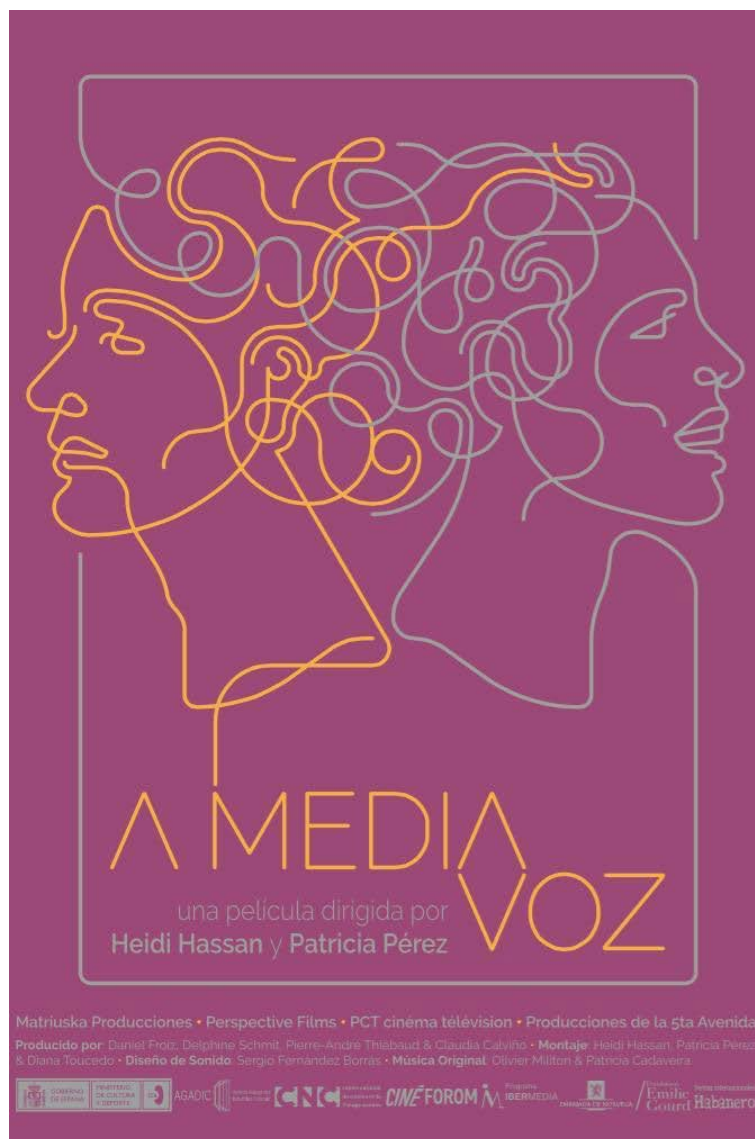
También en la película se puede ver esa voluntad de no colocarse en una enunciación concreta. Es precisamente el baile entre el documental y la ficción lo que le permite ser extraño y a la vez hacerse entender. Además, esta decisión resulta de manera precisa de lo dicho anteriormente. Es decir, ayuda a que cada directora tenga su propia voz que se distancia de la otra y, a la vez, tenga que colaborar para que ambas voces hagan una sola. Dos susurros, dos medias voces hacen una.

Para terminar, este trabajo también abre nuevas incógnitas y nuevos caminos. El primero viene dado por la práctica colaborativa. Para que haya una verdadera cooperación los fines de cada uno deben estar al mismo nivel y además subordinados al conjunto. Esto lleva a pensar que solo es posible en grado de igualdad. En el caso de *A Media Voz* (2019) esa igualdad viene dada por el hecho de ser dos amigas y además dos cineastas con parecidas circunstancias vitales. Cabría preguntarse si esta igualdad tiene cabida en la antropología. Y en el caso de que así fuera, qué características tendrían. Cada vez hay más relaciones sociales basadas en la comunicación audiovisual. Además, esas correspondencias son cada vez más espontáneas y alejadas de preceptos científicos. Por todo ello, quizá en este tipo de prácticas la antropología deba dar un paso atrás para colocarse en una posición subsidiaria y ser meramente observante.

Por otro lado, está el fino equilibrio entre ser entendido y expresar algo tan complejo como es lo cultural. La solución del distanciamiento que propone tener a un espectador alerta para que piense sobre lo que está viendo es una solución temporal. Si ese distanciamiento se consigue mediante lo extraño pueden ocurrir dos cosas: La primera es que lo visto sea tan extraño que, como hemos visto, sea ininteligible. En este aspecto no se consigue lo que se quiere y probablemente el espectador llano apague la pantalla. Por otro lado, el extrañamiento que produzca un éxito comunicativo llevará a ser repetido hasta que termine no extrañando. Es decir, volveríamos a totalizar el significado y hacer ver que lo que se expone en la pantalla es una verdad tangible.

