

Sobre el uso de la cámara fotográfica en antropología* (1977)

Margaret Mead y Gregory Bateson

Bateson: Me preguntaba sobre el hecho de mirar a través de una cámara, por ejemplo.

Mead: ¿Recuerdas cuando intentaste enseñar a Clara Lambert, aquella mujer que hacía estudios fotográficos de jardines de infancia? Pero ella utilizaba la cámara como un telescopio en lugar de como una cámara. Tú decías: "Nunca llegará a ser fotógrafa. Sigue usando la cámara para mirar las cosas". Pero tú no. Tú siempre usabas la cámara para hacer fotos, que es algo muy distinto.

Bateson: Sí. Por cierto, no me gustan las cámaras con tripodes en las que no hay participación del fotógrafo. En la última parte del proyecto esquizofrénico, usábamos cámaras con tripodes en las que sólo había que apretar el botón.

Mead: ¿Y no te gusta eso?

Bateson: Es desastroso.

Mead: ¿Por qué?

Bateson: Porque creo que el registro fotográfico tiene que ser una forma de arte.

Mead: ¿Y por qué? ¿Acaso no puedes obtener registros que no sean formas de arte? Porque si el registro es una forma de arte, es que ha sido alterado.

Bateson: Evidentemente que ha sido alterado. No creo que existan registros inalterados.

Mead: Creo que es muy importante, si se desea mantener una actitud científica, que otras personas accedan al material y

* Margaret Mead; Gregory Bateson, "On the use of the camera in anthropology", *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 4 núm. 2, invierno de 1977. Cortesía del Institute for Intercultural Studies, Inc. de Nueva York.

que lo hagan, en la medida de lo posible, en las mismas condiciones que tú. Así no alteras el material. Hay un montón de directores de cine que dicen "debería ser arte" y que están echando por tierra todo lo que intentamos hacer. ¿Por qué demonios debería ser arte?

Bateson: Bien, entonces habría que quitar el trípode.

Mead: Para poderse mover libremente.

Bateson: Sí.

Mead: Pero así introduces una variación que es innecesaria.

Bateson: Así consigo la información que considero relevante en el momento.

Mead: De acuerdo. ¿Y qué ocurre después?

Bateson: Si pones el condensado cacharro sobre un trípode, no obtienes nada relevante.

Mead: No, obtienes lo que ocurre.

Bateson: Eso no es lo que ocurre.

Mead: No quiero que la gente vaya dando saltos por ahí pensando cuál es el mejor perfil en ese momento.

Bateson: Yo no quiero que sea bonito.

Mead: Entonces, ¿para qué dar saltos por ahí?

Bateson: Para captar lo que está ocurriendo.

Mead: Lo que crees que está ocurriendo.

Bateson: Si Stewart alarga la mano para rascarse la espalda, me gustaría estar ahí en ese momento.

Mead: Si estuvieras ahí en ese momento, no le verías dar un puntapié al gato por debajo de la mesa. Así que eso no se sostiene como argumento.

Bateson: La cámara sólo puede registrar el uno por ciento de las cosas que ocurren, en cualquier caso.

Mead: Eso es cierto.

Bateson: Yo quiero contar ese uno por ciento.

Mead: Mira, yo he trabajado en cosas por el estilo con directores artísticos y he llegado a la conclusión de que es imposible hacer nada con ellos.

Bateson: Entonces es que son malos artistas.

Mead: No, no lo son. Lo que quiero decir es que un director artístico puede tener una noción maravillosa de lo que cree que hay allí, pero con eso no se puede hacer ningún análisis posterior. Eso es lo que ha pasado con la antropología, porque

tenían que confiar en nosotros. Cuando éramos buenos instrumentos y planteábamos que tal cultura había hecho más cosas que tal otra, confiaban en nosotros y nos utilizaban. Pero no había forma de ir más allá con el material. Por eso fue surgiendo la idea de la película y las cintas magnetofónicas.

Bateson: Nunca habrá forma de ir más allá con el material.
Mead: ¿Pero, qué dices, Gregory? No te entiendo. Desde luego, el primer verano en que mostramos lo de Bali, la gente identificó cosas distintas: Marion Stranahan vio falta de energía, Erik Erikson vio la disposición del pecho y su influencia en el desarrollo infantil. Puedo volver sobre ello y enseñarte la conclusión que sacaron de aquellas películas. No la sacaron de tu cabeza, ni del modo en que colocaste la cámara. La sacaron porque era un recorrido lo suficientemente largo como para que pudieran ver lo que estaba ocurriendo.

SB: ¿Y aquella película de los navajos, *Intrepid Shadows*? [Véase Worth y Adair 1972].

Mead: Bueno, es una bonita producción artística que cuenta algo sobre un artista navajo.

Bateson: Es diferente, se trata de una obra de arte indígena.

Mead: Sí, y una obra de arte indígena muy bonita. Pero lo más que puedes hacer con ella es a analizar al director, como hice yo. Me puse a imaginar cómo había hecho la animación en los árboles.

