

El uso de índices sistemáticos en los estudios cinematográficos: un caso práctico

JOSE ANGEL GARRIDO

1. INTRODUCCIÓN

Proponer hipótesis o teorías y contrastarlas empíricamente son dos de los fundamentos metodológicos de la ciencia. En el caso de los estudios cinematográficos, ambos principios implican ciertas particularidades; algunos comunes a las ciencias sociales, otros -debido a la naturaleza de su objeto de estudio (las películas)- propios y específicos. El objetivo de este trabajo es doble: por un lado repasar estas particularidades metodológicas; por otro ilustrar este repaso con un caso práctico¹. Asimismo, este ejemplo servirá para mostrar las posibilidades de una herramienta muchas veces infravalorada en las ciencias sociales: los índices sistemáticos (también llamados muestras codificadas).

2. EL USO DE ÍNDICES EN CIENCIAS SOCIALES

González Echevarría² señala dos de los obstáculos principales que deben vencerse para poder hablar de una auténtica *ciencia social* en cuanto a su metodología. En la práctica, una buena parte de esta tarea de superación consiste en romper con ciertas tradiciones académicas establecidas en las disciplinas sociales, como lo son el *inductivismo* y una *concepción ingenua del falsacionismo*. El inductivismo, en palabras de Karl Popper³, consiste en inferir enunciados universales (o teorías generalizadoras) a partir de enunciados singulares o particulares (o de casos empíricos individuales o de reducido número). Este método tiene el inconveniente de que cualquier caso singular nuevo, distinto de los empleados para la inducción de la teoría, puede refutar a ésta. Por su parte, el falsacionismo ingenuo es aquella tendencia que construye, a partir de un único caso, modelos que no se proponen como modelos hipotéticos para contrastar una variante de este método es emplear este mismo caso empírico para criticar generalizaciones y darlas por invalidadas. Pero la base del trabajo científico no radica en refutar teorías porque un caso no cumple las previsiones, sino en la reformulación a partir de la construcción de nuevo conceptos teóricos más ajustados.

Otros problemas metodológicos de la ciencia social afectan directamente a la construcción de teorías, como el de la escasa definición acerca de su alcance explicativo o predictivo, que -al no explicitarse adecuadamente- pasa por tener un alcance universal refutable tras una serie de contrastaciones aleatorias. A esto se le añade una concepción demasiado simplista de lo que son los métodos y las teorías científicos; o la tendencia a identificar un enfoque científico con el holismo que caracteriza a las ciencias naturales.

Para evitar estas desviaciones, existen una serie de normas, de requisito: mínimos, de modo que se homologue de alguna manera la validez científica de las conclusiones de un trabajo. Una de las más importantes es que la teoría (hipótesis formulada de cuenta de un dominio problemático -esto es, el ámbito cultural o temporal al que se aplica-, y se sustente en un conjunto de caso: empíricos. En el ámbito concreto de las ciencias sociales hay que hacer, además tres puntualizaciones. Primera: formular *leyes universales* a la manera de la física es una pretensión vana, hay que aceptar la validez de las explicaciones probabilísticas. En segundo lugar, en la ciencia social es imposible estudiar la totalidad de los factores que inciden sobre un proceso social determinado, lo que si es posible es establecer desviaciones o valores por encima de los cuales se podría dar por invalidada o corroborada una hipótesis. Por último, existe el problema de la contrastación, de la puesta a prueba experimental de la teoría. El requisito formal más habitual en esta fase es el trabajo de campo o el muestreo estadístico diseñado a medida, o el recurso a estudios previos de los que extraer las informaciones necesarias. Para satisfacer estas tres condiciones se pueden emplear, ya sea como orientación para la formulación de hipótesis o como material de

contrastación, los índices sistemáticos. Por ejemplo, es posible realizar una contrastación a partir de una muestra extraída (al azar o dirigida) de un índice estándar ya confeccionado.

Un índice o catálogo de films puede servir para establecer correlaciones entre fenómenos que aparecen en películas diferentes, de la misma o diferente época, y de ahí extraer una hipótesis que contrastar; o también para llevar a cabo esa misma contrastación ,después de haber fijado unos límites para su aceptación o rechazo. En este sentido, los índices admiten un uso tanto inductivo como deductivo (generación o contrastación de hipótesis), es un instrumento neutro, todo depende de la metodología con la que se trabaje.

3. ÍNDICES SISTEMÁTICOS EN CIENCIAS SOCIALES

Lo que en el campo de los estudios cinematográficos son índices sistemáticos de films equivale, para el resto de ciencias sociales, a los atlas o muestras codificadas. Estas recopilaciones sistemáticas de datos se confeccionan para su uso mediante el método *comparativo de base estadística*. Esta técnica de investigación permite establecer correlaciones entre datos culturales así como formular hipótesis de carácter inductivo y/o poner a prueba hipótesis previamente formuladas. Aunque los conceptos teóricos acerca de los índices y su composición se han formulado desde otras disciplinas (como la antropología o la sociología), en adelante los ejemplos consignados se ceñirán exclusivamente al ámbito de los estudios cinematográficos, con el fin de mostrar su carácter extrapolable, independientemente de la naturaleza de los datos que contienen.

El método comparativo de base estadística es el resultado de la enorme evolución de la estadística, aunque existen otras técnicas de comparación -de diferente escala- que son habituales en la ciencia social. Dos de las de mayor incidencia son las *comparaciones selectivas* en el interior de un área cultural y las *comparaciones controladas* en el seno de un tipo cultural. Respecto a estas, la principal diferencia del método de base estadístico -u hologéístico- es precisamente el empleo de material codificado, dispuesto para realizar muestreos o contrastaciones en universos culturales previamente definidos o seleccionados al azar.

