

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

ESCUELA DE HISTORIA

AREA DE ANTROPOLOGIA



**EL VIDEO COMO INSTRUMENTO
DE REGISTRO ETNOGRAFICO**

Tesis presentada por

Iván Estuardo García Santiago

Previo a optar el grado
de Licenciado en Antropología

Guatemala, 1995

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

14
T(155)
C.4

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

ESCUELA DE HISTORIA

CONSEJO DIRECTIVO

DE LA

ESCUELA DE HISTORIA

Director: *Lic. Edelberto Cifuentes Medina*

Secretario: *Lic. Héctor Toussaint Cabrera Gailard*

Vocal I: *Lic. Olga Pérez Molina*

Vocal II: *Lic. Oscar Gutiérrez*

Vocal III: *Est. Cesar Augusto Gonzáles*

Vocal IV: *Est. Mario Enrique Caxaj Rodríguez*

Vocal V: *Est. Benito Rafael Burgos*

COMITE DE TESIS

Lic. Edgar Barillas

Lic. Carlos René García

Licda. Mayra Barrios de Mendez

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central



ESCUELA DE HISTORIA

Ciudad Universitaria, Zona 12
Guatemala, Centroamérica

Guatemala, 3 de julio de 1995.

Señores Miembros
Consejo Directivo
Escuela de Historia
Universidad de San Carlos de Guatemala
Ciudad Universitaria, Zona 12

Señores Miembros:

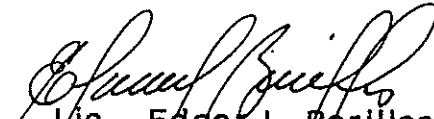
Atentamente me permito comunicar a ustedes que en cumplimiento de lo acordado por el Consejo Directivo, he orientado y revisado el trabajo de tesis previo a optar al grado de Licenciado en Antropología por la Escuela de Historia, del estudiante IVAN ESTUARDO GARCIA SANTIAGO, carnet No. 8713586, cuyo título es: "EL VIDEO COMO INSTRUMENTO DE REGISTRO ETNOGRAFICO", el cual se presenta en su versión final.

Por lo anteriormente expuesto, únicamente me resta manifestar a ustedes que rindo dictamen favorable a esta investigación por considerarla como un aporte importante a la etnografía. De tal manera, solicito a ustedes muy atentamente se continúe con los trámites correspondientes.

Sin otro particular, me es grato suscribirme de ustedes.

Atentamente

"ID Y ENSEÑAD A TODOS"


Lic. Edgar L. Barillas
ASESOR DE TESIS

cc. Archivo
Correlativo

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS
ESCUELA DE HISTORIA

RECIBIDO
JUL. 3 1995

F. *mas* Horas

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central

Universidad de San Carlos
de Guatemala



ESCUELA DE HISTORIA

Edificio S-1
Ciudad Universitaria, Zona 12
Guatemala, Centroamérica

Guatemala,
julio 10, 1995

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS
ESCUELA DE HISTORIA

RECIBIDO
JUL. 10 1995

F. seate Horas _____

FH 845/95

Señores
Consejo Directivo
Escuela de Historia
Universidad de San Carlos
Ciudad Universitaria

Señores:


Atentamente, nos dirigimos a ustedes, con el objeto de rendir informe sobre el trabajo de tesis del estudiante Iván Estuardo García Santiago, Carnet No. 87-13586, cuyo título es *"El video como instrumento de registro etnográfico"*.

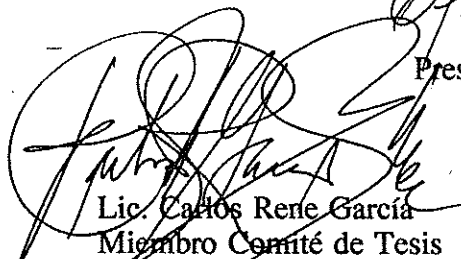
Cumpliendo con lo establecido en el reglamento de tesis vigente, hemos examinado y discutido el mencionado trabajo, habiendo cumplido con formular al autor las observaciones que estimamos pertinentes y las cuales fueron atendidas.

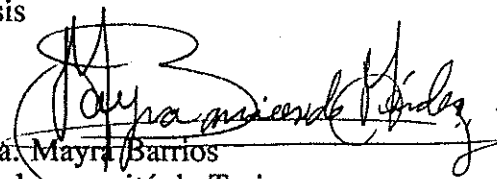
Habiendose realizado lo establecido, tales cambios y cumpliéndose con las indicaciones señaladas, rendimos informe final indicando que a nuestro criterio el trabajo de tesis del estudiante **García Santiago**, merece nuestra aprobación para poder sustentar el examen previo a obtener el grado de Licenciado en Antropología.

Respetuosamente nos suscribimos de ustedes,

"ID Y ENSEÑAD A TODOS"


Lic. Edgar Barillas
Presidente comité de Tesis


Lic. Carlos Rene Garcia
Miembro Comité de Tesis


Licda. Mayra Barrios
Miembro comité de Tesis

INDICE

INTRODUCCION	i	
CAPITULO I		
1. INSTRUMENTOS TRADICIONALES DE REGISTRO ETNOGRAFICO	1	
1.1. ETNOGRAFIA	1	
1.2. INSTRUMENTOS DE REGISTRO ETNOGRAFICO	3	
1.2.1. CUADERNO DE CAMPO	3	
1.2.2. DIARIO DE CAMPO	3	
1.2.3. FICHERO DE CAMPO	3	
1.2.4. CARTOGRAFIA	4	
1.2.5. CUADROS GENEALOGICOS Y DE PARENTESCO	4	
1.2.6. FOTOGRAFIA	4	
1.2.7. GRABACIONES SONORAS	5	
1.2.8. REGISTRO CINEMATOGRAFICO	5	
CAPITULO II		7
2. DE LA PERCEPCION HUMANA A LA PERCEPCION MEDIATIZADA. ...	7	
2.1. LENGUAJE AUDIOVISUAL	8	
2.1.1. LOS SIGNOS COMO PARTE DEL LENGUAJE	8	
2.1.2. LENGUAJE AUDIOVISUAL	9	
CAPITULO III		10
3. LOS REGISTROS VIDEOGRAFICOS	10	
3.1. LA VISION HUMANA Y LA VISION A TRAVES DE LA CAMARA	10	
3.1.1. LA VISION HUMANA Y EL CAMPO VISUAL DE LA CAMARA	10	
3.1.2. LA VISION FOCAL	11	
3.1.3. EL OJO, LA CAMARA Y LA LUMINOSIDAD	11	
3.2. PROCEDIMIENTOS PARA REPRODUCIR LA REALIDAD	11	
3.2.1. LOS PROCEDIMIENTOS KINESICOS	12	
3.2.2. PROCEDIMIENTOS AUDIOVISUALES	12	
3.2.3. PROCEDIMIENTOS ESPACIALES	13	

	CAPITULO IV	14
4.	EQUIPOS Y MATERIALES	14
4.1.	FORMATOS	14
4.2.	EQUIPO DE RODAJE	14
	4.2.1. EQUIPO VIDEO DE BASE	14
	4.2.2. EQUIPO AUDIO DE BASE	15
	4.2.3. MATERIAL DE ILUMINACION DE BASE	15
	CAPITULO V	17
5.	LA TOMA DE PLANOS	17
5.1.	PRINCIPALES TIPOS DE PLANOS	17
	5.1.1. PLANOS DE UBICACION Y REUBICACION	17
	5.1.2. PLANOS DE ACCION	18
	5.1.3. EL PLANO SECUENCIA	19
	5.1.4. PLANOS DE CORTE	19
5.2.	ESCALA DE PLANOS	19
	5.2.1. PLANO DETALLE	20
	5.2.2. PRIMER PLANO	20
	5.2.3. PLANO DE HOMBROS	20
	5.2.4. PLANO CERCANO	20
	5.2.5. PLANO DE CINTURA	20
	5.2.6. PLANO AMERICANO	20
	5.2.7. PLANO MEDIO	21
	5.2.8. PLANO GENERAL	21
	5.2.9. PLANO DE CONJUNTO	21
	5.2.10. PLANO DE GRAN CONJUNTO	21
5.3.	ANGULOS DE LA CAMARA	21
	5.3.1. CAMARA A LA ALTURA NORMAL	22
	5.3.2. ANGULO DE PICADA	22
	5.3.3. CAMARA EN ANGULO DE CONTRA-PICADA	22
5.4.	POSICIONES DE LA CAMARA	23
	5.4.1. PLANO DE FRENTE	23
	5.4.2. PLANO DE PERFIL	23
	5.4.3. PLANO DE TRES CUARTOS	24
	5.4.4. PLANO POR ENCIMA DEL HOMBRO	24

5.5	MOVIMIENTOS DE LA CAMARA	24
5.5.1	PANORAMICAS	25
5.5.2	TRAVELLINGS	25
5.6	LOS ZOOMS	27
	CAPITULO VI	28
6.	CONTINUIDAD Y EDICION	28
6.1.	CONTINUIDAD	28
6.1.1.	CONTINUIDAD VISUAL	28
6.1.2.	CONTINUIDAD TEMPORAL	28
6.2.	EDICION	28
6.2.1.	RITMO	29
6.2.2.	LAS PUNTUACIONES/MARCAS VISUALES Y SONORAS ..	30
6.3.	CLASES DE EDICION	30
6.4.	CALIFICACION DE LOS REGISTROS	31
	CAPITULO VII	33
7.	EL PROCESO DE PRODUCCION	33
7.1	PROCESO DE GUIONIZACION	33
7.1.1.	GUION	33
7.1.2.	GUIONIZACION	34
7.2	RODAJE	34
7.2.1.	EL DIRECTOR	35
7.2.2.	EL ENTREVISTADOR	35
7.2.3.	EL CAMAROGRAFO	37
7.2.4	EL SONIDISTA	38
	CAPITULO VIII	40
8.	CALIFICACION DEL VIDEO "DANZA DE TORITOS"	40
	CONCLUSIONES	50
	FUENTES	52

INTRODUCCION

El presente trabajo de tesis tiene como objeto probar las ventajas que tiene el video como instrumento de registro etnográfico sobre otros instrumentos de registro tradicionales, tales como la fotografía y la grabación sonora, ya que en el video se unen las cualidades de los dos instrumentos anteriores, además de lograr captar el movimiento.

