

# El documental social participativo: el protagonista como sujeto de la historia

*Participative social documentaries: the protagonist as the subject of the story*

4

ARTÍCULO



Jacobo Sucari

Facultad de Bellas Artes. Departamento de Artes visuales y Diseño. Universidad de Barcelona.

Profesor de Procesos documentales y vídeo en el Departamento de Artes visuales y Diseño, de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Su docencia e investigación están relacionadas con el estudio y la práctica de procesos documentales audiovisuales y el documental expandido de carácter expositivo.

[jacobosucari@ub.edu](mailto:jacobosucari@ub.edu)  
[orcid.org/0000-0001-8067-3122](https://orcid.org/0000-0001-8067-3122)

Fecha de recepción: 03 de diciembre de 2016 / Aceptación: 15 de enero de 2017

## Resumen

Las metodologías participativas en el audiovisual basadas en las experiencias del documental social participativo (DSP) y la configuración de grupos de trabajo a partir de la Investigación y Acción Participativa (IAP) proponen una nueva epistemología constructiva donde se genera una traslación del protagonista como objeto de estudio a su plasmación como sujeto implicado en el relato de su historia y de su acontecer histórico comunitario.

El protagonista, re-configurado entonces como sujeto de la enunciación a partir de metodo-

logías participativas, potencia el desarrollo de experiencias documentales que configuran un nuevo corpus teórico-práctico. Nuevos vínculos entre distintos *sujetos del saber* donde se generan dinámicas de creación que configuran originales modelos de educación y de trasvase de conocimiento.

## PALABRAS CLAVE

Comunicación audiovisual, comunidades de aprendizaje, documental participativo, investigación-acción, tecnología y educación, universidad y sociedad.

## **Abstract**

*Audiovisual participative methodologies based on participative social documentaries and group work in participative action research (PAR) represent a new constructive epistemology in which the protagonist moves from being the documentary's object of study to becoming an active agent in telling their story and how the story happens in community. The protagonist, reconfigured as the subject of the enunciation through participative methodologies, makes it possible to create expe-*

*riences of documentary film-making that constitute a new theoretical and practical corpus, establishing new links between various knowledge users, developing creative methods which can contribute to our ideas of what constitutes education and knowledge transfer.*

## **KEYWORDS**

*Audiovisual communication, learning communities, participative documentary, action research, technology and education, university & society.*

---

## **1. INTRODUCCIÓN**

La posesión y control de los dispositivos técnicos establece desde siempre una relación de poder entre quienes los manejan y controlan, y entre aquellos que los consumen.

En este sentido, el poder se perfila como un *saber hacer*, con capacidad de controlar y manejar el conjunto de los elementos técnicos que se desprende de un dispositivo, en nuestro caso el del cine o la práctica audiovisual, que otorga unas potencialidades de control sobre el conjunto de lo social.

Conocimiento y poder son un binomio que actúa en lo social y económico, y que en la expansión de la cultura occidental por el mundo sostuvo el impulso colonial del siglo XVIII. Un cambio de perspectiva en estas relaciones de poder y de generación de conocimiento equivale a adoptar nuevas maneras en las condiciones de producción y relaciones sociales que han sido impuestas de manera vertical, tanto en el ámbito de la investigación y el desarrollo (I+D), en la empresa privada y pública, como también en la academia.

En la dimensión de conocimiento audiovisual que nos compete, en relación al saber en tanto

que una forma de poder, surge enfrentado a una industria del entretenimiento, un cine social que intentó hacerse un lugar en la expresión de nuevas formas políticas. Estas entendían que la movilización y la formación popular sería determinante para la conformación de nuevos saberes y por lo tanto del desarrollo de nuevas relaciones de poder.

Es a partir del trabajo de Grierson y los fotógrafos que lo acompañan en la gestión de la Unidad de Films en Inglaterra durante los años de entreguerras en Europa, cuando desde el cine documental se asume una forma de plasmar en imágenes las condiciones de trabajo, los medios y modos de la producción industrial, y el lenguaje de un nuevo proletariado proveniente de una cultura campesina en fase de desintegración en su exilio interno a las grandes ciudades.

Este trabajo de visibilización del proletariado mediante el documental fílmico, con la consigna de dar la palabra a sectores de la población que surgen en el nuevo capitalismo urbano, marginados de un espacio social y de un imaginario propio, creó una tradición en el cine documental que aportó una mirada original sobre amplias capas de la población desplazada, inmigrada, desestructurada, que vivían un

traumático proceso de pérdida de sus señas de identidad.