Los primeros antropólogos usaron el método comparativo para tratar de hallar las leyes universales que gobiernan el desarrollo de las culturas, a través de sus diversas manifestaciones. Franz Boas⁴ formuló, después de sus estudios sobre las culturas indias de América del Norte, tres de los principios que, a su juicio, determinarían estas leyes:

- a) Los pueblos vecinos comparten más elementos que los más alejados.
- b) Los pueblos de la misma familia lingüística comparten más elementos entre sí (distinguiendo así entre difusión y herencia histórica).
- c) La mayoría de las semejanzas no surgen independientemente de “ideas elementales” compartidas por todas las culturas, sino de los contactos entre grupos humanos.

Los índices sistemáticos también presentan una serie de problemas en cuanto a su confección y a su empleo. Estas dificultades pueden llegar a poner en duda las hipótesis que se sustentan en sus datos o las que se formulan a partir de ellos; por eso conviene examinar algunas técnicas que tratan de minimizar el impacto de estas distorsiones.

En primer lugar está el problema de las fuentes que suministran los datos del índice. ¿De dónde extraer los datos de mejor calidad? ¿Cómo eliminar o minimizar los sesgos metodológicos e ideológicos que guía su recogida? La historiografía tradicional⁵ considera como fuentes que proporcionan datos de primera mano a los informes directos realizados por un investigador académicamente cualificado (monografías, estudios parciales, revisiones...). Datos de segunda categoría (y por tanto menos fiables) son los textos de administradores, misioneros, escritores de la antigüedad..., de culturas o sociedades que no conocemos a través de textos científicos, sino a través de fuentes indirectas. En la última categoría se encontrarían materiales tales como fotografías, dibujos, grabaciones audiovisuales..., que proporcionarían datos complementarios a los anteriores. En este punto los índices cinematográficos se apartan no sólo de esta categorización clásica de las fuentes históricas, sino de la problemática general de los índices en las ciencias sociales, con la ventaja de que al no verse involucrados en estas cuestiones ven simplificada la tarea de su confección y de su uso. Y es que -al contrario de lo que opina la historiografía tradicional-

para los estudios cinematográficos, las fuentes audiovisuales son material de primera mano en el estudio de culturas y sociedades, ya que su aportación no consiste solamente en evidencias materiales (que es lo que valora la historiografía), sino también en datos acerca de ideología, preconcepciones, informaciones sobre el modo de vida... En segundo lugar, aunque los índices cinematográficos se confeccionan exclusivamente a partir de los materiales filmicos, también se complementan a través de fuentes bibliográficas coetáneas (revistas de la época, programas de mano) a los films o en investigaciones de autores reconocidos. En este sentido los índices cinematográficos presentan una jerarquía propia de las fuentes bibliográficas, construida según criterios diferentes a los de la antropología o la historia. Los problemas específicos que se derivan de esta jerarquización exclusiva hacen referencia a la prioridad de los materiales audiovisuales. Así, José M^a Caparrós⁶ considera que el material filmico ha de ser la base principal de los estudios cinematográficos, como la forma más segura de evitar el arrastre de errores al citar sin más obras de referencia previas. El recurso a fuentes biblio-hemerográficas es un complemento y una ayuda cuando el acceso al film (o films) objeto de estudio es inviable por diversas razones. En el caso de los índices, las fuentes bibliográficas servirán para los films perdidos, a través de las referencias a su contenido o a sus técnicos e intérpretes en revistas u obras coetáneas. La pregunta surge cuando es el caso de films incompletos: ¿se ha de codificar la ficha en función de los fragmentos existentes o, si se dispone del argumento completo a través de libros o revistas, de la totalidad de las fuentes? Ninguna de las dos opciones es errónea, lo que sí debe hacerse es indicar cuál ha sido el criterio seguido, durante la elaboración del índice, al decantarse por una u otra opción.

Un segundo problema inherente a los índices sistemáticos es el de la homogeneidad y la independencia de las unidades de análisis. El hecho mismo de la codificación de los datos no indica la época en que estos fueron tomados, por lo que su pertenencia puede ponerse en duda si no hay constancia del autor y la fecha. También está el problema de definir la unidad básica que servirá para elaborar el índice, así como los criterios que guiarán su distinción. En este sentido la antropología y la sociología han de plantearse cuestiones mucho más complejas que los estudios cinematográficos: para aquéllas hay que delimitar unidades culturales, clasificar y enumerar grupos culturales; convenir si se aceptarán o no grupos subculturales; consensuar un criterio universal para poder realizar las divisiones... e incluso distinguir entre datos que hagan referencia a procesos funcionales o a accidentes históricos (como el difusionismo). Los estudios cinematográficos obvian estas cuestiones gracias a la especificidad de su objeto de estudio, puesto que la unidad reconocida por unanimidad es el film, la película como producto comercial. Otras subdivisiones pueden darse, pero sólo poseen relevancia en función del tipo de estudio que se quiera realizar y no del índice mismo, como por ejemplo distinguir por un lado los datos de largometrajes de los de cortometrajes; los de films mudos de los de sonoros; los de documentales de los de ficción... Estas distinciones no afectan a la confección del índice, puesto que siguen siendo datos idénticos que forman parte de la *unidad filmica*, independientemente de si son películas mudas, de ficción o documentales, largos o cortos. La forma de codificar un film en un índice es asociándole a cada uno una serie de palabras clave o *descriptores* que definen tanto los objetos, lugares y personajes que aparecen, como los elementos “abstractos” (ideas, tradiciones, comportamientos...). La consulta del índice temático será la que remitirá a los grupos de películas que interesen en cada momento.