En los últimos tiempos, los equipamientos para la toma cinematográfica y videográfica han experimentado una rápida evolución tendiente a simplificar su uso, obteniéndose de este modo la difusión y el empleo más eficiente de los equipos del Cine y de Video.

Estos adelantos técnicos deben aprovecharse por las ciencias sociales en general, y por la antropología en particular, pues presentan una serie de ventajas que agilizan y perfeccionan en gran medida el trabajo de registro etnográfico.

En esta tesis se profundizará sobre los conocimientos esenciales del manejo del video para comprobar la veracidad de la hipótesis que nos planteamos y que apuntaba a demostrar la mayor versatilidad del video sobre otros instrumentos de registro etnográfico. Para ello se cumplieron actividades de investigación bibliográfica y de campo. La pesquisa bibliográfica nos llevó a caracterizar las ventajas y desventajas de los instrumentos de registro etnográfico que podemos llamar tradicionales, así como las del video. El trabajo de campo consistió en evaluar las virtudes del registro videográfico, realizando labores de asistencia en la filmación de un fenómeno de la cultura tradicional popular, como lo es la Danza de Toritos de la Colonia Lo de Bran, Municipio de Mixco. Finalmente, se elaboró la calificación de los planos registrados (que se incluye en este documento) para propósitos de análisis y de preparación para la posproducción.

En cuanto a la estructura del análisis, dividimos esta tesis en ocho capítulos. El primero trata sobre los instrumentos tradicionales de registro etnográfico y su diferencia con los instrumentos de información, lo que muchas veces se presta a confusión.

El segundo trata sobre la percepción humana y la realidad mediatizada, que propone que el registro videográfico no es un reflejo de la realidad si no por el contrario

es una construcción mediatizada de la realidad. Y esto, señalado al principio, para no santificar al video y convertirlo en un instrumento que por si mismo puede explicar los fenómenos sociales, o que sencillamente refleja la realidad sin más.

El tercero, trata de hacer una comparación de la visión humana y la visión a través de una cámara, además de tocar los procedimientos de los que se puede valer el video para reproducir la realidad mediatizada con la ayuda de el equipo audiovisual.

El cuarto trata de los equipos, formatos y materiales de video con los que se cuenta en la actualidad para elaborar registros etnográficos con una buena calidad técnica.

El quinto trata de los distintos tipos de planos y posiciones de la cámara con los que al momento de hacer el registro etnográfico se debe contar para hacer un trabajo de buena calidad.

El sexto trata de la continuidad, que pretende que todo registro tenga un desarrollo coherente y la edición que consiste en una serie de pasos ordenados par hacer que el video reúna una serie de planos que permitan en el caso de querer difundir las imágenes, hacerlo de una manera lógica.

El séptimo trata del rol y las funciones del director, entrevistador, camarógrafo y sonidista en el momento de hacer un registro.

El octavo es la calificación del registro de la "Danza de toritos", filmado por el Lic. Edgar Barillas, y como asistente de filmación el autor de esta tesis. Los comentarios que se encuentran en la calificación, corresponden al Lic. Carlos Rene García especialista en el tema. Con este material nos proponemos demostrar todos los pasos y las técnicas del registro aplicados a un caso concreto.

CAPITULO I

1. INSTRUMENTOS TRADICIONALES DE REGISTRO ETNOGRAFICO

1.1. ETNOGRAFIA

La etnografía se ocupa de efectuar, compilar y evaluar las observaciones directas del comportamiento habitual en una sociedad en particular.

En el *diccionario del saber moderno La antropología desde el hombre primitivo a las sociedades actuales*, realizado bajo la dirección de André Akoun nos define la etnografía de la siguiente manera:

"Dentro de la etnología, la etnografía es la investigación sobre el terreno para establecer una monografía. A partir de estas monografías, la etnología, que es una disciplina esencialmente comparativa, trata de elaborar síntesis. El etnógrafo se ve de alguna forma como el <biógrafo de una sociedad>. Elige una sociedad de pequeña dimensión, lo que le permite la construcción de un estudio exhaustivo (o al menos, lo más exhaustivo posible)". (Akoun, 1978:154).

Por su parte, Joaquín Noval define la etnografía como un mecanismo de recolección de información y a la vez un producto que en este caso es la descripción de la cultura.

"... la etnografía (que tradicionalmente se ha definido como la descripción pura de las culturas, para dejar el análisis de las mismas a cargo de la etnología), puede no ser considerada una disciplina, si no que el principal mecanismo del que se sirve el etnólogo para recolectar su material de estudio. Es al mismo tiempo una parte de la batería etnológica y un producto: La descripción cultural." (Noval, 1972:85)

Claude Levi-Strauss define la etnografía como una etapa en el proceso de la investigación antropológica.

"Etnografía, etnología y antropología no son tres disciplinas diferentes. Son tres etapas de una investigación antropológica, que va desde la observación <participante> al intento de elaborar leyes que apunten a un conocimiento global del hombre." (Levi-Strauss, citado por Alcalá-Zamora 1981:15)

Las tres citas planteadas, dan los elementos teóricos-metodológicos necesarios para el estudio de la etnografía. Primeramente Akoun hace énfasis en el papel de las monografías como un producto de la recolección de datos que permite la "biografía de una sociedad", siendo su "biógrafo" el antropólogo. Evidentemente la elección de una sociedad de pequeña dimensión, permite una mayor objetividad de los datos, así como una mejor compenetración en el estudio de una sociedad determinada.

Con términos similares se expresa Noval, porque reconoce en la etnografía un medio de recolección de información, calificando la descripción de la cultura como un producto de éste proceso. Aporta un elemento nuevo, al determinar la función que tiene ésta dentro de la antropología.

Complementa la información Levi-Strauss, conjugando los conceptos vertidos por sus colegas, al afirmar que son tres etapas de la investigación antropológica, muy unidas entre si. La consecuencia de esa conjunción es, como lo señala, un conocimiento global del hombre, aspecto fundamental en todo estudio antropológico.

Las descripciones etnográficas son descripciones científicas de las culturas, y requieren registrar los hechos con la mayor exactitud y con un completo sentido de los hechos y de sus relaciones mutuas, así como de sus proporciones y sus conexiones. Para ello la etnografía cuenta con una serie de instrumentos que sirven para la registro de la información. A continuación se tratarán brevemente los instrumentos tradicionales de registro de información.

1.2. INSTRUMENTOS DE REGISTRO ETNOGRAFICO

Los instrumentos de registro etnográfico, como su nombre lo indica, sirven para registrar la información que se obtiene en el trabajo de campo.

Richard Adams hace una división entre Medios de Información en los cuales incluye: la observación, preguntas y respuestas formales, discusiones informales, observación participante, cuestionario y guías, registros de población e informantes, y por otro lado los registros de informes, en los cuales incluye: el cuaderno de campo, cartografía, cuadros genealógicos y de parentesco, fotografía y las grabaciones de sonido.

A la enumeración anterior de instrumentos de registro agregaremos las fichas de campo y el diario de campo.

1.2.1. CUADERNO DE CAMPO

En él se registran las observaciones directas de hechos y experiencias en las que se ha participado.

1.2.2. DIARIO DE CAMPO

"En él se registran los pensamientos, las cosas subjetivas, el estado de ánimo del investigador, estado del clima, algún evento que parece interesante." (Gutiérrez: 1995).

1.2.3. FICHERO DE CAMPO

En él se anota temáticamente la información que se registra en el cuaderno de campo. Marcel Griaule (Griaule, 1957:117) plantea que, según el modo de observación, las fichas pueden ser de tres tipos: a) para la observación directa, se utilizará una ficha *museográfica*, cuando se relaciona con un objeto, y la ficha *descriptiva* de una

actividad humana, que se relaciona con fenómenos en movimiento; y
b) para la observación indirecta, se utilizará una ficha de *interrogatorio*.

1.2.4. CARTOGRAFIA

Al comenzar todo trabajo, debe hacerse un mapa que comprenda el área de estudio; si ya existieran mapas, el investigador debe verificar la exactitud general de dicho mapa para luego trabajar en base a él.

"El juego de mapas de que dispone el investigador debe ser un instrumento activo del trabajo y no servir solamente para resumir o para sintetizar el trabajo una vez terminado. El juego de mapas debe progresar al mismo tiempo que el juego de fichas, y reflejar en cada momento el estado de la documentación concerniente a los materiales, los monumentos, las costumbres, las propiedades, las densidades, etc. El mapa debe vivir la encuesta; él es una ficha en movimiento". (Griaule, 1957:126)

1.2.5. CUADROS GENEALOGICOS Y DE PARENTESCO

Como sabemos, la familia juega un papel de suma importancia en el medio social, por lo que se hace necesario elaborar cuadros genealógicos y de esta manera visualizar las relaciones de parentesco en una comunidad.

1.2.6. FOTOGRAFIA

Este es el más común de los instrumentos, pero su valor es limitado, puesto que sólo capta instantes y personajes estáticos.

Para que una fotografía pueda ser de total utilidad en la etnografía, debe llevar número de orden, circunstancia de la toma, lugar, día

y hora, resumen del contenido de la fotografía y remitirse a las fichas descriptivas correspondientes.

1.2.7. GRABACIONES SONORAS

Con este instrumento se pueden registrar entrevistas y acontecimientos con toda la riqueza de contenido, expresiones y matices sonoros con que se produjeron en la realidad. Sin embargo, las grabaciones sonoras sólo adquieren todo su valor cuando se le acompañan de sus respectivas anotaciones de campo.

1.2.8. REGISTRO CINEMATOGRAFICO

Uno de los primeros antropólogos que reconoció la importancia del registro cinematográfico en la etnografía fue el francés Marcel Griaule en su libro *El Método de la Etnografía* que se publicó en el año de 1957.

Griaule expone que el registro cinematográfico es una técnica que alcanza la creación de un documento mucho más detallado y viviente que la fotografía, por lo cual conviene tomarse en cuenta tres directrices que deben presidir toda filmación documental:

1. *El film tiene un valor de archivo al que uno se remite como a una ficha o a un objeto.*
2. *El film constituye un medio extremadamente eficaz de enseñanza para la formación de especialistas destinados a la investigación etnográfica.*
3. *En un sentido más amplio, contribuye a la enseñanza del público y constituye en ciertas condiciones, una obra de arte." (Griaule, 1957:137)*

Continúa diciendo que la cinematografía debe ser utilizada por el etnógrafo para dos fines: a) debe verse como un tipo de fotografía

perfeccionada, que en lugar de dar momentos, daría períodos del fenómeno registrado; y b) puede convertirse en una productora de films documentales.