A pesar de dar la palabra y de otorgar voz y representación a estos sectores marginados, a pesar de dar voz e imagen a lejanos pueblos sometidos por la codicia colonial, el poder de enunciación y el conocimiento sobre la técnica del dispositivo audiovisual continuó en manos de una élite tecno-ideológica.

El trabajo de investigación que desarrolla el presente texto sobre una genealogía de los referentes que podemos encontrar en el surgimiento de una disposición a compartir el saber y el poder por parte nuevos realizadores audiovisuales, pretende trazar una línea de reflexión sobre las huellas y necesidades que han generado el desarrollo y evolución de la Investigación y Acción Participativa (IAP) como forma metodológica y teórico- práctica en el trabajo audiovisual. El documental social participativo implica el desarrollo de una práctica audiovisual de nuevos recursos de enunciación.

En este sentido nos hemos propuesto en este artículo trazar huellas de conexión entre ciencia y comunicación, técnica y política, entre antropología y arte, conexiones estas que muchas veces se tejen como oposiciones de intereses y metodologías, pero que pueden configurar desde una óptica conjunta un nuevo estadio del saber, de un saber compartido, de un saber que es poder en su impulso creativo, de un saber democrático horizontal, un saber abierto a la crítica y a la transformación de su propio corpus.

## **2. PERSPECTIVA METODOLÓGICA**

Sin lugar a dudas, es desde la antropología visual donde mayores esfuerzos se han realizado en los últimos años para esbozar unas ca-

tegorías científicas que sitúen los logros teórico-prácticos de las metodologías participativas que van extendiendo su corpus y su trabajo de campo en el audiovisual a partir de las nuevas propuestas de realizadores-investigadores.

Sin embargo podemos distinguir históricamente también las distintas aportaciones de la fotografía y el cine social, del documental político, del vídeo independiente y de diversas tendencias en la práctica artística que han apuntalado la construcción de un nuevo imaginario, que ha hecho posible un cambio en las relaciones de poder y de saber hacer en el trabajo de creación audiovisual sobre la mirada del otro. Un saber que se reivindica en el actuar, compartiendo conocimiento para generar redes de saber, donde el diálogo entre quienes trabajan conjuntamente el ámbito de lo cultural pueda aportar una manera otra de conocimiento que beneficie al conjunto de los actores sociales.

Esta interdisciplinariedad en el campo de la cultura no ha sido siempre bienvenida. Una aproximación irónica del antropólogo visual Elliot Weinberger (1994: 3-4) puede darnos una idea de lo segmentado que muchas veces se encuentra el panorama de la investigación y análisis sobre las condiciones de trabajo audiovisual en la academia y otros ámbitos de la cultura. Según Weinberger:

“Existen adeptos de una tribu que [...] veneran una deidad aterradora conocida como Realidad, cuyo eterno enemigo es un gemelo malvado llamado Arte. Creen que para mantenerse alertas ante este malévolo Dios, hay que ser devotos y practicantes de una serie de rituales conocidos como Ciencia. Su cosmología, no obstante, es inestable: durante décadas han luchado amargamente entre ellos tanto como por su Dios y la mejor manera de servirle. Se acusan unos a otros de ser seguidores de Arte; el peor insulto en su lengua es “esteta”.” (Weinberger, 1994: 3-4)

El documental participativo se dispone como una herramienta para quienes necesitan encontrar un medio de expresión individual y colectivo que sea capaz de poner de manifiesto las necesidades que son exclusivas e intransferibles del sujeto enunciador y que a través de la fuerza del dispositivo audiovisual pueden encontrar una manera de ser internalizadas por los protagonistas, a la vez que externalizadas, es decir expresadas y comunicadas, creando así mundos reales a partir de formas imaginadas en el ámbito de un saber compartido.

Más que contraponer metodologías disciplinarias, parece lógico y operativo sumar los aportes de diferentes ámbitos del conocimiento que nos permitan desarrollar una práctica necesariamente compleja, por lo que tiene de rupturista, y enriquecedora.

Es además importante sumar a los referentes de la IAP en el tratamiento audiovisual, el desarrollo de un trabajo de campo donde investigar de qué manera los presupuestos teóricos se manifiestan en el trabajo práctico. Cuáles son en este aspecto las limitaciones que enfrenta la IAP en el documental y cuáles sus posibles logros.

Desde el punto de vista de la investigación los referentes históricos nos sugieren la posibilidad de sustentar una práctica bajo la perspectiva de modelos pasados para así poder situar un marco de acción, un encuadre preciso en una práctica contemporánea que no es solo una estrategia de comunicación para reglar nuevos productos audiovisuales (nuevas formas genéricas, tal como se expresa en la industria televisiva) sino que produce un cambio profundo en las formas y contextos en el que el propio dispositivo técnico ha sido utilizado y por lo tanto en las formas en que percibimos y construimos lo real.