En tercer lugar, el problema de los controles de calidad. Los que introducen la antropología y la sociología -muchos y variados, y en ocasiones de dudosa utilidad⁷- no son relevantes aquí, ya que el objeto de estudio y los problemas teóricos a considerar son muy diferentes. De hecho, los controles de calidad de los índices cinematográficos están directamente relacionados con la calidad de las fuentes, tanto filmicas (películas completas o incompletas, versiones) como bibliográficas (fuente coetánea o no, la coincidencia o no de la nacionalidad del material filmico y el bibliográfico). La mayor dificultad, con diferencia, para elaborar un índice de films, consiste en la necesidad de distinguir entre descriptores que hagan referencia a materiales (como puedan ser monumentos, medios de transporte, etc...) que aparecen en los films, o a elementos culturales (relaciones paterno-filiales, desviaciones del comportamiento). Es necesario que previamente se cuestione la conveniencia de hacer índices separados o conjuntos, incluso de separar o no los descriptores en las fichas de los films. Cuando se examine el ejemplo práctico se verá esto con más detalle.

4. ANÁLISIS DE GRANDES CORPUS FILMOGRÁFICOS MEDIANTE ÍNDICES.

Las tendencias más recientes de los estudios cinematográficos se decantan hacia el análisis de grandes corpus filmográficos para ilustrar teorías o tipologías. Se pueden destacar aquí trabajos como el de André Gaudreault y un equipo de historiadores⁸, que publicó en 1982 una filmografía analítica que comprendía 548 fichas descriptivas de films del periodo primitivo del cinematógrafo (1900-1906). Tres años más tarde el índice se amplió hasta el año 1908, así como el número de fichas. Por su parte François Steudler y un equipo de sociólogos⁹ abordaron la confección de un índice de películas francesas cuyo nexo común fuera la representación, de un modo u otro, del problema del alcoholismo, para realizar luego un análisis estadístico con los resultados obtenidos. También cabe citar el trabajo colectivo de M. Lagny, P. Sorlin y M. C. Ropars¹⁰, cuyo objetivo era aplicar un análisis estructural de orden temático al cine francés de los años treinta, de modo que se pudiera extraer una especie de modelo estilístico, semejante al hollywoodense (estudiado por D. Bordwell, J. Staiger y K. Thompson). Finalmente, obras con una intencionalidad recopilatoria más explícita son la de Jean-Louis Leutrat¹¹, referida a los *westerns* de los años veinte (de los cuales llega a contabilizar 1895); o las de R. Chirat¹² y F. Garçon¹³, ambas sobre el cine francés de la época de entreguerras.

La característica común de todos estos trabajos es su metodología inductiva, en la que la confección del corpus o índice sirve de base para elaborar una *teoría a posteriori* (una vez tabulados los films se extrae una tipología que se erige en propuesta teórica). La única excepción a esta norma es el trabajo de D. Bordwell, J. Staiger y K. Thompson¹⁴, cuyo punto de partida es la definición del modelo tradicional de “cine clásico” (un concepto con el que muchos han trabajado pero nadie se ha molestado en definir) en unos parámetros concretos, y su contrastación en una muestra de films seleccionada aleatoriamente. El resto de autores realiza una labor investigadora basada en una premisa implícita: que el universo experimental (el universo filmico) es limitado y abarcable, y que es posible llegar a reunir la totalidad de films -y de ese número saber cuantos se conservan y están disponibles- de un periodo o acerca de un terna dado. Desde un punto de vista lógico esta práctica inductivista ortodoxa es absolutamente coherente, pero implica que cualquier estudio cinematográfico de carácter general debería comenzar por establecer el universo de films que se pretende analizar. Las categorías que surjan de él, desde luego, serán válidas, puesto que se elaboran teniendo en cuenta la totalidad de los datos; pero no se valora el hecho de que para preparar la muestra se ha de partir de una serie de criterios, ni que estos guían desde sus inicios la elaboración del índice. Es decir, están operando con categorías implícitas, ya que de otro modo ¿cómo acotar los límites de pertenencia o no a la muestra?

Por ejemplo, el ingente trabajo de Gaudreault y Gunning, referido a la cinematografía mundial, concluye que en el cine primitivo podemos constatar dos modos de práctica filmica: uno de *atracciones mostrativas* (de narratividad elemental, cuya base sería el plano como elemento autónomo), y otro de *integración narrativa* (el embrión del cine narrativo actual, con una distribución de planos al servicio de un relato). Esta distinción resulta obvia, puesto que los autores ya están trabajando con la premisa de que el cine ha evolucionado hacia formas narrativas, y que por lo tanto es lógico esperar que entre la producción de los primeros años se hallen films que anuncien esa evolución posterior y otros que no. Para evitar caer en estas conclusiones elementales hay que explicitar -previo a la elaboración del índice- los modos que uno espera encontrar, de manera que la labor analítica será más fructífera y flexible.

5. EL USO DE ÍNDICES CINEMATOGRÁFICOS: FILMS SOBRE GITANOS

El índice de Palmira González y Joaquín T. Cánovas¹⁵ sobre films españoles de la década de los veinte se constituye, a diferencia del resto de obras citadas, como *un catálogo*, en el que la fiabilidad y la exhaustividad del contenido están por encima de otros usos. El carácter inductivo, en este caso, queda justificado porque no se contempla el análisis de los films. Su objetivo es servir como obra de referencia a investigadores del cine, proporcionando datos fiables en forma de información técnica, pero sobre todo temática. Ahora bien, si se hubiera planteado la obra como un auténtico índice sistemático esta incluiría una introducción acerca de los criterios seguidos en la confección de los índices, en la determinación de la nacionalidad de las películas, en la forma de realizar un vaciado de los films (de convertirlo en una serie de descriptores); pero esto no se explica en ningún momento. Uno de los aspectos a tener más en cuenta en obras como ésta es precisamente el tema de los descriptores: en lugar de ir por orden alfabético sería más útil que, si fuera posible, apareciesen en el orden mismo del relato, para así poder hacerse una idea más clara de su importancia en el conjunto del film. La inclusión de índices sobre guionistas, decoradores, productoras... revela la voluntad recopilatoria, y no compilatoria, de la obra. Los índices, por otro lado, habrían de estar mucho más elaborados, diferenciando términos materiales de culturales, y no

como mero resumen cuantitativo del catálogo. En cambio, hay que señalar el acierto que supone la inclusión, en cada ficha de película [ver Figura 1], de sus referencias biblio-hemerográficas, incluyendo la página, con lo cual se facilita la vía para obtener más información.