Los instrumentos de registro etnográfico arriba mencionados son las herramientas principales para cualquier trabajo etnográfico; sin embargo, no podemos basarnos solamente en uno o dos de ellos, pues para optimizar nuestro trabajo debemos complementar cada uno de ellos con otros instrumentos. Así, la utilidad de una grabación sonora se verá minimizada si no se complementa con las anotaciones de campo pertinentes y con un registro fotográfico. Ahora bien, podemos obtener las ventajas de la grabación sonora y de la fotografía utilizando el video para registrar el fenómeno que nos atañe y aún más, pues con el video podemos captar todo el movimiento del fenómeno estudiado, cosa que no puede captarse a plenitud con los demás instrumentos de registro.

CAPITULO II

Antes de entrar de lleno a la descripción de las características del registro videográfico y sus técnicas para que se pueda establecer una comparación con los demás instrumentos de registro etnográfico, conviene precisar un rasgo fundamental del video. Esto es, su carácter de reflejo de la realidad y, más precisamente, de reflejo mediatizado de la realidad. Esto por cuanto para más de alguno, los registros en video (o el cine) puede ser considerado como un reflejo objetivo de la realidad, y quienes más aventurados, opinen que es la realidad misma la que es presentada ante nuestros sentidos (Barillas, 1985:23-26). Teniendo en cuenta esta definición de la calidad de reflejo del video, podremos tener un mejor balance de su utilidad y versatilidad, sin ampararnos en falsos supuestos de objetividad. De aquí se desprende que, como en todo instrumento de registro, el video dará productos dependiendo de quien lo utilice: si la investigación es objetiva, el registro videográfico también lo será.

2. DE LA PERCEPCION HUMANA A LA PERCEPCION MEDIATIZADA.

En la vida diaria percibimos la realidad a través de nuestros cinco sentidos. Es el cerebro el encargado de interpretar y darle significación a lo que se percibe.

La percepción no es un acto pasivo. Generalmente se hace una continua selección de todas las informaciones que se presentan ante nuestros ojos. De hecho, no conservamos en nuestra memoria sino las datos que son más pertinentes a una situación y a un contexto determinado; aquella información visual que nos proporciona la realidad y que no nos interesan o que podrían distraernos las dejamos de lado, temporal o definitivamente.

Con la información auditiva no se hace esta selección, ya que el oído capta todos los sonidos que se producen en nuestro entorno, sin importar si vienen de adelante o de atrás. La función del cerebro en estos casos es relacionar los sonidos y, si en caso interesan, localizar las fuentes que los producen.

" Para algunas culturas, en especial la occidental, a menudo la vista es el sentido que predomina sobre los demás sentidos; confrontando a lo invisible, el occidental típico no duda en decir

'ha que ver para creer'. Para otras culturas la percepción no está jerarquizada o sometida a uno u otro sentido; es en cierto modo global, es decir, los cinco sentidos participan conjuntamente de la percepción de la realidad." (Beauvais, 1989:14)

A diferencia de la percepción directa, el video y el cine permiten no solamente crear la impresión de estar en varios lugares al mismo tiempo, sino también efectuar saltos en el tiempo, aludir a acontecimientos pasados, retornar al presente, resumir en unos minutos un encadenamiento de hechos que en realidad han sucedido en días, meses o años; todo ello entra en lo que llamamos percepción mediatizada.

El paso de la percepción directa a la percepción mediatizada implican una serie de procesos que tienen por objetivo dar una forma coherente, comprensible e interesante a la información que uno quiere transmitir. Al respecto Heusch nos dice lo siguiente:

"El proceso de mediatización de la realidad empieza desde el momento en que se trata de rodar un acontecimiento, una acción o la existencia diaria." (Heusch, 1988:3).

Hay varias maneras correctas de proceder a la mediatización de la realidad y todo depende del resultado que se quiera obtener: el lenguaje audiovisual es suficientemente rico para permitir un gran margen de maniobra al interior de ciertos imperativos.

2.1. LENGUAJE AUDIOVISUAL

2.1.1. LOS SIGNOS COMO PARTE DEL LENGUAJE

En todas las actividades de nuestra vida, en cuanto tenemos la intención de expresar y sobre todo de comunicar a alguien una idea o sentimiento, no tenemos otra posibilidad que usar signos. En términos lingüísticos, un conjunto de signos, de códigos, de

convenciones, regidos por normas y una organización interna, constituye lo que se llama un lenguaje.

Para que pueda producirse comunicación, el lenguaje utilizado debe ser conocido, comprendido y compartido tanto por quien emite el mensaje como por quien lo recibe.

2.1.2. LENGUAJE AUDIOVISUAL

El lenguaje audiovisual no es un lenguaje estático y para su definición se hace necesario contextualizarla, pero dejemos que Edgar Barillas nos amplíe sobre el tema:

"El lenguaje audiovisual es un lenguaje codificado. Un lenguaje que sigue evolucionando, refinándose, complejizándose y enriqueciéndose desde su nacimiento: la aparición del cine". (Barillas 1,995).

La organización de las imágenes y los sonidos constituye un lenguaje, cuyas bases se deben poseer y dominar si quiere una comunicación con el máximo de eficacia.

"Todos estos aspectos deben ser considerados a la hora de evaluar la objetividad o subjetividad del video como instrumento de registro etnográfico. Generalmente se cree que el cine y el video registran la realidad, sin embargo, si se someten al proceso de la crítica histórica, se verá que pueden separarse mucho de la autenticidad, la fidelidad, y la objetividad." (Barillas, 1995).

El antropólogo, pues, no debe suponer que cuando realiza un registro videográfico está registrando directamente la realidad, porque lo único que está haciendo es construyendo una percepción mediatizada de la realidad, y para ello debe seguir las normas para la utilización de los demás instrumentos de registro etnográfico.

CAPITULO III

3. LOS REGISTROS VIDEOGRAFICOS

El video evoca por medio de imágenes lo que el etnógrafo ha visto, comprendido e interpretado. El video nos da una idea más justa del objeto a tratar. Ahí esta la función más importante del video en este campo. Restituye una realidad exacta, excepto por la ya señalada mediatización. Dicho de otra manera, el detalle juiciosamente elegido y encuadrado evoca más la atmósfera real que el documento puro y simple con sus inutilidades inevitables que ahogan a la atmósfera. Al respecto Heusch anota lo siguiente:

"El video sustituye de algún modo, a la propia mirada del informador, -mirada algunas veces superficial, más sintética que analítica, mirada no obstante,preciada-. Paradójicamente, los poderes de observación de la cámara son limitados, pero sus posibilidades expresivas son enormes. Los videos etnográficos tienen el gran mérito de establecer un contacto sensible del hombre con el hombre, revelando los aspectos fragmentarios de su condición social." (Heusch 1988: 17)

El valor esencial del video no reside en el hecho de haber sido o no tomadas en vivo, sino en su poder de reflejar la realidad.

3.1. LA VISION HUMANA Y LA VISION A TRAVES DE LA CAMARA

Para el registro videográfico con fines etnográficos se hace necesario tomar en cuenta los siguientes aspectos referentes a la visión humana y su comparación con la visión a través de la cámara.

3.1.1. LA VISION HUMANA Y EL CAMPO VISUAL DE LA CAMARA

La visión humana cubre un ángulo de cerca de 240 grados horizontalmente y de 90 grados verticalmente; ello significa que aun mirando de frente es posible percibir lo que pasa en uno u otro lado sin voltear la cabeza.

"Comparado a la visión humana, el campo visual del objetivo de una cámara es estrecho, además de estar limitado por un cuadro rectangular. Mirar a través de una cámara es como ver por una ventana. El encuadre se logra con una sola porción de escena y aislando una parte en relación al todo". (Vellegia, 1988: 109)

3.1.2. LA VISION FOCAL

La visión humana posee la característica de la visión focal, que nos permite fijar la atención sobre un objeto, seguir su movimiento sin voltear la cabeza, girando sólo los ojos. Su campo visual sigue siendo el mismo, pero su atención visual se desplaza de un objeto a otro. La cámara no tiene esta posibilidad. Para producir un efecto similar con una cámara, tendría que hacerse un movimiento (panorámica por ejemplo) para guiar la atención de los espectadores hacia lo que quiere mostrárseles.

3.1.3. EL OJO, LA CAMARA Y LA LUMINOSIDAD

El ojo humano es capaz de pasar de una escena oscura a una violentamente iluminada en una fracción de segundo. El iris del ojo se acomoda automáticamente por reflejo involuntario, para dejar entrar mayor o menor luz a la retina.

"La cámara de video no ha logrado aún dar con absoluta fidelidad una toma de alto contraste. La cámara de video requiere en general de mucho más luminosidad que el ojo humano para dar una imagen aceptable". (Vellegia, 1988: 109).

3.2. PROCEDIMIENTOS PARA REPRODUCIR LA REALIDAD

El video puede reproducir la realidad con la ayuda de equipos audiovisuales y por medio de tres procedimientos que son: kinésicos

(movimientos), audiovisuales (fusión sonido e imagen) y espaciales (espacio).

3.2.1. LOS PROCEDIMIENTOS KINESICOS

Los procedimientos kinésicos son los que conciernen al movimiento de la imagen: movimientos de cámara, movimientos de personajes y de objetos, efectos de zoom, puntuación visual y encadenamiento de las imágenes unas con otras, como se obtiene en la edición. Son en su mayoría, procedimientos que proporcionan al espectador índices del desarrollo de la acción en el tiempo. El hecho de usar un procedimiento kinésico en vez de otro, está ligado al sentido que se quiere dar a la imagen.

Por ejemplo: "movimientos veloces y una sucesión de planos cortos son índices certeros que una acción se desarrolla rápidamente" (Beauvais, 1989:27).