## 2.1. LA MIRADA SOBRE EL OTRO EN LA TRADICIÓN DEL DOCUMENTAL SOCIAL Y POLÍTICO

La modernidad ilustrada vinculada al dispositivo del cine, se acercó mediante la cámara a sectores de la población carentes de visualización, otorgándoles así una representación visual en el entramado de esa incipiente sociedad mediática de comienzos del siglo XX.

En este sentido la fotografía como el cine, asumen la tradición y el legado de la Modernidad tanto por lo que hace a la función de la máquina como catalizador del progreso en el nuevo mundo, como a los ideales de justicia e igualdad que manifiestan una clara línea de continuidad con formas de la modernidad vinculadas a la literatura:

“Opera en los Estados Unidos, sobre todo en los años treinta, un fotógrafo de radicalidad documental manifiesta, Walker Evans. A partir de las enseñanzas de la modernidad literaria (Baudelaire, Flaubert, Proust, Joyce), el fotógrafo norteamericano hará a lo largo de los años un retrato de su país como si fuera un historiador que recoge las huellas de una civilización periclitada. Un historiador o un escrutador de la filosofía y la distancia de la visión.” (Ibarz, 2008).

El documental de compromiso social se plantea en esta primera fase del documental cinematográfico dar visibilidad de la miseria y explotación como crítica de la promesa de progreso, o en su componente épico, de unas clases marginadas que son para los tecno-realizadores de la modernidad, artífice y motor de la historia en el marco de la lucha de clases.

En esta fase de la representación, ese sujeto no tiene voz ni mirada propia sino que es ex-

presada a partir del especialista que es capaz de construir su retrato, su representación, y de otorgar a esa imagen un lugar dentro de la sociedad de su época.

Esta herencia de la mirada sobre el otro como objeto de estudio, como sujeto-contenido de un discurso ideológico ha permanecido a lo largo de muchos años en el documental de tradición cinematográfica.

Desde la tradición metodológica de las ciencias sociales y empíricas, en la antropología visual y en los trabajos de investigación etnográfica también se revestía el carácter objetual del otro observado, el otro desconocido a quien se tenía por objeto de estudio, como el objeto de contemplación y análisis que la ciencia reserva para todo tipo de especies, fenómenos naturales y culturas lejanas.

La cámara se constituía así como un dispositivo de otredad que separa el ámbito del conocimiento entre el que observa la realidad y la analiza desde una perspectiva escópica, y aquellos grupos objeto de estudio para así ser incorporados al espacio de nuestra comprensión, es decir de nuestro orden de intercambio y modo de producción.

Este paradigma epistemológico, esta mirada científica que propugnaba el estudio distanciado del objeto de análisis, permitió a la ciencia de occidente desarrollar las herramientas adecuadas para configurar su conquista horizontal del mundo (Latour, 2001), para expandirse por el mundo a partir del conocimiento detallado de las necesidades y deseos del otro (Macluhan, 1956) para así poder conquistarlo y utilizarlo en su totalidad operativa, en provecho del desarrollo capitalista, de la aldea global.

La táctica colonial requiere de un conocimiento científico y una técnica operativa, para desarrollar así sus objetivos, su metodología y sus re-

sultados. Ni la antropología ni la cinematografía son ajenas a este orden de expansión del capitalismo por el mundo. Incluso en la fotografía contemporánea sobre los desamparados y pobres de la tierra podemos observar una funcionalidad emotiva donde el otro representado pasa a formar parte de nuestro sistema de valores e intercambios. Es integrado en el ámbito de lo factible, es digerido por la imagen.

El cine militante que se inicia en los años 60, el cine comprometido que se refleja en el trabajo de autores como Peter Watkins, Fernando Birri, Fernando Solanas, Octavio Getino, Cris Marker, o Nicolas Guillén Landrián por citar sólo algunos nombres del gran abanico internacional de autores contestatarios, no solo aportó contenidos sociales, sino que buscó una forma original que socavase los paradigmas del relato de tradición cinematográfica asociada al entretenimiento de Hollywood, a su lenguaje y operatividad narrativa.