A pesar de las limitaciones señaladas, está fuera de toda duda la utilidad que representa para los estudios cinematográficos una obra como ésta. Su carácter antes que nada recopilatorio permite no obstante su empleo como un incipiente índice sistemático, lo cual dice mucho en favor de sus autores, ya que han sabido darle la suficiente flexibilidad como para conseguir una obra abierta y productiva.

El caso práctico que se propone a continuación ilustra todo lo expuesto hasta ahora, pero también como la ayuda de un índice codificado facilita la formulación de hipótesis de trabajo. Los datos manejados corresponden en su totalidad al catálogo de P. González y J. T. Cánovas. La elección de la muestra, por su parte, esta determinada por la disponibilidad de datos codificados, ya que por el momento sólo ha aparecido el volumen correspondiente a los años veinte. La publicación de nuevos volúmenes servirá en todo caso para reforzar o cuestionar la hipótesis planteada. El hecho de disponer de información sobre un tema concreto en un número más o menos extenso de films permite establecer la relación que poseen los términos implicados en la hipótesis, si ésta es accidental o es una correlación estable y/o causal. En este caso, a partir de un universo claramente delimitable, que corresponde a películas españolas rodadas entre 1921 y 1930, en las que aparecen aspectos de la cultura o el pueblo gitano, surge una hipótesis que se puede contrastar con films españoles de otra época o incluso de otra cinematografía. Una primera verificación, como la que se lleva a cabo aquí, permite medir no sólo la pertinencia del trabajo de investigación, sino el alcance empírico del mismo; lo cual facilita el diseño de la investigación.

6. FORMULACIÓN Y VERIFICACIÓN

El universo de la muestra, por tanto, queda definido por aquellos films que incluyen entre sus descriptores la categoría *gitano*. En este sentido, una prueba de la escasa rigurosidad de los descriptores es el hecho de que, referidos a la etnia gitana, hallemos tres términos de diferentes acepciones: los que incluyen la palabra gitanos (13), *gitana* (4) y *gitanilla* (1). Es decir, que el descriptor *gitano*, incluye tanto los films en los que no aparece más que un gitano, de forma anecdótica, y los que otorgan al pueblo gitano un protagonismo como colectivo. En cambio, cuando se trata de una gitana sola sí se hace esta distinción. Además, cabe preguntarse por qué una sola película merece el descriptor de *gitanilla*, si podría entrar perfectamente en la categoría anterior. En segundo lugar, existen dos films en que aparece más de un descriptor: en uno *gitanos* y *gitana*, y en otro *gitanilla* y *gitanos*. ¿Significa esto que se quiere destacar la importancia funcional de un personaje individual? ¿O más bien los descriptores diferencian también la funcionalidad de cada elemento? Teniendo en cuenta estos dos casos excepcionales, el número de films resultante es de dieciséis¹⁶, una cifra suficiente para sondear la base para nuestro enunciado.

Chien andalou, Un Perro andaluz, Un	F2.83
Pr.: Luis Buñuel. Nac.: Española. F. Prod.: 1929.	
D.: Luis Buñuel. A.: Luis Buñuel, Salvador Dalí. F.: Albert Duverger. Ps.: 35 mm. Dec.: Pierre Schildkneck. Mon.: Luis Buñuel. Mús.: ¹ . Est.: Billancourt	
Mtr.: 430 mts. Estr.: Studio des Ursulines (Paris), el 6 de junio de 1929. Rialto (Sessions Mirador) (Barcelona), el 24 de octubre de 1929. Loc.: ² .	
Int.: Simone Mareuil (la mujer), Pierre Batcheff (el hombre), Jaime Miravittles, Salvador Dalí, Luis Buñuel.	
Vanguardista. Experimental: Película que utiliza un lenguaje narrativo atemporal y voluntariamente inconexo, recreándose en los recursos cinematográficos, como el montaje alternante y el <i>racord</i> , empleados de manera absolutamente opuesta a su propia finalidad, para representar en la pantalla gran parte de la iconografía surrealista, especialmente la daliniana, en un ambiente ambiguo y sugerente que impide una interpretación objetiva y unívoca. Para ello remitimos a la propia película y a los numerosos estudios existentes sobre la misma.	
<i>Accidente de automóvil. Agresión sexual. Alucinación. Arma de fuego. Axila. Bicicleta. Boca borrada. Burro putrefacto. Cadáver. Castigo escolar. Ciclista. Ciego. Coctelera. Cojo. Complejo de Edipo. Corbata. Delirio. Desdoblamiento. Deseo sexual. Disfraz. Erizo de mar. Excremento. Fetichismo. Homicidio. Iconografía daliniana. Insecto. Luna. Mano con hormigas. Mano amputada. Mariposa. Marista. Muerte. Andrógina. Navaja de afeitar. Ojo seccionado. Orgasmo. Parque. Parricidio. Piano. Playa. Policía. Pupitre. Putrefacción. Relaciones paterno-filiales. Represión sexual. Seminarista. Sexo. Sueño. Surrealismo.</i>	
Notas: 1. Film para sintonizar con los discos de <i>Tristán e Isolda</i> , de Wagner, y tangos argentinos. Sonorizado en 1960 con indicaciones de Luis Buñuel. 2. Film que por sus características particulares ha tenido una importante difusión, por lo que existen numerosas copias en distintas Filmotecas de todo el mundo y en distintos soportes.	
ASV.- 1984, pp. 22, 50, 52, 54-57, 60, 62, 64, 385 CB.- 1990, p.65 JFA.- 1975, pp. 450, 240 [encart.] JT.- 1986, pp. 103, 145-208 LBP.- 1985, p. 125 MS.- 1988, pp. 40, 42, 47-48, 195 PC413: n° 8, 1991, pp. 95, 120 PCE3: 15-10-1929 PNC2: n° 39, 1929 PNC13: n° 60, 1929	

Figura 1. Los componentes de una ficha del catálogo.