Por todo ello, la práctica de la correspondencia fílmica es óptima para la antropología audiovisual por varios motivos. El principal reside en el hecho de poner el foco en aquello que es propio de la cultura. Este es, como se ha demostrado, el encuentro mismo. Además, gracias a la colaboración entre dos, o más, remitentes desarticula la jerarquía entre sujeto de enunciación y objeto enunciado. Por el contrario, la horizontalidad resultante del flujo de la correspondencia coloca lo filmado en una

experiencia diferentes atmósferas. Es en este juego comunicativo donde está el objeto a traducir antropológicamente.



Referencias cinematográficas

- Erice, V. y Kiarostami, A. (2016). *Víctor Erice: Abbas Kiarostami: Correspondencias* [96 min]. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB)
- Flaherty, R. (1922). *Nanuk, el esquimal* [79 min]. Revillon Frères, Pathé
- Hassan, H. y Pérez, P. (2019). *A media voz* [80 min]. Coproducción Cuba-España-Francia-Suiza; Matriuska Producciones, Perspective Films, La 5ª Avenida Producciones, PCT Cinéma & Télévision S.A.
- Minh-ha T.T. (1982). *Reassemblage: from the firelight to the screen* [40 min]. Trinh T. Minh-ha production.
- Simón, C. y Sotomayor, D. (2020). *Correspondencias (S)* [19 min]. Coproducción España-Chile; Avalon P.C, Cines-tación, Goroka TV, TV3.
- Tanikawa, S. y Terayama, S. (1983). *Video Letter* [74 min]. Jinriki Hikoki Sha.

Bibliografía

- Alea, T. G. y Blanco, J. A. (1982). *La dialéctica del Espectador*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- Álvarez Asiáin, E. (2011). De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica. *Eikasia: revista de filosofía* 41. 93-112.

- Ardèvol, E. (1994). La mirada antropológica o la antropología de la mirada. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, formato electrónico de la autoría. https://carmenguarini.files.wordpress.com/2007/11/ardevol_tesis.pdf
- Arribas, A. (2020). ¿Qué significa colaborar en investigación? Reflexiones desde la práctica. En *Investigaciones en movimiento. Etnografías*. A. Álvares, A. Arribas y G. Dietz, Buenos Aires: CLACSO.
- Bresson, R. (2007). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora Ediciones.
- Buber, M. (1969). *Yo y Tú*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vidion S.A.I.C.
- Català Domènech, J.M. (2019). Formas de la aparición. La carta fílmica como enigma. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 19:(3) 267-286. <https://doi.org/10.5209/arab.61942>
- Geertz, C. (1994). *Conocimiento Local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. (A. López, Trad.) Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- Hassan, H y Pérez P (19/07/2021). [Entrevista audiovisual]. [En línea. Google Meet]. Registro: [I... G... M...]
- Heidegger, M. (1960). Poéticamente habita el hombre. *Revista de Filosofía*, 7(1-2). En (<https://revistafilosofia.uchile.cl>). Accedido el 10 de febrero de 2022.
- Iser, W. 1988. *El proceso de lectura: Un enfoque fenomenológico*. (J. Vargas, Trad.) Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
- Jullien, F. (2017). *La identidad cultural no existe*. (P. Cuartas, Trad.). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U.
- Lara, A.L. (2020). Investigación colaborativa a través de las historias: Un caso de socioanálisis narrativo en la ciudad de Nueva York. *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana* 15 (2): 301-330. <https://doi.org/10.11156/aibr.150206>
- Levinas, E. (1977). *Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la Exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme S. A.
- Marín-Clavijo, J. (2020). Espacios disponibles I: Liminalidad e hibridación lingüística en la escultura de campo expandido. En www.researchgate.net/publication/352250436. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2020.v2i3.11189>
- Martínez Ramírez, D. (2017). *El encuadre cinematográfico: un estudio sobre el 'límite' en la composición bidimensional*. Tesis doctoral no publicada, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Universidad Politécnica de Madrid.
- Ruiz Almanza, A.; Alcalá Anguiano, F.; Gómez Sánchez, C.L. (2019). La Participación en el Cine Antropológico: El caso de Question Bridge, del Vídeo Instalación a la Interfaz Colaborativa Online. *Encartes antropológicos* 1: 130-156. <https://doi.org/10.29340/en.v1n2.28>
- Stoler, P. (2021). El arte de la etnografía en tiempos turbulentos. *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana* 16 (1): 17-36. <https://doi.org/10.11156/aibr.160102>