El cine de vanguardia comprometido con una idea del mundo y una crítica de las relaciones de producción buscó en esta época una forma de enunciación particular, alejada de las convenciones visuales hegemónicas, con la voluntad de crear discusión sobre su propia forma expresiva, sobre lo que se entendía como lenguaje audiovisual, produciéndose así un cuestionamiento de la representación y de la forma de enunciación. La estrategia sobre la transparencia del método constructivo del film donde los protagonistas pueden observar su accionar frente a la cámara en proyecciones conjuntas una vez editado el film, propone una nueva narrativa original y asciende a éste mediante una modalidad interactiva, a una nueva categoría de relato donde se pone en cuestión el mismo hecho de la representación. Vertov ya había demostrado la validez de esta forma constructiva en su película de El hombre de la cámara (1929).

La constitución de grupos de trabajo para una realización conjunta, como manera de negar una voz autoral individual, fue también otra de las estrategias seguidas en esta época por el cine militante en la busca de una forma no viciada subjetivamente del discurso fílmico político.

Esta constitución de grupos auto-gestionados e independientes dentro del mundo de la producción cinematográfica dio por resultado el surgimiento de una práctica fílmica donde lenguaje y acción, forma y contenido proponían una coherencia ideológica y programática. Grupo cine liberación o Grupo de Base en Argentina, o el Dziga Vertov en Francia, son buenos ejemplos de esta unión para crear una nueva voz colectiva donde se trabajaba de manera grupal y en forma anónima.

Esta búsqueda de una forma de representación no mediada del otro en el documental político-social y en el trabajo de campo científico se ha puesto de manifiesto tanto en el documental contemporáneo como en la antropología visual crítica con una epistemología positivista.

Las estrategias de incorporación del imaginario de los protagonistas a la narrativa del film, en el estilo que el antropólogo visual Jean Rouch supo imprimir en sus películas a partir de la creación de historias originales para la cámara configuradas conjuntamente con sus protagonistas, ha sido una de las tendencias explícitas para acercar la voz del protagonista al medio fílmico. Y sin embargo, en la mirada etnográfica así como en el documental social continúa siendo pertinente la conciencia de una misma carencia, de una misma pregunta: ¿Cómo dar voz a ese otro? ¿Cómo penetrar en la otredad para hablar a partir de ella? ¿Cómo hacer que el sujeto asuma la voz de su propia historia para dejar de ser un objeto de estudio, o de propaganda, para pasar a ser el artífice de su propio discurso?

## 2.2. RESPONSABILIDAD ENUNCIATIVA: PALABRA, VOZ, AUTORIDAD Y AUTORÍA

El antropólogo visual norteamericano Jay Ruby ayudó a dilucidar las múltiples posibilidades de relación de los documentalistas con la gente filmada en un texto que tituló: "Hablando por, acerca de, con, al lado de: un dilema documental y antropológico" (1991). Citando esta aportación de Ruby, Pablo Mora Calderón destaca:

"No se trata solamente de cuestiones de método (cómo se divulga el conocimiento antropológico), sino también de consideraciones políticas y éticas. Analizando las nociones de voz, autoridad y autoría de los documentales etnográficos, Ruby puso el dedo en la llaga: ¿Quién puede representar a quién, con qué intención, con qué lenguaje y en qué contexto? Todo esto ha tenido consecuencias profundas en la transformación de las convenciones narrativas de las etnografías visuales y de los documentales antropológicos." (Mora Calderón, 2014).

El planteamiento de Jay Ruby (1991) sugiere un cuestionamiento más que pertinente en todo el ámbito del documental social y no solo del cine etnográfico, acerca de los procesos de representación, de visibilidad y participación de los protagonistas que dan vida al documental. Pone en cuestión una manera de enunciación que se hizo convencional a lo largo de la historia del documental que sugiere una forma de dar la palabra, de ocupar el lugar de otros y hablar en su nombre, mediación enunciativa sobre cuya validez vale la pena trazar algunos cuestionamientos; sobre todo por el lugar de responsabilidad y de autoría que motiva, además del rol determinista que otorga a cada uno de los actores del evento audiovisual.

La antropología visual mediante el continuo

cuestionamiento de su propia metodología ha ido abriendo un campo de pensamiento sobre las formas de enunciación y la performatividad de los actores participantes del hecho fílmico que ha permeado toda la práctica documental, donde se hace pertinente investigar, analizar y actuar, no solo frente a las formas y modos en que representamos aquello real, sino más bien poniendo en juego los factores de mediación que implica la cámara junto a la responsabilidad de la enunciación fílmica.

Desde esta perspectiva, no se trata solo de entender un mensaje a partir de las características de la mirada de un autor, sino de establecer las pautas de conducta en la relación de mediación entre el investigador y los protagonistas, a la vez de la dimensión que adquiere la mediación técnica del dispositivo audiovisual en la construcción de ese símil real que hace posible el documental.