El siguiente paso es ver que descriptores aparecen con más frecuencia en el universo de films obtenido. Hay que aceptar que la simple presencia de un descriptor es síntoma de la pertenencia del film, ya que no es posible evaluar las relaciones que existen entre los descriptores, ni es posible saber qué descriptores están relacionados directamente, en cada film, con los de *gitanos*, *gitana* y *gitanilla* (esto es una dificultad intrínseca del trabajo con índices, ya que confeccionar tablas relacionales de descriptores es una tarea muy compleja que desbordaría las pretensiones de simplicidad de un índice codificado). Si se tratase de una contrastación, y como forma de asegurarse de que no se están tomando como relevantes films en los que la aparición del descriptor es puramente anecdótica, es preferible seleccionar solo aquellos en los que se repiten ciertas entradas más veces. Esta tarea habría que realizarla tras determinar un número mínimo de apariciones para cada descriptor, por encima del cual se le podría clasificar como significativo, relevante para el análisis. Para una operación de inducción -como es ésta-, en la que el objetivo es solamente comprobar el grado de correlación de un enunciado, no es imprescindible cuantificar exactamente el número de descriptores.

En ninguno de los dos casos la distinción de los descriptores más significativos es una tarea mecánica sin más, sino que siempre está orientada por una teoría o como mínimo una intuición previa; la

conveniencia de ser más o menos estrictos dependerá de la fase de la investigación. En este ejemplo sobre los gitanos la teoría previa es también una hipótesis, puesto que está por verificar, pero eso no impide que sirva para encauzar la selección. El objetivo de este análisis preliminar consiste en dotar de contenido específico a una hipótesis particular que sirva de apoyo a otra de carácter teórico y general. En el caso de ser cierta la primera, se conseguirá apoyo empírico para la segunda. Nuestra hipótesis principal, enunciada de forma sintética, *establece que el cine es folklore*; y por ello la elección de descriptores debe tender a destacar descriptores relacionados con aspectos folklóricos de la etnia gitana. Por lo mismo, aquellos descriptores relacionados con aspectos antropológicos, o históricos, de los gitanos deberán hallarse en menor medida, o incluso estar ausentes.

7. LOS GITANOS: SU REPRESENTACIÓN ANTROPOLÓGICA Y POPULAR

En este apartado se resumirán brevemente -lo justo para ilustrar este ejemplo-¹⁷ los elementos que conforman, respectivamente, la representación antropológica y popular de la etnia gitana, de modo que se pueda comprobar que esta distinción opera también en el terreno cinematográfico. Desde el punto de vista antropológico, ¿cuáles son los exponentes de la identidad y de la cultura gitanas? Tres aspectos pueden señalarse, a lo largo de su historia, como constantes representativas de su cultura¹⁸: su economía, su organización social y su simbología. Los gitanos poseen un modo de vida independiente y autóctona, marcada en buena parte por ciertos oficios tradicionales: tratantes de ganado, esquiladores, herreros, cesteros, comerciantes de telas, buhoneros, chamarileros..., también en las grandes ciudades se distinguen por la recogida de materiales de desecho. El nomadismo es un segundo rasgo de su forma de vida, en estrecha relación con sus oficios. En cuanto a su organización social, los *patrilinajes*¹⁹ fundamentan su independencia y su diferenciación frente a los no-gitanos: “en el caso de los gitanos, por lo que conocemos de su historia, parece claro que la autonomía de los linajes ha sido una solución más o menos eficaz [...] de capacidad de sobrevivir, perdurar o de transformar, para unas condiciones generales por las que los gitanos se extendían sobre un territorio que pertenecía al que lo explotaba organizadamente y con una capacidad mayor que ellos para defenderlo y defenderse”²⁰. Los patrilinajes, pues, resultan un elemento cuestionador de unidades integradoras superiores (en el caso de la sociedad paya, el poder municipal, el servicio militar...). Finalmente, la simbología gitana comparte algunos elementos con la representación popular, pero con significaciones diferentes: el flamenco es sólo el rasgo más llamativo y espectacular, pero también están la lengua (el caló), la idea de un origen común, por encima de nacionalidades, así como sus rituales matrimoniales y funerarios.

La representación popular o folklorista, por su parte, está muy marcada por la visión que ha ofrecido históricamente la literatura, además de estar compuesta de otras nociones propias (y que desembocan a veces en actitudes racistas). Para la sociedad paya, para nuestra propia cultura, la cultura gitana es básicamente cante flamenco, flamenco que se nutre de una cultura popular andaluza convertida en tradicional. Esta imagen flamenca está influenciada por las visiones del romanticismo, la cual creó y fomentó la visión de una España tópica cuya base era este cante, aportando su marginalidad artística (cante de una minoría), su chulería popular, el gusto por el vestido, las rivalidades urbanas y el desprecio hacia el payo. Desde el mundo payo el flamenco se contempla como una expresión esencialista y exclusiva, de carácter racial, que opera como elemento distintivo (a veces con carácter peyorativo) de la etnia. Otros tópicos de la representación popular son la importancia que se les atribuye en el tema del honor, el compradazgo y el patriarcalismo acusado. Finalmente, la cultura gitana también es sinónimo de marginalidad social y racial. Cuando esa representación incorpora prejuicios raciales, a los gitanos se les asignan unos valores negativos atribuidos a la biología o a la herencia (su picaresca innata, su vagancia, su pendenciosidad), los cuales lastran o impiden su incorporación a la sociedad como miembros de pleno derecho. Se piensa incluso que su medio natural son las chabolas, estableciendo una deformación errónea de su nomadismo tradicional. Los gitanos son identificados como el grupo transmisor de ciertas taras sociales (ladrones, timadores, mafias relacionadas con la droga...). Incluso sus oficios tradicionales son desvalorizados, asociados a las áreas marginales del sistema social. Todos estos rasgos peyorativos no son más que la aplicación sistemática de prejuicios individuales a nivel étnico, sin ningún tipo de distinción.