3.2.2. PROCEDIMIENTOS AUDIOVISUALES

Los procedimientos audiovisuales forman un conjunto de relaciones estrechas establecidas entre el sonido y la imagen. Los procedimientos audiovisuales permiten mucho más que un simple acompañamiento sonoro de la imagen: hacen posible el uso de palabras, sonidos, ruidos, música, como tantos otros índices que significan algo en un contexto particular en relación con la imagen.

Ejemplo comparativo:

- 1) *IMAGEN: El rostro de un hombre en primer plano/SONIDO: Sinfonía de Beethoven/IMAGEN: El hombre cierra los ojos.*
- 2) *IMAGEN: El rostro de un hombre en primer plano/SONIDO: Detonación de un fusil/IMAGEN: El hombre cierra los ojos.*

El contenido visual es idéntico en los dos ejemplos, pero el contenido sonoro da un sentido diferente a la imagen.

3.2.3 PROCEDIMIENTOS ESPACIALES

Los procedimientos espaciales son los que el camarógrafo (etnógrafo) utiliza para definir y transmitir informaciones pertinentes sobre el espacio en una imagen bi-dimensional. Estos procedimientos principalmente son:

- la escala de planos (la proximidad o alejamiento en relación a la escena rodada y, en consecuencia, la dimensión del sujeto, su importancia en el cuadro de la imagen);
- los ángulos de toma (a altura normal, en picada o contrapicada);
- el encuadre y la contraposición de la imagen (la manera de disponer los elementos al interior de los límites del cuadro de la imagen);
- la iluminación (indicando día, noche, interior, exterior...).

La combinación de estos procedimientos permiten situar en el espacio y a veces en el tiempo el fenómeno social que está frente a su objetivo; en otros términos, los procedimientos espaciales son índices, señales visuales presentes en la imagen para hacer entender al espectador, en este caso investigador, la posición ocupada por los sujetos en el espacio.

CAPITULO IV

4. EQUIPOS Y MATERIALES

4.1. FORMATOS

El formato más extendido en el mundo es el de 1/2": El VHS y el Betamax. Pese a la longitud de la banda magnética ambos son incompatibles.

Otro formato nuevo es de 8mm, y el Hi-8. Estos formatos emplean un cassette compacto con una banda metálica como soporte magnético. Este equipo, además de ser ligero, manejable y poco voluminoso, ofrece la posibilidad de edición y transferencia a otros formatos.

Formato profesional es el Betacam, pero su costo es demasiado alto.

4.2. EQUIPO DE RODAJE

La lista que se presenta a continuación constituye un inventario no exhaustivo del equipo mínimo que se necesita para el rodaje.

4.2.1. EQUIPO VIDEO DE BASE

- Una grabadora portátil que pueda ser alimentada por baterías cargables o por corriente sectorial.
- Un adaptador de sector que permite alimentar la cámara y la grabadora por corriente sectorial y recargar baterías.
- Una cámara de video color.
- Un tripode sólido dotado de una cabeza que permita movimientos suaves y fluidos.

- Un monitor de control a color que funcione con baterías; de pequeña dimensión.
- Valijas de transporte, sólidas y provistas de compartimientos protectores.

4.2.2. EQUIPO AUDIO DE BASE

- Micrófonos suplementarios de tipos diferentes.
- Percha extensible que permita efectuar la toma de sonido cerca de la fuente.
- Cables de extensión para los micrófonos suplementarios.
- Audífonos conectables a la grabadora o al monitor de control.
- Una grabadora para la toma de sonido independiente.

4.2.3. MATERIAL DE ILUMINACION DE BASE

- Tres o cuatro proyectores de cuarzo-halógeno que dan una iluminación directa. Con una variante entre 650 Watts y 1,000 Watts, con aletas para controlar el flujo luminoso.
- Uno o dos focos de tipo foto flood, que den una luz general menos potente que los de cuarzo.
- Proyectores de pie y fijaciones de tipo pinza para proyectores y lámparas.
- Reflectores de metal, de tela o cartón blanco o recubiertos de papel aluminio.

- Extensiones eléctricas.
- Focos de repuesto.
- Aerosol anti-reflejos, útil para disminuir el brillo de los objetos brillantes.

El equipo y materiales anteriormente enumerados serán suficientes para el registro videográfico de la información etnográfica.

CAPITULO V

5. LA TOMA DE PLANOS

En el contexto de filmación, Plano significa toma efectuada sin interrupción; concretamente, se trata de la porción de película o cinta magnética donde se graban imágenes y sonidos captados entre el momento de la puesta en marcha de la cámara y el de su interrupción.

"En el rodaje, casi toda la acción, desde la más simple hasta la más compleja, puede ser desglosada en fragmentos... En la edición, esos fragmentos -los planos- están ligados unos con otros como los eslabones de una cadena; en la recolección videográfica, sucede que los planos se rueden, con el fin de asegurar la continuidad de la acción y revelar su significación una vez editado el conjunto" (Beauvais, 1989:29).

La duración de un plano es variable, depende de decisiones tomadas en el momento del rodaje, pero también al momento de la edición, pues en esta etapa se puede elegir retener sólo una parte del plano rodado.

En resumen, plano es la imagen o la sucesión de imágenes definidas por la distancia entre la cámara y el objeto o la escena rodada; en otras palabras, plano se refiere a la importancia o la dimensión de los objetos, de las escenas o de los personajes sobre la pantalla.

5.1. PRINCIPALES TIPOS DE PLANOS

5.1.1. PLANOS DE UBICACION Y REUBICACION

5.1.1.1. PLANOS DE UBICACION

Los planos de ubicación (establishing shot) usados generalmente al inicio de una secuencia, se dirige simplemente a situar al espectador en el espacio y en el tiempo. Responden a dos interrogantes: ¿en qué lugar y

contexto se ha desarrollado esta acción que se muestra?

"Para situar al espectador es útil incluir en el encuadre el ambiente donde se desarrolla la acción; la mayoría de las veces, la ubicación se logrará con planos de conjunto o planos generales. (Beauvais, 1989: 30).

5.1.1.2. PLANOS DE REUBICACION

La re-ubicación (reestablishing shot) puede aparecer necesaria en el curso de una secuencia cuando un nuevo elemento se introduce a una situación dada. Consiste en tomar una distancia temporal en relación a la acción, para retomarla de modo más preciso posteriormente.

"Por ejemplo, si un nuevo personaje interviene en una acción, es preferible introducirlo por un plano de reubicación -en el contexto general de la acción descrita- por un plano cercano". (Beauvais, 1989:30).

5.1.2. PLANOS DE ACCION

Los planos de acción son aquellos que muestran gente actuando, haciendo progresar una acción. La eficacia y el interés de estos planos dependen de la mirada y del sentido de observación de la persona que realiza el rodaje.

Los planos de acción se encadenan unos con otros para dar al espectador la impresión de continuidad, el sentimiento de haber presenciado el momento en que tuvieron lugar los acontecimientos.

5.1.3. EL PLANO SECUENCIA

Este plano consiste en rodar una acción desde el inicio hasta el fin sin interrupción. Es sumamente útil en la recolección videográfica, porque se trata de la trama de base de la acción, sobre la cual se engarzarán los planos detalle y los planos de corte durante la filmación.

5.1.4. PLANOS DE CORTE

Los planos de corte sirven frecuentemente para disfrazar y camuflar la falta inevitable de continuidad entre dos planos (distrayendo la atención del espectador) y así crear artificialmente la impresión que el acontecimiento se desarrollo sin interrupción.

"Los planos están destinados primero: a mantener el interés, es atraer la atención sobre un aspecto de la situación o suscitar suspenso creando una diversión, retardando durante un momento breve el desarrollo o finalización de la acción". (Heusch, 1988:35).

5.2 ESCALA DE PLANOS

La escala de planos se refiere a la distancia entre la cámara y el sujeto (o, por extensión, entre el espectador y el sujeto).

"La distancia o cercanía de la cámara en relación a un sujeto son instrumentos del lenguaje audiovisual empleados para expresar cosas diferentes". (Beauvais, 1989:32)

El uso armonioso de la escala de planos no está fundado en una elección arbitraria, sino en la intención de comunicar una información específica. En ciertas situaciones, el uso juicioso de la escala de planos hace resaltar y puede hasta acentuar las emociones o ausencias de ellas contenidas en la información que queremos transmitir.

5.2.1. PLANO DETALLE

El plano detalle ("extreme close-up") cubre una parte del rostro, habitualmente del mentón a las cejas. Es un tipo de plano que permite concentrar la atención en la expresión del rostro. -

5.2.2. PRIMER PLANO

El primer plano o plano de la cabeza ("big close-up, "full close-up", "head shot") deja ver toda la cabeza del sujeto, incluido los cabellos y una parte del cuello.

5.2.3. PLANO DE HOMBROS

El plano de hombros ("close-up", "shoulder shot") es usada frecuentemente en entrevistas, muestra la cabeza y los hombros del sujeto.

5.2.4. PLANO CERCANO

El plano cercano o "plano de busto" ("medium close-up"), levemente más distante que el plano de hombros, ya reduce a la mitad de la pantalla el espacio ocupado por la cabeza. Corta al sujeto a media altura del brazo.

5.2.5. PLANO DE CINTURA

El plano de cintura ("medium shot") se detiene a nivel de la cintura.

5.2.6. PLANO AMERICANO

El plano americano o plano de rodillas ("knee shot") corta al sujeto ligeramente por encima de las rodillas.

5.2.7. PLANO MEDIO

El plano medio o plano de pie ("full shot") muestra al sujeto de pies a cabeza.

5.2.8. PLANO GENERAL

En el plano general ("medium long shot") el personaje no ocupa sino la mitad o las tres cuartas partes de la pantalla, dejando suficiente espacio para describir el entorno.

5.2.9. PLANO DE CONJUNTO

En el plano de conjunto o plano lejano ("long shot", "wide shot", "cover shot") se insiste más en el entorno que en los personajes. No obstante ellos son reconocibles.

5.2.10. PLANO DE GRAN CONJUNTO

El plano de gran conjunto o lejanísimo ("extreme long shot") está muy distante del sujeto, sirve más para describir el lugar que para llamar la atención sobre los personajes en particular.

5.3. ANGULOS DE LA CAMARA

El nivel de la cámara, es decir, la altura del punto de vista adoptado en función del sujeto, produce ciertos efectos sobre la percepción del espectador. Según miremos a una persona por encima (picada), por debajo (contra picada), o al mismo nivel (normal), tendremos sentimientos diferentes.