Esta aproximación a una enunciación responsable no pretende fijar dogmáticamente las condiciones de excepcionalidad y existencia del modo documental, pero sí revitalizar la relación de sus componentes. Junto al cuestionamiento sobre el modo de la enunciación, también el desarrollo teórico-filosófico sobre la apreciación del dispositivo técnico como elemento sobre el que se sostiene la relación de mediación de sus elementos significantes ha sido de fundamental ayuda en el surgimiento de nuevos paradigmas.

En esta dimensión de la elaboración de una teoría basada en el dispositivo técnico sin duda Villem Flusser tuvo mucho que decir. Para Flusser el dispositivo es aquello que configura la experiencia audiovisual en toda su complejidad y posibilidades: la cámara, el proyector, la sala, la pantalla, el autor, los protagonistas; y en la evolución de sus formas, usos y modos encontramos muchas claves de las formas que

adoptan las maneras de vehicular mensajes y comprender nuestro entorno. La experiencia audiovisual es en este sentido, un significante técnico, por decirlo en pocas palabras; o siguiendo el estilo de síntesis de Flusser: No hay lenguaje, hay dispositivo.

### **3. ENUNCIACIÓN Y PERFORMATIVIDAD: HACIA UN NUEVO PROTAGONISTA DE LA HISTORIA**

La puesta en valor de la dimensión enunciativa en el documental, activada desde la antropología visual, ha conseguido permeabilizar todo el acontecer audiovisual provocando una reacción metodológica y una variación sustancial en la práctica documental.

Desde los años 80, distintos programas de la UNESCO abrieron vías para la variación de un orden que tenía sus referentes en la forma de la conquista colonial, un orden epistemológico donde los otros eran captados para ser estudiados por especialistas: el otro como objeto de estudio del conquistador.

En la actualidad a partir de distintos organismos y fondos públicos, la IAP en el audiovisual ha comenzado a ocupar un lugar importante en los métodos de trabajo. Pero esta transformación en las formas y los métodos del relato audiovisual, mediante la introyección mancomunada de un lenguaje narrativo visual, no solo ha ido vinculada a la puesta en escena del documental indigenista. Un *cine imperfecto* ha ido surgiendo también en el documental social y activista; imperfecto en el sentido que los cánones de lenguaje y forma tienen en la industria del entretenimiento. La forma cinematográfica tradicional adquiere así nuevos matices por la propia práctica y por la influencia de las

nuevas plataformas y dispositivos donde se distribuyen los trabajos audiovisuales, proponiendo caminos alternativos en las formas de producción y distribución industrial.

En este sentido, la interdisciplinariedad que desembocó en la gestación de una metodología propia en la IAP audiovisual permite encontrar nuevas formas de representación social, cuya identidad y conformación comunitaria permitan desarrollar relaciones complejas.

Expandir el campo de la IAP en audiovisuales a otro tipo de comunidades urbanas y campesinas más complejas es también importante para la formación de un nuevo canal de interpretación de las problemáticas identitarias, de género, laborales o ecológicas.

### **3.1. EDUCAR EN EL AUDIOVISUAL DESDE UNA NUEVA DIMENSIÓN: APRENDER ACTUANDO, APRENDER COMPARTIENDO: ACTIVISMO Y REPRESENTACIÓN**

La reflexión sobre estas distintas aportaciones desde perspectivas y ángulos diversos, incluso muchas veces divergentes, permiten el desarrollo de una nueva praxis que está renovando las maneras de ser del documental, así como de la visión del entorno que brindan, haciendo posible una nueva epistemología respecto de la situación del observador en el mundo que analiza.

La vinculación entre investigadores e investigados, entre quienes actúan como mediadores e informadores, o como nuevos sujetos de la enunciación, permite deparar un nuevo orden de trasvase de conocimiento entre universidad

y comunidad, entre saber académico (metodológico) y saber cotidiano (pragmático e intuitivo).

Esta búsqueda de un trasvase desde la *horizontalidad del saber* (Rancière, 2008), de un saber que construya una geometría diferente de las relaciones sociales y políticas, está implícita desde hace tiempo en la constelación de un saber que propone un cambio sustancial en los métodos, función y vínculos del conocimiento y la praxis científica.

Las formas participativas apuntan a esta vindicación de un cambio sustancial en las maneras de comprender la realidad que habitamos y del desarrollo de *otras epistemologías*, mediante la expresión de otras cosmogonías que permitan desandar la colonialidad del ver.

Esta expresión de nuevas cosmogonías, no solo de los aborígenes de culturas ancestrales, sino también de las tribus urbanas, requiere de una aplicación de nuevos acercamientos y metodologías vinculadas a las distintas tradiciones audiovisuales que permitan desarrollar una praxis creativa y expresiva donde podamos desarrollar toda la serie de modelos en que es capaz de expandirse el dispositivo técnico audiovisual.