Bateson: ¿De veras? ¿Y qué conclusión sacaste?

Mead: Eligió días con viento, se movió mientras fotografía y movió la cámara, independientemente del movimiento de su propio cuerpo. Así consiguió ese efecto. ¿Vas a decirme, después de lo que todas esas otras personas han sido capaces de obtener de aquellas películas tuyas, que deberías haberte limitado a ser artístico?

SB: Él dice que *fue* artístico.

Mead: No, no lo fue. Él es un buen director y los balineses pueden posar muy bien, pero intentó mantener la cámara fija el suficiente tiempo para obtener una secuencia de comportamiento.

Bateson: Para descubrir lo que pasa, sí.

Mead: Cuando estás dando saltos mientras haces fotos...

Bateson: Por el amor de Dios, Margaret, nadie está hablando de eso.

Mead: Bien.

Bateson: Estoy hablando de controlar una cámara. Tú estás hablando de poner una cámara muerta encima de un maldito trípode. No tiene nada que ver.

Mead: Pues yo creo que tiene mucho que ver. He trabajado con estas imágenes sacadas por artistas y son realmente buenas...

Bateson: Siento haber dicho *artistas*, pero es que es precisamente lo que quería decir. El término *artista* no es un insulto para mí.

Mead: Tampoco para mí, pero...

Bateson: Pues se ha convertido en un insulto en esta conversación.

Mead: Bueno, lo siento. Sencillamente, produce algo distinto. He intentado utilizar *Dead Birds*, por ejemplo... [véase Gardner 1984].

Bateson: No entiendo *Dead Birds*. He visto *Dead Birds* y no tiene sentido.

Mead: Yo creo que tiene muchísimo sentido.

Bateson: Pero no tengo ni idea de cómo se hizo.

Mead: Bueno, nunca hay una secuencia lo bastante larga, y tú has dicho que lo que hacía falta eran secuencias muy largas desde una posición en la dirección de dos personas. Tú has escrito eso. ¿Vas a retractarte ahora?

Bateson: Sí, bueno, una secuencia larga en mi vocabulario es de veinte segundos.

Mead: Pues no era así cuando escribías sobre películas balinesas. Entonces era de tres minutos. Ese era el tiempo que duraba la bobina que ponías en la cámara.

Bateson: Muy pocas secuencias duraban lo que duraba la bobina.

Mead: Pero si en aquel momento hubieras tenido una cámara para rodar 1.200 pies [365 m], los habrías rodado.

Bateson: Lo habría hecho y me habría equivocado.

Mead: Por un minuto, no lo creo.

Bateson: La película balinesa no valdría un cuarto.

Mead: Vale. En lo que a eso respecta, estoy en total desacuerdo. No es ciencia.

Bateson: No sé lo que es la ciencia, ni lo que es el arte.

Mead: Muy bien. Si no lo sabes, es muy sencillo. Yo sí que lo sé. (*Dirigiéndose a Stewart*): Con las películas que Gregory ahora se niega a reconocer que hizo, nos pasaríamos veinticinco años revisando y volviendo a revisar el material.

Bateson: Es un material muy rico.

Mead: Es rico porque son secuencias largas, y eso es lo que necesitas.

Bateson: No hay secuencias largas.

Mead: En comparación con lo que hacen los demás, Gregory.

Bateson: Pero están acostumbrados a no hacerlas.

Mead: Hay secuencias lo suficientemente largas para analizar...

Bateson: ¡Tomadas desde el lugar adecuado!

Mead: Tomadas desde algún lugar.

Bateson: Tomadas desde el lugar que más compense.

Mead: De acuerdo, pones tu cámara allí.

Bateson: No puedes hacer eso con un trípode. Ahí clavado, mientras se filman 1.200 pies. Es un aburrimiento.

Mead: Entonces prefieres veinticinco segundos a 1.200 pies.

Bateson: Pues sí.

Mead: Lo que demuestra que te aburres con mucha facilidad.

Bateson: Pues sí.

Mead: Pues hay otros que no se aburren, ¿sabes? Mira las películas que estudió Betty Thompson [*véase Thompson 1970*]. En la secuencia de Karbo, que es preciosa, estuvo trabajando seis meses. Tú nunca has estado dispuesto a trabajar tanto tiempo, pero no deberías oponerte a que otras personas lo hagan y a que se les dé material para hacerlo.

En algunas ocasiones, he trabajado en el campo con la gente, sin filmar, y, por consiguiente, no he podido subordinar el material a una teoría más o menos cambiante, como pudimos hacer con lo de Bali. Así que, cuando regresé a Bali, no vi nada nuevo. Cuando volví a Manus, donde sólo tenía fotografías, sí que lo vi. Cuando tienes una película puedes, a medida que se desarrolla tu propia percepción, volver a examinarla a la luz del material. Una de las cosas que examinamos en los fotogramas, Gregory, era el grado en que una persona, cuando

se apoyaba en otra, dejaba que su boca se relajara. Llegamos a una conclusión después de examinar montones de fotogramas. Es el mismo principio. Si tienes una tesis y llevas la cámara en la mano, es bastante diferente: hay más posibilidades de influir en el material. Cuando no llevas la cámara en la mano, puedes mirar lo que ocurre en el fondo.