8. LOS FILMS ESPAÑOLES SOBRE GITANOS EN LOS AÑOS VEINTE

No se van a hacer distinciones, de cara a la cuantificación, entre films en los que la aparición de personajes o alusiones al pueblo gitano no sea más que secundaria o importante respecto al desarrollo de la trama. Para profundizar más y extraer conclusiones específicas puede hacerse esta distinción antes de realizar las comprobaciones. Los descriptores seleccionados que hacen referencia -entre los que aparecen en el catálogo- a elementos de la representación antropológica son: *Injusticia social*, *Racismo*, *Celos*, *Engaño*, *Honor*, *Hurto*, *Pendenciosidad*, *Venganza*, *Padrino*, *Patriarcalismo* y *Rivalidad amorosa*. En cuanto a la representación popular son: *Andaluces*, *Andalucía*, *Bailaora*, *Boda Gitana*, *Buenaventura*, *Cantaor*, *Cante flamenco*, *Caravana*, *Duelo a Navaja*, *Fiesta Andaluza*, *Guardia Civil*, *Tablao Flamenco*, *Romería*, *Saeta*, *Bandido* y *Picaresca*. La principal diferencia entre ambas listas es que la primera incluye descriptores mucho más abstractos, referencias a temas en los que la antropología ha trabajado (como el racismo, el honor, el patriarcalismo); mientras que en la segunda abundan los descriptores materiales, lugares y objetos a los que va asociado muchas veces el pueblo gitano (flamenco, romerías, caravana, el sur de la península). La inclusión del descriptor *Guardia Civil* se hace por una razón especial: la antropología extranjera sobre Andalucía (norteamericana e inglesa sobre todo) siempre ha hecho hincapié en la peculiar relación entre guardias civiles y gitanos, como los polos opuestos que simbolizan el orden y la anarquía, respectivamente, en el imaginario colectivo andaluz²¹. Este descriptor, dentro de la representación popular, verificará si dicha relación carece o no de base popular o si, tal y como opina la antropología autóctona, no es más que una deformación introducida por los estudiosos extranjeros. La Tabla 1 muestra las películas del universo gitano (la correspondencia con los títulos está en la nota número 9) e indica con un uno (1) si el descriptor antropológico correspondiente aparece en la ficha del film.

En ella observamos la distribución de los descriptores antropológicos para los dieciséis films seleccionados, con indicación del porcentaje respecto al universo de films. Además, las dos últimas filas de la tabla indican el total de films del catálogo que hay para cada descriptor, y el porcentaje respecto a ese total que componen los films de gitanos. Por ejemplo, el descriptor *Rivalidad Amorosa* aparece en tres films de gitanos de los dieciséis en los que este descriptor se cita; es decir, que estos tres films representan el 18'7% del total de la categoría. Cuanto mayor sea este último porcentaje más correlación existirá entre el descriptor y los films sobre la etnia gitana. En otras palabras, podrá decirse que es un elemento más significativo (siempre desde el punto cinematográfico y literario). Si se observa la última fila de la Tabla 1 se verá que los descriptores antropológicos no tienen especial incidencia en el total de su categoría: cuatro de ellas están a cero, y cuando el porcentaje es alto resulta ser porque son los únicos que la componen, como es el caso de *Injusticia Social*. Muy distinto sería si, de un total de veinte films con este descriptor, quince pertenecieran a nuestra selección de films.

La Tabla 2 desglosa los descriptores de la representación popular; en ella los descriptores aparecen más repartidos: en doce de las dieciséis categorías los films sobre gitanos son los únicos que componen su descriptor. Esto indica que los films sobre gitanos de esta época se clasifican con diferencias respecto al resto de la producción cinematográfica; resultan "exóticos" por cuanto que sus descriptores son prácticamente exclusivos. En cuanto a los porcentajes respecto al total de cada categoría en el catálogo, exceptuando aquellos en que los films de gitanos son únicos (siete descriptores), es significativo que los porcentajes sean tan elevados. Así, el descriptor *Buenaventura* aparece en todo el catálogo en tres films, precisamente en los que aparecen gitanos. Todo un síntoma acerca de la imagen de la sociedad de la época acerca de esta etnia. También es importante el porcentaje de films de gitanos que aparecen en el total del descriptor *Andaluces* (36'3 %), que indica el grado de identificación de esta región con la población gitana. En cuanto al descriptor *Guardia Civil* está claro que la relación establecida por los antropólogos extranjeros es cuestionable, al menos en el ámbito cinematográfico, ya que sólo uno de los tres descriptores está en la muestra de películas sobre gitanos. Este dato debe prevenirnos contra las distorsiones introducidas por los antropólogos extranjeros en los estudios sobre Andalucía.

Comparando la diferencia de porcentajes entre ambas tablas puede observarse que la tendencia apuntada por nuestra hipótesis posee una base empírica sólida: los descriptores antropológicos en los films de gitanos representan sólo el 17'9 % de la muestra, mientras que para los populares es el 66'6%. La diferencia es significativa.

Si estuviéramos realizando una contrastación, estos mismos datos nos orientarían hacia los films en los que debería profundizarse, para comprobar que los descriptores con mayor significación están relacionados -en cada film- con el descriptor que hace referencia al pueblo gitano; y además si

corresponden con films en los que el elemento gitano resulta significativo dentro de la trama. Por ejemplo, podría verificarse que en los tres films donde aparece la buenaventura son personajes gitanos de peso en el relato quienes la llevan a cabo (o simplemente se trata de una imagen tópica puntual).