### **3.2.- EL TRABAJO DE CAMPO. UNA PRÁCTICA EN DOCUMENTAL PARTICIPATIVO**

Desde la perspectiva del trabajo de campo, el trabajo de investigación desarrollado en una unidad desarrollada exprofeso en EDCOM (Escuela de Diseño y Comunicación), de la Universidad ESPOLE en Ecuador, permitió contrastar algunos de los elementos teóricos comentados.

El proyecto de investigación sobre usos de la



tecnología en la re-significación de la memoria y la identidad de la comunidad montuvia en Ecuador, que se desarrolló conjuntamente como un trabajo de campo mediante el dispositivo técnico audiovisual y la reflexión teórica sobre la IAP en el audiovisual, conjuga diversas tecnologías del ámbito de la comunicación en tanto herramientas de trasvase de conocimiento entre academia y sociedad.

Se dispuso de tecnología audiovisual al servicio de una comunidad campesina (en este caso la montuvia de la localidad de Salitre) como una forma de educar desde una dimensión horizontal, partiendo del concepto de que saber es *saber hacer y saber compartir*. Mediante una metodología de Vídeo participativo se quiso hacer factible un empoderamiento comunitario de un saber técnico (la imagen y sonido técnico) presente en su vida cotidiana, y que tiene un enorme poder en el imaginario popular y en cuestiones identitarias de primer orden. Crear imagen técnica es en este sentido un proceso que da pie al desarrollo de auto-conocimiento, de una ampliación de la propio-percepción del individuo y de la comunidad con el entorno que habita.

El proyecto apuntaba a un desarrollo de la comunicación intra-comunitaria a partir de una difusión transmedia de la experiencia de Vídeo participativo, de manera de poder actuar sobre varios frentes culturales y comunicacionales: el del espacio cultural de la localidad mediante una instalación de vídeo, fotos, dibujos (documental expandido) de la experiencia documental; mediante proyecciones locales de los trabajos audiovisuales conseguidos (documental lineal), y del desarrollo de esta experiencia comunitaria en Internet a partir del desarrollo de un Documental Interactivo en Internet (docWeb).

En relación a estos objetivos que constituyeron un primer punto de partida, se establecieron diferentes fases de actuación:

- 1.- Búsqueda de un mediador con la comunidad para la configuración de un taller audiovisual en el marco de la IAP.
- 2.- Configuración del grupo de trabajo conjunto entre profesores y estudiantes de ESPO y miembros de la comunidad de Salitre.
- 3.- Establecimiento conjunto de un calendario de trabajo.
- 4.- Desarrollo del Taller y propuestas de trabajo:
  - Categorización de memoria e identidad en la comunidad montuvia de Salitre.
  - El dispositivo técnico como dispositivo de mediación con lo real.
  - La construcción de lo real.
  - Sensibilización de la mirada y la escucha sobre el paisaje visual y sonoro como territorios de la memoria.
  - Cuestionamiento crítico de los elementos identitarios y de re-significación de la memoria.

Durante la realización del taller, los elementos identitarios manifestados por los participantes jugaron un papel importante en la confección de la hoja de ruta del guión audiovisual. Nuestra propuesta no pretendía intervenir de manera abrupta sobre la noción de identidad y memoria montuvia, sino más bien proponer algunas preguntas al respecto. En este sentido quisimos delimitar el caudal de nuestra intervención en el grupo, a la vez que proponer aspectos críticos: "Dar voz a los participantes no es simplemente hacer que estos hablen acerca de sí mismos, haciendo una descripción de su vida y sus pensamientos. Esto sería un conocimiento que podríamos denominar como "inocente" o "ingenuo", en la medida en que no compromete los principios sobre los que se sustentan estas descripciones. De alguna forma hay que llegar a una violencia

epistémica, que haga cuestionarse a los participantes sobre lo que ellos mismos dicen y lo interpreten como una expresión de los contextos sociales, políticos, económicos y morales en los que se han gestado y de la experiencia en los mismos..." (Ribas, 2007).

Diremos que en nuestro trabajo de campo, esta conciencia crítica sobre la identidad costó de llevar adelante ya que el grupo buscaba una identidad montubia positiva. No era nuestra intención contradecir esta expresión identitaria, a veces tan necesaria para comunidades que recién ahora pueden articular una cooperación social y una conciencia de lo común, pero sí establecer una mirada crítica al respecto.