5.3.1. CAMARA A LA ALTURA NORMAL

En la altura normal, la cámara encuadra al sujeto en su nivel habitual. Este tipo de ángulo no da significación particular al sujeto; es un punto de vista objetivo y familiar, revelando a una persona tal como tenemos costumbre de verla a diario.

En altura normal, la cámara se coloca al nivel de los ojos del sujeto, esté sentado o de pie.

5.3.2. ANGULO DE PICADA

En picada, la cámara se ubica por encima del sujeto, formando un ángulo que puede variar entre 20 y 40 grados en relación a la altura de los ojos del sujeto.

"... según la naturaleza de la escena, el sujeto en picada puede inspirar al espectador una gama de sentimientos variados: la insignificancia, el derrumbamiento, la piedad, la compasión, la condescendencia, la soledad, el aislamiento. etc." (Beauvais, 1989:40)

La picada da generalmente -pero no automáticamente- la impresión de fuerza y superioridad frente al sujeto de la acción. Aunque, de hecho, el contexto puede proporcionar a la picada un sentido totalmente distinto.

5.3.3. CAMARA EN ANGULO DE CONTRA-PICADA

En contra-picada, la cámara se sitúa a un nivel inferior frente al sujeto. La contra-picada tiende a darle un aspecto de fuerza y autoridad.

"El personaje puede aparecer amenazador, pomposo, decidido; o pleno de dignidad, grandeza y benevolencia, según su actitud, situación y entorno. El contexto es determinante. (Beauvais, 1989:40)

5.4 POSICIONES DE LA CAMARA

El lugar para poner la cámara de acuerdo a la acción no se elige nunca en forma arbitraria. La decisión de adoptar un ángulo y una posición de la cámara en vez de otra depende del sentido que se le quiera dar a los planos rodados.

Imaginemos una línea recta que parte del objetivo de la cámara y que se prolonga hasta el sujeto. Ese es el eje óptico de la cámara.

5.4.1. PLANO DE FRENTE

El plano de frente es cuando el sujeto se instala exactamente de frente a la cámara, es posible ver enteramente su rostro y quizá sus dos ojos.

"Este plano permite un contacto directo entre el espectador y el sujeto. Es la posición habitual del periodista o del narrador dirigiéndose a la cámara, la cual le permite mantener un contacto visual artificial percibido como real por el espectador." (Barillas, 1995)

5.4.2. PLANO DE PERFIL

El plano de perfil es cuando el sujeto se coloca en un ángulo de 90 grados en relación al eje óptico de la cámara; su mirada se dirige hacia la izquierda o hacia la derecha, pero no va nunca al encuentro del espectador.

"Este tipo de plano deja suponer al espectador que el sujeto mira algo o a alguien situado fuera del cuadro."

Es el tipo de plano que llama a otro, en el sentido que el espectador puede fácilmente sentir curiosidad por lo que el sujeto está observando pero que él está impedido de ver" (Barillas, 1995).

5.4.3 PLANO DE TRES CUARTOS

El plano de tres cuartos está entre el plano de frente y el plano de perfil. El sujeto está rodado de una forma tal que se puede apreciar un lado completo de su rostro, y una parte del otro lado del rostro. Respecto al eje óptico el sujeto se coloca a cerca de 45 grados.

"Es la posición clásica empleada para rodar una entrevista a dos personas. El espectador no es el interpelado por el sujeto, como lo era en el caso del plano de frente." (Beauvais, 1989:41).

5.4.4. PLANO POR ENCIMA DEL HOMBRO

El plano por encima del hombro presenta al sujeto de modo exactamente opuesto al plano de frente, es decir, de espaldas a la cámara.

"Este tipo de plano se usa para seguir a una persona en movimiento; presenta la ventaja de dejar al espectador descubrir la acción o los lugares al mismo tiempo que el sujeto." (Beauvais, 1989:41).

5.5 MOVIMIENTOS DE LA CAMARA

Los movimientos de posible ejecución con una cámara son casi ilimitados. Para mayor comodidad podemos seguir la clasificación hecha por Beauvais:

- Panorámicas (horizontales y verticales)
- Travellings (atrás, adelante, lateral, circular).

- Zooms (o travellings ópticos).
- Movimientos de grúa.

5.5.1 PANORAMICAS

El término "panorámicas" designa el conjunto de movimientos que es posible hacer girando la cámara sobre su propio eje. En otras palabras, la cámara fijada en un trípode inmóvil rota en un sentido u otro, y hacia arriba o hacia abajo.

5.5.1.1. PANORAMICA HORIZONTAL

Cuando la cámara gira horizontalmente, se denomina movimiento panorámico horizontal; de modo más abreviado, se habla generalmente de panorámica hacia la derecha o a la izquierda.

5.5.1.2. PANORAMICA VERTICAL

La panorámica vertical consiste en girar la cámara hacia arriba o hacia abajo.

5.5.1.3. PANORAMICA CIRCULAR

La panorámica circular consiste en una vuelta completa de la cámara sobre sí misma (360 grados).

5.5.2. TRAVELLINGS

Los travellings son movimientos donde la cámara se desplaza físicamente de un lugar a otro. Ese desplazamiento horizontal puede ser hecho mediante un carro (dolly) o un trípode con ruedas. Se puede también obtener un travelling a partir de un vehículo en movimiento (automóvil, tren, barco o avión).

5.5.2.1. TRAVELING HACIA ADELANTE

El travelling hacia adelante (dolly in) nos permite acercarnos a un sujeto o a una acción gradualmente y sin interrupción. La atención del espectador está invariablemente guiada hacia el lugar donde va la cámara, es decir hacia el centro de cualquier imagen.

"El procedimiento del travelling requiere más tiempo que un simple corte a un plano cercano, o a un "zoom in"; es fundamental que en la imagen exista materia para la atención del espectador, si no el travelling le parecerá demasiado largo y aburrido". (Beauvais, 1989: 47)

5.5.2.2. TRAVELLING HACIA ATRAS

El travelling hacia atrás ("dolly back", "dolly out") es el procedimiento que nos aleja progresivamente del sujeto. Entonces nuestra atención tiende a dirigirse hacia el borde del cuadro; es ahí y no en el centro donde aparecerán nuevos elementos generadores de interés.

5.5.2.3. TRAVELLING LATERAL.

El travelling lateral o de acompañamiento ("trucking") es en el que la cámara se desplaza paralelamente al sujeto en movimiento.

5.5.2.4. TRAVELING CIRCULAR

El travelling circular consiste en dar la vuelta al sujeto, girando la cámara en una trayectoria circular o curva.

5.6 LOS ZOOMS

El zoom consiste en un desplazamiento óptico obtenido con un juego de lentes que crean el efecto de acercamiento o alejamiento en relación al sujeto. Sin cambiar de posición, el camarógrafo puede acercarse o alejarse de lo que está rodando (ópticamente hablando) por la simple manipulación de graduar el zoom.

El efecto del zoom es diferente al del travelling hacia adelante o hacia atrás. El teleobjetivo transforma la perspectiva y comprime las distancias, mientras que el travelling no produce ninguna distorsión de la imagen.

CAPITULO VI

6. CONTINUIDAD Y EDICION

6.1. CONTINUIDAD

6.1.1. CONTINUIDAD VISUAL

La continuidad visual abarca el conjunto de códigos observados y métodos utilizados casi universalmente, para asegurar el desarrollo y encadenamiento coherente de una acción continua de un plano a otro.

*"La continuidad visual se apoyan en tres exigencias fundamentales: el ajuste del movimiento, el ajuste de la posición y el ajuste de la dirección de miradas."
(Beauvais, 1989:62).*

6.1.2. CONTINUIDAD TEMPORAL

La continuidad temporal es la impresión de fluidez, de ininterrupción, que sentimos frente al tiempo que pasa.

"Traducida a términos del lenguaje audiovisual, la continuidad temporal es el conjunto de elementos que concurren a recrear esta impresión de que el tiempo pasa regularmente, sin sobresaltos". (Beauvais, 1989:79).

6.2. EDICION

Desde el punto de vista técnico, uno puede definir la edición de un video como una sucesión de operaciones que consisten en transferir electrónicamente sobre un cassette Master, ciertos extractos seleccionados a partir de los cassettes del rodaje. Este cassette Master constituirá el producto final, tal como será difundido, en caso de querer difundir las imágenes registradas.

Desde el punto de vista creativo, la edición consiste en reunir en un orden definitivo una continuidad de planos rodados en un orden diferente de aquel que aparece en el video.

"Edición es establecer una relación entre una imagen y la imagen siguiente, luego con la subsiguiente etc. La edición se apoya en tres tipos de elementos que pueden combinarse de diferentes maneras, las imágenes mismas, el bloque de imágenes acompañadas de sonido sincrónico, así como el sonido mismo (diálogos, comentarios, sonido de ambiente, música, etc.)". (Beauvais, 1989:83).

La edición no es la simple yuxtaposición de planos, sino la construcción de relaciones sonoras y visuales significativas entre ellas.

6.2.1. RITMO

El ritmo es la velocidad de la ejecución de una acción, de un proceso, o de una serie de eventos. Una de las funciones más importantes de la edición es crear un ritmo, una duración, un tiempo continuo, ya sea lento, grave o dinámico; en síntesis, el tiempo subjetivo tal como lo sentiría el espectador.

En general, el ritmo de un video depende de tres factores: la frecuencia de cambio de planos, es decir, su duración; la acción y el movimiento contenidos al interior mismo de un plano; y de la combinación armoniosa de los dos primeros factores.

"La edición rítmica es un género particular de edición fundado en la duración de los planos. En la edición rítmica la duración de los planos no se deciden mecánicamente; ella se determina por el grado de interés suscitado por el contenido del plano. Si cada plano se corta en el momento en que disminuye la atención el video tendrá un buen ritmo." (Beauvais, 1989:91).

6.2.2. LAS PUNTUACIONES/MARCAS VISUALES Y SONORAS

El término "puntuación" designa el conjunto de elementos o procedimientos visuales y sonoros usados para hacer una transición entre dos planos, escenas o secuencias.

El corte neto (cut)

El fundido de la imagen (fade in)

El fundido a negro (fade out)

6.2.2.1. EL CORTE NETO (CUT)

Es la transición más simple: uno pasa directa e instantáneamente del final de un plano al inicio del siguiente.