Film	Injusticia social	Racismo	Celos	Engaño	Honor	Hurto	Pen-dencio-sidad	Ven-ganza	Padrino	Patri-arca-lismo	Riva-lidad amo-rosa	Total
9												0
11												0
31												0
32												0
37	1		1									2
43												0
54												0
66												0
80				1							1	2
128											1	1
170			1					1				2
229												0
230				1								1
249						1	1					2
252											1	1
282			1									1
Total	1	0	3	2	0	1	1	1	0	0	3	11
%	9,0%	0,0%	27,2%	18,1%	0,0%	9,0%	9,0%	9,0%	0,0%	0,0%	27,2%	100%
Total	1	2	42	35	4	8	2	28	2	2	16	
% Cat.	100%	0,0%	7,1%	5,7%	0,0%	12,5%	50,0%	3,5%	0,0%	0,0%	18,7%	17,9%

Tabla 1. Descriptores antropológicos

Film	Andaluces	Andalucía	Bailaora	Boda Gitana	Buena-ventura	Can-taor	Cante fla-menco	Caravana	Duelo a Navaja	Fiesta Andaluza	Guardia Civil	Tablao Flamenco	Romería	Saeta	B d
9	1			1											
11															
31															
32															
37	1	1													
43															
54					1										
66															
80					1				1						
128															
170								1			1				
229															
230	1		1			1	1			1		1	1	1	
249	1	1			1										
252															
282															
Total	4	2	1	1	3	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
%	17,3%	8,7%	4,3%	4,3%	13,0%	4,3%	4,3%	4,3%	4,3%	4,3%	4,3%	4,3%	4,3%	4,3%	4,3%
Tot.al	11	11	1	2	3	1	1	1	1	1	3	1	5	2	2
% Cat.	36,3%	18,1%	100%	50,0%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	33,3%	100%	20,0%	50,0%	20,0%

Tabla 2. Descriptores folclóricos

Pero además, y como complemento, se puede hacer un experimento más. Veamos qué relación se da entre los descriptores relacionados con la tauromaquia y los films sobre gitanos. Antropológicamente, los gitanos y el toreo no tienen nada que ver, sólo comparten un mismo contexto; pero ¿es así también en el cine? Esta comprobación permitirá dibujar más exactamente el ámbito cultural al que se asocia a los gitanos (mundo marginal y/o transhumante, tradiciones festivas y musicales, o ambos a la vez). La Tabla 3 muestra los resultados para el catálogo de González y Cánovas.

La distribución en esta tercera tabla es simétrica para todos los descriptores: el 10%; los porcentajes del total de las categorías más numerosas son, en cambio, bajos. El porcentaje global no es significativo (29,6%), sobre todo teniendo en cuenta que un único film incluye seis descriptores, con lo que se distorsiona la cifra final. Si aun así la tomáramos en consideración habría que indagar más, y ver el resto de descriptores de cada film de que tipo son. Otra posible forma de verificar esta relación es ampliar el número de films de la muestra; o comprobar si para la muestra seleccionada existe otro descriptor que pueda explicar mejor el porcentaje (por ejemplo, comprobando cuantos de estos films sobre gitanos se ambientan en Andalucía). En todo caso, la asociación del folklore entre tauromaquia y gitanos es una variable a tener en cuenta, pero no determinante para entender la imagen que ofrece el cine de esta etnia.

Son los tópicos y los lugares comunes de la literatura (oral y escrita) los que marcan verdaderamente su imagen cinematográfica.

9. CONCLUSIONES

El objetivo de este trabajo era comprobar la pertinencia de una hipótesis dada, sondear si una investigación que se pretende realizar posee dos requisitos: un campo empírico amplio (un número de films suficientes para estudiar), y segundo que la hipótesis no se basa en una contingencia casual entre dos o tres films. Por otro lado, esta verificación previa sirve como punto de apoyo inicial para nuestro enunciado general (*el cine es folklore*): los temas relacionados con las representaciones populares son los que aparecen en el cine con mucha más frecuencia que aquellos relacionados con esferas más especializadas (como lo es la de la ciencia social).

El siguiente paso -el cual implica una investigación más exhaustiva- consiste en elaborar una muestra mayor de films sobre gitanos (españoles de otras épocas o incluso extranjeros) y ver si la relación se mantiene o se invierte.

Film	Alterna- tiva	Cogida	Cornada	Corrida de toros	Novi- llero	Miedo	Ruedo	Toreo	Torero	Traje de luces	Total
9											0
11											0
31											0
32											0
37		1	1	1							3
43											0
54											0
66											0
80								1			1
128											0
170											0
229											0
230	1				1	1	1		1	1	6
249											0
252											0
282											0
Total	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	10
%	10,0%	10,0%	10,0%	10,0%	10,0%	10,0%	10,0%	10,0%	10,0%	10,0%	100%
Total	2	8	9	23	1	3	7	6	22	2	
% Cat.	50,0%	12,5%	11,1%	4,35%	100%	33,3%	14,2%	16,6%	4,5%	50,0%	29,6%

Tabla 3. Descriptores sobre tauromaquia

NOTAS Y REFERENCIAS

(1) Se trata de un ejemplo práctico que forma parte de mi proyecto de tesis doctoral titulada *Minorías étnicas y cine de ficción: una aproximación histórico-antropológica. El caso de los gitanos*, dirigida por José M^a Caparrós Lera, de la Universidad de Barcelona. Paralelamente, se trata de mostrar la necesidad de elaborar índices cinematográficos rigurosos que ayuden a la formulación de hipótesis particulares, y que sirvan como punto de partida para los estudios cinematográficos.

(2) Las líneas básicas, así como los conceptos teóricos, de este apartado y del siguiente están tomados del libro: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Aurora. *Etnografía y comparación. La investigación intercultural en antropología*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1990. Publicacions d' Antropologia Cultural No.7. Para más detalles remito a esta fuente bibliográfica. Por otro lado, pienso que las conclusiones de A. González referidas a la antropología sirven igualmente para los estudios cinematográficos.