En relación a su constitución, el grupo de trabajo estuvo formado por un doctor Investigador, que propuso las líneas maestras del proyecto de investigación, cuatro docentes de la unidad EDCOM y cuatro alumnos también de la unidad de EDCOM.

Desde nuestro rol de investigadores-informadores, además de hacer posible una dinámica de grupo que permitiera desarrollar el trabajo mediante el dispositivo audiovisual, se plantearon desde el inicio posibles temas y metodología de desarrollo. Junto a la propuesta temática, se fue realizando un diario de bitácora describiendo los modos y desempeño de cada sesión de trabajo. A modo de ejemplo transcribimos el informe del primer día relativo a la introducción temática y metodología del Taller participativo.

"El primer taller de video participativo tuvo lugar en las instalaciones del Gobierno Autónomo Descentralizado de Salitre y contó con una asistencia inicial de 11 personas. De estas, tres se desempeñaban como facilitadoras del taller de radio comunitario dictado previamente y abandonaron la sesión al tener obligaciones laborales. Finalmente, el grupo se consolidó con 8 personas, de las cuales tenemos un individuo

con escasa visibilidad, una participante de corta edad, personas de la tercera edad, con experiencia en labores de pesca y agricultura y con exposición a la vida de la ciudad (Guayaquil).

Algunas se deben al servicio público, otros representan a comunidades montubias aledañas a Salitre y uno se autodenomina vocero de los discapacitados de la zona.

Se definieron características de la identidad montuvia, de acuerdo a la apreciación del grupo. Se mencionaron aspectos como vestimenta, modos de trabajo, gastronomía, pesca, agricultura, etc. También se invitó al grupo a colaborar en la elaboración de una cartografía de la zona, un bosquejo para identificar lugares característicos y relatos que se puedan construir en ellos. El taller concluyó con una breve explicación del manejo de cámaras, composición del encuadre y captura de sonido. Los participantes pudieron manipular los equipos disponibles, con la ayuda de alumnos y docentes presentes. La sesión fue amena e informal, y contó con la apertura y autenticidad de los asistentes." (Informe interno del Taller, por la docente María Fernanda Mino Puga).

Durante seis sesiones de trabajo o días de rodaje fuimos siguiendo las pautas temáticas que el grupo de la comunidad nos fue proponiendo en relación a los elementos que determinan una identidad local y sobre aquellos que se están perdiendo o recuperando.

Dividimos los seis días de rodaje en ejes temáticos con un protagonista principal para cada localización y día de rodaje que sería el mediador o guía en cada jornada.

Confeccionamos así conjuntamente un guión operativo que trataría temas en localizaciones precisas:

- 1.- La formación de cooperativas. Los arrozales y sus trabajadores.

- 2.- El río, la Canoa y la pesca.
- 3.- El cultivo de sandía, cacao, soja. La hacienda y sus trabajos. Gastronomía local.
- 4.- La ganadería y sus trabajos.
- 5.- La cultura local: Amorfinos, danza, música y habla.
- 6.- Talabartería y pesca.

El trabajo con las cámaras se dejó al grupo de la comunidad (dos cámaras handycam HD) mientras que el sonido lo continuó realizando durante toda el proceso un estudiante del grupo ESPO. Una tercera cámara en manos del grupo docente iría realizando un diario de trabajo, un "making off" en la jerga audiovisual.

Es importante remarcar que este trabajo audiovisual a partir de la IAP con la comunidad de Salitre configura un grupo de personas heterogéneo que no comparten lugar de trabajo, ni tienen lazos familiares ni ideológicos. El grupo se había constituido para asistir a un taller de radio comunitaria mediante anotaciones voluntarias y había sido organizado por el Municipio de Salitre. El Municipio del Gobierno Autónomo Descentralizado de Salitre, nuestro mediador con la comunidad, nos propuso el trabajo con este grupo ya formado con anterioridad. La gran diversidad de perfiles y edades (entre los 9 y los 70 años) entre los protagonistas del taller más que un inconveniente resultó de mucha eficacia ya que se creó un grupo homogéneo donde se fueron adoptando relaciones de enseñanza a distintos niveles dentro del grupo de docentes y alumnos universitarios y miembros de la comunidad.

La reacción positiva en la introducción del taller ante lo que denominamos un intercambio de saberes, entre nosotros universitarios y ellos, la mayoría campesinos, constituyó un paradigma de mucha fuerza en el desarrollo de toda la actividad ya que les quedó muy claro desde

un principio que si nosotros, académicos, conocíamos el uso del dispositivo técnico y una metodología de trabajo, ellos sabían sobre las actividades del campo y sobre los relatos locales que expresaban de manera didáctica para todos el grupo universitario.