6.2.2.2. EL FUNDIDO DE LA IMAGEN (FADE IN)

Subraya el inicio de una acción. Comienza por un negro dejando progresivamente lugar para la imagen.

6.2.2.3. EL FUNDIDO A NEGRO

Marca el fin de una acción o secuencia de acción por un pase gradual al negro.

6.3. CLASES DE EDICION

Existen 3 tipos de ediciones que son los más utilizados para los videos documentales, ellos son: la edición narrativa, la edición expresiva y la edición ideológica. Por no ser parte de esta propuesta no nos extenderemos en ellas, solamente las dejamos señaladas.

Debe tenerse presente que ese juego de relaciones que podemos crear entre las imágenes, entre sonidos, entre imágenes y sonidos, no tiene otro fin en el video etnográfico que el de transmitir nuestra visión personal, nuestro punto de vista, buscando reconstruir la realidad integralmente, es decir respetando los hechos, la vivencia de la gente, la verdad tal como emerge de las personas y de sus actos.

6.4. CALIFICACION DE LOS REGISTROS

La calificación no es más que el detalle de cada plano o secuencia identificando el tiempo de inicio y el tiempo de finalización. Para ello lo óptimo es utilizar una cámara o una editora con código de tiempo, para así grabarlo en la cinta.

Si no se dispone de ese recurso habrá que utilizar el temporizador de la videograbadora que se esté utilizando, con la desventaja que al no ser éste un recurso profesional, se pueda encontrar variaciones en la temporización entre una videograbadora y otra.

El orden de anotaciones puede establecerse en columnas, siendo el siguiente orden el más utilizado:

- Primera Columna: *Inicio de la toma (hora, minuto y segundo).*
- Segunda Columna: *Fin de la toma (hora, minuto y segundo).*
- Tercera Columna: *Contenido del video.*
- Cuarta Columna: *Contenido del Audio.*
- Quinta Columna: *Observaciones.*

En las columnas de contenido deben establecerse con claridad los lugares y las acciones, los sujetos y los objetos que aparezcan en cada toma. De preferencia estos registros deben ser computarizados, utilizando un programa que permita la ubicación de acciones lugares o sujetos. Esto con el objeto de facilitar la búsqueda en el caso de que tengamos una gran cantidad de cintas y requiramos algún proceso de edición.

Ejemplo:

INICIO HORA, MINUTO SEGUNDO	FIN HORA MINUTO SEGUNDO	CONTENIDO DEL VIDEO	CONTENIDO DEL AD	OBSERVACIONES
CASSETTE 6 03 44 23	03 45 55	-Jefe sindical -Plano medio de 3/4 -Sala del comité -Cámara al hombro	Jefe sindical: "Nuestra posición es clara: el programa de alfabetización de los paisanos es el primer paso para... y la participación de todos es necesaria"	
CASSETTE 6 03 48 12	03 49 09	-Asamblea de trabajadores -Plano General -Plano de izquierda a derecha	-Aplausos (un poco de distorsión)	

CAPITULO VII

7. EL PROCESO DE PRODUCCION

El proceso de producción es un conjunto de actividades entrelazadas a los dos puntos fundamentales de un video: el proceso de guionización y la organización de la producción. En este capítulo se pondrá especial énfasis al equipo de rodaje.

Para el desarrollo del presente capítulo nos hemos basado en el libro *Producir en video* de Thiers Monde (Beauvais, 1989), especialistas en producción videográfica.

7.1 PROCESO DE GUIONIZACION

7.1.1. GUION

Se define el guión como el relato cronológico del desarrollo del video. Se trata de un texto que describe lo esencial del video bajo las formas de una serie de secuencias que se encadenan desde el inicio hasta el final.

Sin embargo, el guión no es un texto literario escrito como una novela; es texto de hechos en el que se describe simple y llanamente lo que se verá y oirá en el video. En este sentido, proporciona al lector indicaciones claras sobre el contenido visual y sonoro, más que incidir en intenciones generales o enfatizar ideas que quiere transmitir el video.

Para elaborar el guión es necesario pensar en términos de imágenes, sonidos, situaciones, acontecimientos que la cámara y el micrófono podrán captar.

7.1.2. GUIONIZACION

Los principales pasos para el proceso de guionización son los siguientes:

1. *Definición del proyecto:* Consiste en determinar el tema del video, para lo cual se debe tomar en cuenta la definición del punto de vista a priorizar, la definición de los objetivos del video respecto al público de mira, definición del tipo de producción que se va a realizar y la definición del contexto de difusión.
2. *La investigación e indagación:* Es importante realizar una investigación-indagación antes de realizar la guionización, para lo cual se recomienda: Un plan de investigación y método de trabajo, un inventario de las fuentes de información, una indagación indirecta y una directa del lugar donde se filmará, y por último una síntesis de la investigación.
3. *Guionización:* En este paso se tomará en cuenta la sinopsis del guión y el tratamiento del mismo.
4. *Plan de rodaje:* En este se establecerá con la mayor precisión posible la situación o lugar del rodaje y se identificarán los planos situacionales, los planos de acción y los planos de corte.

7.2 RODAJE

Rodaje es la parte más activa y concreta de la producción, es el momento en el que el equipo converge todos sus esfuerzos para realizar un proyecto que existía hasta entonces sólo en el papel. Trataremos a continuación los roles y las principales actividades de los participantes en el rodaje.

7.2.1. EL DIRECTOR

El rol del director es dirigir, orientar y coordinar el trabajo del equipo de manera tal que sus esfuerzos conduzcan a un resultado final: la producción de un video.

El director, al poseer una visión del conjunto del proyecto, es capaz de proporcionar a cada miembro del equipo la información que necesita para cumplir su función conforme al objetivo común.

El director es un animador y un motivador que constantemente se dedica a mantener y estimular el espíritu de equipo, vela porque cada uno disponga de lo que necesita: información, equipo material.

Durante el período de rodaje, el director acostumbra a reunir a su equipo al inicio de cada día; en ese momento se discute y se explica el plan de trabajo del día, precisando el enfoque que el equipo deberá adoptar ante cada situación. Al finalizar cada jornada, cuando el equipo visiona lo que ha filmado, el director compila el proceso de evaluación del trabajo cumplido. Es el momento de decidir si hay que modificar, corregir o mantener el enfoque adoptado hasta entonces.

En un trabajo de registro etnográfico, lo deseable es la preparación antropológica de cada uno de los miembros del equipo. Si esto no es posible, el director al menos deberá ser un especialista en la materia.

7.2.2. EL ENTREVISTADOR

Se recomienda que la persona que hace las entrevistas tenga conocimiento de la investigación que se elaboró en el proceso de

guionización y debe estar muy al corriente de la situación y sus últimos desarrollos, pues entre más se conozca del tema, las preguntas hechas a los entrevistados serán más pertinentes y eventualmente más ricas en posibilidades de respuestas.

La forma en que se plantean las preguntas en una entrevista es fundamental. Las preguntas deben ser cortas, precisas y lo más cercanas posibles a lo que el espectador quisiera saber si él mismo estuviese en presencia del entrevistado.

Las preguntas largas deben evitarse absolutamente, ya que la mayoría de esas preguntas contienen las respuestas en sí mismas; es preferible dividir una pregunta compleja en varias preguntas.

En una entrevista se plantean dos tipos de preguntas: las preguntas abiertas y las preguntas cerradas. El entrevistador debe alternar las preguntas abiertas con las preguntas cerradas, tomando en cuenta tres factores principales:

1. La actitud de la persona entrevistada.
2. Las respuestas dadas por la persona entrevistada.
3. El grado de precisión y de veracidad que se pretende en la información recogida.

El entrevistador debe mostrarse tranquilo y no presentar signos de impaciencia, y por sobre todo se debe evitar la confrontación, y no ceder jamás a la agresividad.

El entrevistador debe pedir a las personas que entrevista que eviten expresiones tales como "el mes pasado", "el año pasado" "ayer", porque el espectador no sabe la fecha de la entrevista. Es preferible

que la persona entrevistada mencione verdaderamente la fecha cuando sea necesario.

Debe evitarse también expresiones del tipo "Como decía antes", porque durante la edición se podría decidir no conservar el extracto al que hace referencia el entrevistado. Se debe incitar al entrevistado a que expresen frases completas, así se tendrá un mayor margen de maniobra durante la edición.

7.2.3. EL CAMAROGRAFO

Antes de cada rodaje el camarógrafo debe verificar el equipo y cerciorarse de que esté en óptimas condiciones de funcionamiento. Antes de comenzar a rodar, el camarógrafo y el director examinan el plan de rodaje del día. Esto se hace generalmente en compañía de todo el equipo durante la reunión de producción que precede a un bloque de rodaje.

El camarógrafo, una vez que sabe por adelantado en qué situación tendrá que rodar, puede decidirse por conseguir equipo o material suplementario. Además, si sabe de cuánto tiempo dispone el equipo para rodar, estará en la capacidad de adaptar su enfoque a la situación.

El camarógrafo debe también estar al corriente del punto de vista que el director pretende privilegiar en una situación dada. Poniéndose de acuerdo con el enfoque y el estilo deseado de las tomas, el camarógrafo puede prever donde pondrá su cámara en determinado momento.

El guión deberá contener ciertas indicaciones sobre el tipo de imágenes que se buscan por parte de cada miembro del equipo comenzando con el camarógrafo, éste tendrá que acostumbrarse a referirse constantemente al guión a lo largo de un rodaje.

El director, el camarógrafo y el sonidista se pondrán de acuerdo previamente en un conjunto de signos discretos que les permitan comunicarse entre ellos durante el rodaje, sin interrumpir ni perturbar su desarrollo.

Por último, el camarógrafo debe preocuparse por proporcionarle al editor la mayor cantidad posible de planos de un acontecimiento.

7.2.4 EL SONIDISTA

El sonidista, al igual que el camarógrafo, tiene la obligación de conocer las posibilidades y los límites del equipo que utiliza; también debe velar por su mantenimiento a fin de estar constantemente seguro que la grabación es de buena calidad.

El sonidista con el camarógrafo y el director deben revisar el plan de rodaje del día, para buscar su mejor ubicación.