Bateson: Hay tres finales posibles para esta discusión. Está el tipo de película que quiero hacer, está el tipo de película que quieren hacer en Nuevo México (que es *Dead Birds*, básicamente) y está el tipo de película que se hace poniendo la cámara en un trípode y no prestándole atención.

SB: ¿Quién hace eso?

Bateson: Los psiquiatras hacen eso. Albert Schefflen [*1973*] deja una cámara de vídeo en casa de alguien y se marcha. La pone en la pared.

Mead: Pues yo estoy completamente en desacuerdo con la gente que utiliza el vídeo para no tener que mirar. Se lo encasquetan a un pobre estudiante que hace el resto del trabajo y añade las figuras, y ellos escriben un libro. Los dos estamos en contra de eso. Pero creo que si miras tus largas secuencias de fotogramas y dejas un minuto la película, esas secuencias largas y muy rápidas de Koewat Raoeh, esos fotogramas, son magníficos y puedes hacer muchas cosas con ellos. Y, si no te hubieras quedado quieto en aquel sitio, no tendrías esas secuencias.

SB: ¿Hay alguien más que haya hecho eso después?

Mead: No ha habido ningún fotógrafo tan bueno como Gregory para este tipo de cosas. La gente es muy, pero que muy reacia a trabajar así.

SB: No conozco ningún libro que se parezca a *Balinese Character* [*véase Mead y Bateson, 1942*].

Mead: No lo hay. Y ahora Gregory dice que se equivocó con lo que hizo en Bali. Gregory era la única persona que siempre conseguía sacar fotogramas y filmar al mismo tiempo; eso se hace poniendo una cámara en un trípode y teniendo las dos a la misma distancia focal.

Bateson: Una en mi mano y la otra colgada del cuello.

Mead: A veces sí y a veces no.

Bateson: Usábamos el trípode de vez en cuando, cuando utilizábamos lentes telescópicas.

Mead: Lo usábamos cuando bañaban a los bebés. Creo que la diferencia entre el arte y la ciencia reside en que el acontecimiento artístico es único, mientras que, en la ciencia, tarde o temprano te encuentras con otra persona que formula la misma teoría que tú [véase Mead, 1976]. La cuestión fundamental es la accesibilidad, que otras personas puedan conocer tu material, comprenderlo y compartirlo. La única información real que ofrece *Dead Birds* consiste en cosas que yo nunca habría podido imaginar, como el corte de las falanges de los dedos. ¿Te acuerdas? Las mujeres se cortan una falange por cada muerto que lloran, y empiezan cuando son niñas, así que cuando se convierten en mujeres adultas ya no tienen dedos. En esa sociedad, todos los trabajos delicados son realizados por hombres; ellos son los que tejen, por ejemplo, porque tienen dedos para hacerlo, mientras que las mujeres tienen muñones en vez de manos. Yo ya sabía eso, lo había leído, pero no significó nada para mí hasta que vi esas imágenes. Hay montones de cosas que pueden lograrse con esta filmación semiautomática, pero cuando planteamos a la gente que merece la pena saber lo que les pasa a los demás (algo en lo que siempre hemos insistido), seguimos teniendo que mostrar nuestras películas, por lo que no hay otras que sean tan buenas.

SB: ¿No es eso un poco chocante?

Mead: Muy chocante.

Bateson: Es porque la gente cada vez pone mejor las cámaras en los tripodes. No es lo que pasa entre la gente.

Mead: En esos veinticinco años, nadie puso una cámara sobre un trípode para filmar algo importante.

Bateson: De todos modos, nadie prestó atención a las cosas importantes.

Referencias:

Gardner, Robert (director), *Dead Birds*. Peabody Museum, Harvard University, color, 83 minutos, 1964. Disponible a través de la New York Public Library.

Mead, Margaret, "Towards a human science", *Science* 191: 903-904, 1976.

Mead, M. y G. Bateson, *Balinese Character: A Photographic Analysis*, Academy of Sciences; Special Publications, II, Nueva York, 1942. (Reeditado en 1962).

Schefflen, Albert E., *Body Language and the Social Order: Communication as Behavioral Control*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, NJ, 1973.

Thompson, Betty, "Development and trial applications of method for identifying non-vocal parent-child communications in research film". Tesis doctoral, Teachers College, 1970.

Worth, Sol y John Adair, *Through Navajo Eyes*, Indiana University Press, Bloomington, 1972. [*Intrepid Shadows* fue realizada por Al Clah, un pintor y escultor navajo de 19 años].