(3) POPPER, Kart R. *La lógica de la investigación científica*. Madrid: Tecnos, 1982 (1934) caps. I y II

(4) BOAS, Franz. The limitations of the comparative method of Anthropology (1896), en BOAS, F. *Race, Language and Culture*. New York: The Free Press, 1968 (1940).

(5) HAECKEL, J. Source Criticism in Anthropology; en NARROLL, R. y COHEN, R. (eds.) *Handbook of Method in Cultural Anthropology*. New York: Natural History Press, 1970:147-164. El hecho de que las fuentes audiovisuales figuren en la última categoría podría ponerse en relación con el «olvido» que sufren estas fuentes en la historiografía en general.

(6) CAPARRÓS LERA, José M^a. Una propuesta en torno a las relaciones historia-cine, en *Cinematógrafo* No.1, sobre *Metodologías de la Historia del Cine*. Gijón: Festival Internacional de Cine / Asociación de Historiadores Cinematográficos del Estado Español 1989:37-65.

(7) Para más detalles consultar GONZÁLEZ ECHEVARRÍA. *op. cit.* pp. 60-72.

(8) GAUDREAU, André; GUNNING, Tom. Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?. *Actes du Colloque de Cerisy*, Agosto 1985.

(9) STEUDLER, François. Cinéma, manière de boire et alcoolisme. *Actas del Congreso Internacional de Bretaña*. Rennes, 1984. STEUDLER, François. Mythologie de l'alcool au cinéma. *Informations sociales*, 1er. Trimestre 1986. STEUDLER, François; STEUDLER, Françoise; TSIKOUNAS, Myriam. *Représentations de l'alcool et de l'alcoolisme dans le cinéma français, 1930-1980*. Informe del Comité de Estudios e Informaciones sobre el alcoholismo, UNESCO, Diciembre 1985.

(10) LAGNY, Michele; ROPARS, Marie-Claire; SORLIN, Pierre. *Générique des années 30*. Paris: Presses Universitaires de Vicennes, 1986.

(11) LEUTRAT, Jean-Louis. *L'Alliance brisée. Le Western des années 1920*. Lyon : Institut Lumière et Presses Universitaires de Lyon, 1985.

(12) CHIRAT, Raymond. Le cinéma français des années 30, volumen correspondiente a una obra general titulada *Le Cinéma français des années de guerre*. Paris: Hatier, 5 Continents, 1983

(13) GARÇON, François. *De Blum à Pétain*. Paris: Cerf, 1984.

(14) BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. Nueva York: Columbia University Press, 1985.

(15) GONZÁLEZ, Palmira; CÁNOVAS BELCHI, Joaquín. *Catálogo del Cine Español. Películas de ficción 1921-1930*. Madrid: Filmoteca Española, 1993. Volumen F2; 231 pp.

(16) Los números de cada título en las tablas subsiguientes corresponden a la numeración del catálogo, para hacer más fácil su localización: 9-*La alegría del batallón* (1924, dir. Maximiliano Thous); 11-*Alma de Dios* (1923, dir. Manuel Noriega); 31-*El bandido de la sierra* (1926, dir. Eusebio Fdez. Ardavin); 32-*La barraca de los monstruos* (1924, dir. Jaque Catelain); 37- *La bodega* (1930), dir. Benito Perojo); 43-*La buenaventura de Pitúsín* (1924, dir. Luis R. Alonso); 54-*Carolina, la niña de plata* (1927, dir. José Codorní); 66- *La copla andaluza* (1929, dir. Ernesto González); 80- *La Chavala* (1924, dir. Florián Rey); 128- *Fue una pesadilla* (1925, dir. Miguel Ballesteros Pérez); 170- *El lobo* (1928, dir. Joaquín Dicenta [hijo]); 229- *La pata del muñeco* (1928, dir. Xavier Cabello Lapiedra); 230- *El patio de los naranjos* (1926, dir. Guillermo Hernández Mir); 249- *El puñao de rosas* (1923, dir. Rafael Salvador); 252- *La reina mora* (1922, dir. José Buchs); 282-*Sonrisas y lágrimas* (1928).

- (17) Para más información consultar SAN ROMÁN, Teresa (comp.) *Entre la marginación y el racismo. Reflexiones sobre la vida de los gitanos*. Madrid: Alianza, 1985.
- (18) Véase ARDEVOL, Elisenda. Vigencias y cambio en la cultura de los gitanos, en SAN ROMÁN, Teresa (comp.) *op. cit.*, 1986: 61-108.
- (19) “El principio que por excelencia recluta a los parientes para formar sin ambigüedad y automáticamente un grupo de filiación es el principio *unilineal*. Por él, pertenecerán al grupo de filiación tan sólo los que estén emparentados por medio de vínculos de un solo sexo. Puede tratarse del principio *patrilineal*, si el sexo es masculino, y *matrilineal*, si es femenino”. GONZÁLEZ, A.; SAN ROMAN, T.; VALDÉS, R. *Tres estudios introductorios al estudio del parentesco y una bibliografía general*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, publicacions d' Antropologia Cultural No.1; 1983:14.
- (20) ARDEVOL *op. cit.* pp. 73-74.
- (21) BRANDES, Stanley H. Los gitanos y la autoimagen andaluza: análisis psicocultural; en KENNY & DE MIGUEL (eds.) *La antropología médica en España*. Barcelona: Anagrama, 1980:103-120.

JOSÉ ANGEL GARRIDO es licenciado en Antropología por la Universidad Autónoma de Barcelona. Actualmente prepara su tesis doctoral sobre minorías étnicas y cine de ficción en el Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Barcelona. Colaborador en la revista *L' Avenç*, donde acaba de publicar un artículo conmemorativo sobre el centenario del cine documental.