El sonidista desempeña un rol capital en la producción: proporcionar la grabación sonora lo más fiel posible de las palabras pronunciadas en el rodaje, así como el de reproducir el ambiente, recrear y muchas veces enriquecer el entorno sonoro en el que tuvo lugar el acontecimiento rodado.

La responsabilidad del sonido en una producción puede ser vista bajo dos aspectos:

1. *El aspecto técnico:* Es decir el conjunto de medidas que se deben tomar para asegurarse que la grabación de sonido es de buena calidad.
2. *El aspecto creativo:* En el que el técnico de sonido utiliza elementos significativos (diálogos, narraciones, música, efectos sonoros, sonido de ambiente, etc.) para componer

una trama sonora que sea complementaria con la imagen cuando se haga la mezcla final de bandas.

En el rodaje, el sonidista se pone a trabajar inmediatamente en cuanto llega con el equipo a un lugar de la filmación. Lo primero que hace así se trate de un rodaje en interior o exterior, es buscar de dónde provienen los sonidos; y dependiendo del contexto elige el equipo de grabación apropiado.

El sonidista debe trabajar sincronizado con el camarógrafo, ya que dependiendo de los planos que esté filmando el camarógrafo así debe ser el sonido, esto para que el video tenga una secuencia auditivo-visual coherente.

CAPITULO VIII

8. CALIFICACION DEL VIDEO "DANZA DE TORITOS"

En el presente capítulo, haremos una detallada descripción -que en lenguaje del video se llama *calificación*- de cada una de las escenas de la filmación videográfica de una danza tradicional de Guatemala, la *Danza de Toritos*. La filmación se hizo los días domingo 21 y jueves 24 de mayo del presente año en la aldea Lo de Bran del municipio de Mixco, Guatemala, por el licenciado Edgar Barillas, asesor de esta tesis y experto en cine y video, y por el autor de esta tesis actuando en función de asistencia. Las observaciones contenidas dentro de la calificación de la Danza son una contribución del licenciado Carlos René García Escobar, antropólogo que, como investigador del Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala (CEFOL-USAC), es uno de los pocos científicos sociales que se ha dedicado a estudiar las danzas tradicionales de nuestro país. Durante años, ha llevado a cabo estudios de análisis coreológico de varias danzas tradicionales y además ha realizado el *Atlas Danzario de Guatemala*. La aportación del Lic. García en este campo es valiosísima, pues además de estudiar la Danza de Toritos con ojos científicos, él ha participado en ella como ejecutante de la misma desde hace varios años, con lo que logra involucrarse en todo el fenómeno, desde la organización, los primeros ensayos, el alquiler de los trajes, la ejecución misma, hasta la mística que envuelve a toda la ceremonia.

Como lo explica García Escobar en *Detrás de la Máscara* (García, 1989), la Danza de Toritos es una danza cómica y cósmica que data posiblemente desde el siglo XVII y que se lleva a cabo para la fiesta titular de la aldea Lo de Bran, municipio de Mixco, Guatemala.

En dicha danza, se representa todo el movimiento que se llevaba a cabo en una hacienda colonial en la organización de una corrida de toros: el mayordomo inicia la fiesta organizando la corrida con su caporal. Los negros, entonces, les ordenan a los vaqueros que arrién los toros al pueblo para iniciar la festividad.

"El *Baile de Toritos* contiene 24 personajes a saber:

Un mayordomo

Un caporal

Dos princesas o señoritas

Dos negros

Diez vaqueros

Seis toros

Dos micos (gracejos)" (García, 1989: 36)

Los diálogos que lleva la danza están estructurados en forma de versos redactados en un español antiguo, y todos los personajes tienen una participación en ellos (también los seis toros y los dos micos), lo que provoca que el baile dure más o menos cuatro horas.

Además de los 24 personajes principales de la Danza, participa en ella un sacerdote indígena o *zahorin*, quien es el encargado de "ejecutar todos los rituales concernientes a los ritos de iniciación inauguración, desarrollo y despedida del baile. Durante las primeras fases e la organización los principales de la cofradía del baile lo visitan para solicitarle su concurso a fin de que sea el encargado de "bendecir el baile cuando empiece." (García, 1989: 44)

La marimba es el instrumento principal de la Danza, acompañada de sonajas que tocan los bailadores. La marimba es sencilla, ejecutada por sólo tres marimbistas.

VIDEO: DANZA DE TORITOS
 FECHA: 21-5-95
 LUGAR: ALDEA LO DE BRAN, MIXCO, GUATEMALA.
 ESCENA: 1

INICIO HORA, MINUTO SEGUNDO	FIN HORA MINUTO SEGUNDO	CONTENIDO DEL VIDEO	CONTENIDO DEL AUDIO	OBSERVACIONES
00 00 00	00 00 20	Interior de una habitacion, luz natural -Dos veladoras en un altar. (picada)	-Sonido del ambiente, personas hablando.	DESCRIPCION DEL LIC. CARLOS RENE GARCIA "El altar de la cofradia del baile de toritos de la aldea Lo de Bran"
00 00 20	00 00 32	-Dos personas en una mesa y otras dos llegan a dejar dinero. 3/4	-Sonido del ambiente, personas hablando	"Estamos en la casa de don Eduviges Yupe que está de pie, y está cobrando la cuota de los bailadores"

VIDEO: DANZA DE TORITOS

FECHA: 21-5-95.

LUGAR: ALDEA LO DE BRAN, MIXCO, GUATEMALA.

ESCENA: 2

INICIO HORA, MINUTO SEGUNDO	FIN HORA MINUTO SEGUNDO	CONTENIDO DEL VIDEO	CONTENIDO DEL AUDIO	OBSERVACIONES
00 00 32	00 00 38	EXTERIOR, PATIO DE UNA CASA, LUZ NATURAL		DESCRIPCION DEL LIC. CARLOS RENE GARCIA
00 00 38	00 00 46	3 personas preparando una marimba	Sonido del ambiente	"La preparación de la marimba
00 00 46	00 00 51	Una olla de comida, (picada)(Panorámica)	Sonido del ambiente	"El cocimiento de las gallinas que van a convertirse en la comida tradicional que es el pinol"
00 00 51	00 01 05	Un "poyo" de block con un comal de barro encima. (Picada)	Sonido del ambiente	"El comal para hacer tortillas"
00 00 51	00 01 05	Tres personas revisan una marimba (Panorámica)	Sonido del ambiente	"Las telas de tripa de coche que le dan afinación al sonido de la marimba".

VIDEO: DANZA DE TORITOS

FECHA: 21-5-95

LUGAR: ALDEA LO DE BRAN, MIXCO, GUATEMALA.

ESCENA: 3

INICIO HORA, MINUTO SEGUNDO	FIN HORA MINUTO SEGUNDO	CONTENIDO DEL VIDEO	CONTENIDO DEL AUDIO	OBSERVACIONES
		EXTERIOR, CALLE, LUZ NATURAL		DESCRIPCION DEL LIC. CARLOS RENE GARCIA
00 01 05	00 01 10	-Un carro en primer plano y personas hablando frente a una puerta	Sonido del ambiente	"Este es un aspecto de la parte externa de la casa en la colonia Belén, Zona 4 de Mixco."
00 01 10	00 01 18	-Panorámica de la calle, una niña corriendo hacia la cámara y en el fondo unos albañiles en una construcción.	Sonido del ambiente	
00 01 18	00 01 22	Panorámica de una calle.	Sonido del ambiente	

VIDEO: DANZA DE TORITOS

FECHA: 21-5-95

LUGAR: ALDEA LO DE BRAN, MIXCO, GUATEMALA.

ESCENA: 4

INICIO HORA, MINUTO SEGUNDO	FIN HORA MINUTO SEGUNDO	CONTENIDO DEL VIDEO	CONTENIDO DEL AUDIO	OBSERVACIONES
00 01 22		INTERIOR, PATIO DE UNA CASA, LUZ NATURAL		DESCRIPCION DEL LIC CARLOS RENE GARCIA
00 01 26	00 01 26	Un marimbista hablando (Plano de frente)	Voz del marimbista	"En primer plano don Valentín Patzán".
00 01 26	00 06 05	Tres personas tocando marimba.(Zoom, Picada, Freeze Art, Freeze)	Son en marimba	"Don Valentín Patzán y su hermano Eulalio Patzán son la familia que tradicionalmente ha tocado los sones del Baile de Toritos, comienzan a tocar un son de llamada y de invitación a la danza"

VIDEO: DANZA DE TORITOS

FECHA: 21-5-95

LUGAR: ALDEA LO DE BRAN, MIXCO, GUATEMALA.

ESCENA: 5

INICIO HORA, MINUTO SEGUNDO	FIN HORA MINUTO SEGUNDO	CONTENIDO DEL VIDEO	CONTENIDO DEL AUDIO	OBSERVACIONES
00 06 05	00 06 13	INTERIOR, UNA HABITACION, LUZ NATURAL En un altar, un cuadro de una Virgen, una persona llega y se persina.	Sonido del ambiente	DESCRIPCION DEL LIC. CARLOS RENE GARCIA "Don Pedro Boches al principio y luego Florencio Culajay que hace una inclinación al altar

VIDEO: DANZA DE TORITOS
 FECHA: 21-5-95
 LUGAR: ALDEA LO DE BRAN, MIXCO, GUATEMALA.
 ESCENA: 6

INICIO HORA, MINUTO SEGUNDO	FIN HORA MINUTO SEGUNDO	CONTENIDO DEL VIDEO	CONTENIDO DEL AUDIO	OBSERVACIONES
00 06 13	00 06 17	EXTERIOR, PATIO DE UNA CASA, LUZ NATURAL -Una marimba al fondo, y unos bailadores parados.(panorámica horizontal a la derecha)	Sonido del ambiente: marimba tocando un Son.	DESCRIPCION DEL LIC. CARLOS RENE GARCIA "En este momento se ha iniciado la danza con un son para llamar a los bailadores y que se coloquen en sus puestos cada uno de los personajes"
00 06 17	00 06 43	-Plano de hombros de un bailaror.	-Cuarto toro -P. ¿Cual es su oficio normalmente? -R. Trabajo, es Piloto. -Son de marimba.	
00 06 43	00 07 45	-Los marimbistas tocan, los bailarorés, sin traje bailan, Dos de ellos hacen un paso de rodearse mutuamente.(Culebrina)	Carlos Garcia "Es una danza de culebrina, donde atrás de los mayordomos se van agregando los Bailadores"	"A continuación el primer son de la danza que se llama La Recogida"
00 07 45	00 09 48	-Los bailarorés, ejecutan otros cruces entre ellos (Varias panorámicas)	Sonido del ambiente -Chinchines -marimba	"Acabamos de ver una ronda, dentro del son de La Recogida, las rondas se hacen también cuando se toca el son de todos los vaqueros, y cuando se toca el son de todos los toros.

VIDEO: DANZA DE TORITOS
 FECHA: 21-5-95
 LUGAR: ALDEA LO DE BRAN, MIXCO, GUATEMALA.
 ESCENA: 7

INICIO HORA, MINUTO SEGUNDO	FIN HORA MINUTO SEGUNDO	CONTENIDO DEL VIDEO	CONTENIDO DEL AUDIO	OBSERVACIONES
00 09 48	00 29 20	EXTERIOR, PATIO DE UNA CASA, LUZ NATURAL --exterior, patio, luz natural -3 marimbistas. -Panorámica del lugar -Hombre en close up entrevista, de frente -Panorámica, varios hombres ensayando un balle. -Los bailarores forman una rueda. -Los bailarores dicen algunos parlamentos		DESCRIPCION DEL LIC. CARLOS RENE GARCIA "Este es un sector urbanizado de la periferia de la ciudad en la que la mayor parte de la gente tiene ascendencia indigena, la mayor parte de ellos tienen apellidos indigenas tambien, kakchiqueles, ninguno de ellos, por ejemplo, habla kakchiquel, todos hablan español, un español en algunos momentos mal aprendido, lo que se convierte en dialecto del español, algunos de ellos, los más antiguos si hablan kakchiquel, como lengua natia, la mayoría, bueno todos provienen de distintos lugares, la fiesta es en Lo de Bran, pero hay gente que vive ahí mismo en Lo de Bran, o en Belén, o en La Brigada, en la Finca el Naranjo o en la Finca Lo de Fuentes o en La Florida, otra cosa importante es que aquí bailan padres e hijos, el caso de la familia Ayapán, donde hay: el bisabuelo, el abuelo, el papá y los hijos que son los bisnietos, todos están bailando, y otros muchachos jóvenes son hijos de viejos bailarores que también están allí en el grupo.

VIDEO: DANZA DE TORITOS

FECHA: 21-5-95

LUGAR: ALDEA LO DE BRAN, MIXCO, GUATEMALA.

ESCENA: 13

INICIO HORA, MINUTO SEGUNDO	FIN HORA MINUTO SEGUNDO	CONTENIDO DEL VIDEO	CONTENIDO DEL AUDIO	OBSERVACIONES
00 49 58	00 50 12	INTERIOR DE LA IGLESIA DE LO DE BRAN, LUZ NATURAL Vista del altar	Sonido del ambiente	DESCRIPCION DEL LIC. CARLOS RENE GARCIA "Estamos frente al altar de la iglesia Lo de Bran, arriba el Señor de la Ascensión, este es el momento de culto".
00 50 12	00 50 29	Vista de un santo en un anda	Sonidos interpretados por músicos con instrumentos de cuerdas.	Este es el Señor de la Ascensión, de quien se tiene una imagen en este momento, que es la imagen que se trajo de Lo de Bran II, el día miércoles 24 de mayo para traerla aquí a la iglesia parroquial de Lo de Bran.
00 50 29	00 52 30	Vista de 4 músicos que tocan sones	Voz del camarógrafo que identifica al grupo de músicos. "Conjunto de cuerdas Brisas Chapinas"	"El conjunto de cuerdas que esta dentro de la iglesia el día de la fiesta del Señor de la Ascensión, corresponde a la parte civil de la fiesta, es decir es un conjunto alquilado por el comité de vecinos de la aldea Lo de Bran para amenizar el culto al patrón de la fiesta que es el Señor de la Ascensión. Este conjunto tiene una viola, un arpa y un acordeón con un redoblante que sirve para llevar el ritmo, junto con el cajón del arpa".

CONCLUSIONES

El Video tiene una enorme importancia en la recolección de información etnográfica, ya que en este instrumento de registro etnográfico, las cualidades de la fotografía y de las grabaciones sonoras se unen, presentando además la ventaja del movimiento de las imágenes.

El recolectar información etnográfica a través del Video de una manera sistemática nos ayuda a presentar el material recolectado de una manera más cercana a la realidad.

El video, además de ser una herramienta eficaz para la recolección de información etnográfica también es un medio de intercambio de información y de cooperación, ya que permite a las comunidades concernidas convertirse en actores de soluciones, en lugar de ser solamente los objetos.

En otros contextos, el Video utilizado para fines informativos y educativos juega un papel concreto como instrumento de desarrollo.

El video favorece un proceso en el cual la gente toma conciencia de su realidad, aprende a analizar su situación y encuentra por sí misma las soluciones a sus problemas.

Así como la utilización del video es de gran importancia para la recolección de información etnográfica, también lo es que el antropólogo conozca el proceso para elaborar registros videográficos que tengan una alta calidad técnica.

Por ello, no debemos olvidar que la calidad del registro videográfico no dependerá solamente del equipo técnico con el que se cuente a la hora de la filmación, pues también será vital que el antropólogo conozca a fondo el fenómeno social que se desee registrar.

Es necesario también que el antropólogo, antes de la filmación en sí, realice un estudio breve (pero formal) del fenómeno social, para poder elaborar un guión, y de esta manera saber de antemano cuáles son las escenas que es necesario registrar para el análisis antropológico.

Finalmente, hay que subrayar que el video, como instrumento de registro etnográfico, no es objetivo o subjetivo, fiel o no fiel, parcial o imparcial, pues es sólo un medio para realizar un registro. Las cualidades de la investigación no las da el video, sino la metodología investigativa del antropólogo, la preparación del etnógrafo, su conocimiento de los hechos. Igualmente debemos destacar la conclusión de que el registro videográfico no hará del camarógrafo o del director un etnógrafo, de la misma manera que no por ser especialista en etnografía se conoce el manejo del recurso videográfico.

Se hace necesario recalcar que a pesar de la técnica aquí estudiada, el conocimiento académico y bien fundamentado del antropólogo-etnógrafo es indispensable e imprescindible para un más acertado conocimiento del fenómeno social en ciernes.

FUENTES

- ADAMS, N. Richard. **Introducción a la antropología aplicada**. Guatemala. Seminario de Integración Social Guatemalteca. 1971.
- AKOUN André. **Diccionarios del saber moderno, la antropología desde el hombre primitivo a las sociedades actuales**. España. Ediciones mensajero. 1978
- ALCALA-ZAMORA, Navarro. Pio J. **Sociedades, pueblos y culturas**. TEMAS CLAVE. No. 11. Salvat Editores, S.A. Barcelona 1981.
- BARILLAS, Edgar. Guatemala. 1,995. **Comunicación personal**.
- BARILLAS, Edgar, **Documentos filmicos de la historia contemporanea de Guatemala: los nitratos de la cuet**. Tesis. Escuela de Historia. Guatemala 1985.
- BEAUVAIS, Daniel. **Producir en video**. Canadá, Video Tiers-Monde inc. 1,989
- DIAZ, Romeu. Guillermo. **Aproximación al estudio de la antropología**. COLECCION ESTUDIOS UNIVERSITARIOS Vol.No. 26. Guatemala. Editorial Universitaria, 1,984.
- DURAND, Jorge y VAZQUEZ. **Caminos de la antropología**. México, Instituto Nacional Indigenista. 1,990.
- FORDE, Daryll. **Habitat, economía y sociedad (Introducción geográfica a la etnología)**. Barcelona, Ediciones Oikos, 1,966
- GARCIA, Carlos René. **Detrás de la Máscara**. Guatemala, Centro de Estudios Folklóricos, Universidad de San Carlos de Guatemala, Colección Monografías, Vol. 3. 1989.

- GRIAULE, Marcel. **El método de la etnografía**. Buenos Aires, Editorial Nova, 1,969.
- GUTIERREZ, Mendoza, Edgar Salvador. Guatemala. 1,995
Comunicación personal.
- HARRIS, Marvin. **Vacas, cerdos, guerras y brujas (Los enigmas de la cultura)**. Madrid, Alianza Editorial, 1,980.
- HEUSCH, LUC. D. **Cine y ciencias sociales**. México. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. 1,988.
- IRAGBI **Manual del antropólogo**. INSTITUTO REAL DE ANTROPOLOGIA DE LA GRAN BRETAÑA E IRLANDA. Londres. 1,942.
- KLUCKHOHN, Clyde. **Antropología**. México. Fondo de Cultura Económica. 1,970.
- LEVI-STRAUSS, Claude. **Antropología simplificada**. México Editorial Grijalbo 1,982.
- LEWIS, Oscar. **Ensayos antropológicos**. México. Editorial Grijalbo. 1,986.
- LIENHARDT, Gofrey. **Antropología social**. México, Fondo de Cultura Económica, 1966
- LUNDBERG, George A. **Técnica de la investigación social**. Traducción de José Miranda. México. Fondo de Cultura Económica, 1,949.
- LUXEREAU, Francois. **Sobre el video y la televisión en general**. París, Ediciones Dujarric, 1,980.

- MAIR, Lucy. **Introducción a la antropología social.** Madrid, Alianza Editorial, 1,973.
- MAUSS, Marcel. **Introducción a la etnografía.** COLECCION FUNDAMENTOS 13. España. 1,967.
- MEILLASSOUX, Claude. **Mujeres, Graneros y capitales.** México, Siglo XXI, 1,977.
- NOVAL, Joaquín. **Temas fundamentales de la antropología.** ESTUDIOS UNIVERSITARIOS. Vol. 20. Guatemala, Imprenta Universitaria, 1,972.
- PARDINAS, Felipe. **Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales.** México. Siglo XXI. 1,985.
- RHYS, Williams. Thomas. **Métodos de campo en el estudio de la cultura.** España. 1,973.
- TYLOR B, Edward. **Antropología.** España. Editorial Ayuso. 1,973.
- URIBE, Villegas. Oscar. **Los elementos de la estadística social.** México, UNAM. 1,971.
- WEIGAND, Ingrid. **Videoproducción profesional.** USA. White Plains. 1,982.

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central