En este sentido la dinámica del grupo fue muy propicia y a medida que pasaron los días de rodaje se fueron incorporando naturalmente al mismo nuevos miembros de la comunidad que querían trabajar en el proyecto.

## 4. DISCUSIÓN

El trabajo de campo realizado siguiendo metodologías suscritas por el documental social participativo, y su relación con referentes de distintos saberes metodológicos presentes en la antropología visual, como en el vídeo independiente y activista y en las prácticas procesuales del ámbito artístico sugieren aportes en discusión que permiten la apertura de nuevas formas de trabajo social mediante el audiovisual que no suscriben igual tratamiento al que nos tiene acostumbrados la industria audiovisual.

La antropóloga visual Elisenda Ardèvol resume algunos puntos fundamentales de la etnografía visual que constituyen una metodología singular de trabajo en el cine de exploración etnográfica que marcan un límite y una ruptura frente al método constructivo del documental mediático, que sintetiza en cuatro categorías: incertidumbre, adaptación al contexto, audiencia, proceso versus producto.

"Muy esquemáticamente, el modo de producción del cine de exploración etnográfica se caracterizaría por:

- 1) La incertidumbre: la filmación no parte de un guión previo, sino de la adaptación y la improvisación sobre el terreno. [...]

- 2) La adaptación al contexto de investigación: adaptarse al contexto supone que el cámara no tiene el control sobre éste, no puede modificar su organización o interrumpir una secuencia de comportamiento. [...]
- 3) Ausencia de contexto «audiencia»: al contrario del cine documental o de ficción, el cine de exploración no tiene un mercado abierto, sino sujeto a las condiciones de su investigación. [...]
- 4) Proceso versus producto: La interacción que se produce en el campo entre la cámara y los participantes del estudio moldea el modo de representación en el producto final". (Ardevol 1998).

Desde el punto de vista interdisciplinar del documental participativo, la propuesta de la etnografía explorativa de trabajar sobre *el proceso* más que sobre *el objeto de estudio*, nos parece una pauta de importancia en el desarrollo de nuevos modelos de trabajo en IAP audiovisual.

En similar dinámica el *Arte procesual* en la tradición del arte contemporáneo, demuestra paralelos *síntomas metodológicos* focalizando los resultados del trabajo creativo a partir de los caminos desarrollados en el proceso frente al anterior paradigma de *obra acabada*.

Estas vindicaciones sobre un arte procesual frente a la idea de obra acabada, se manifestaron a través de grupos de vanguardia en el campo del arte de posguerra a través de grupos como "Fluxus" o en posteriores trabajos documentales como los de Juan Downey (*The laughing alligator*, 1977), Jon Alpert (*Chinatown*, 1974) o el uso creativo del archivo para analizar los estereotipos de los media, tal como se expresa en Dee Dee Haleck (*Gringo in mañanaland*, 1995). Estos trabajos audiovisuales permiten establecer premisas similares a las defendidas por la etnografía explorativa. Di-

gamos que desde esta perspectiva, muchos artistas visuales y documentalistas de la época podrían asumir con gusto las propuestas metodológicas reseñadas por la antropóloga Elisenda Ardèvol.

¿Quiere esto significar que había caminos de conexión entre la investigación y la praxis entre Arte y Antropología? Ya vimos antes que el prejuicio científico de los antropólogos con los artistas visuales era enorme, así que podemos indicar que no había necesariamente un trabajo conjunto, sino quizás más bien un trasvasamiento de saberes entre distintos ámbitos a partir de sustratos rizomáticos que constituirían un saber hacer experimental en la época.

Estas nuevas metodologías de trabajo, de investigación y de pensamiento no siempre se expresan en los apuntes de la investigación teórica, sino que pueden ser encontrados en la praxis de muchos de los actores que utilizan el dispositivo audiovisual en esta época, y donde recién ahora a partir de cierta distancia temporal podemos encontrar una sintonía crítica y metodológica.

Las discusiones y aportes trans-disciplinares pueden ser en este sentido muy constructivas a la hora de desarrollar nuevos métodos de documental social participativo.

## 5. CONCLUSIONES

En el acercamiento entre ámbitos hasta ahora estancos como el arte y la etnografía experimental, la antropología visual o el documental de tradición militante encontramos un terreno fértil y abonado a nuevas experiencias.

En este artículo hemos deseado situar una genealogía común del documental social en sus diversas vertientes y dilucidar la transformación que hoy día se producen en los pro-

cesos de simbolización y representación, que dependen tanto de los cambios en el hardware (el dispositivo técnico) como en la metodología adoptada en el trabajo de campo.

En las conclusiones de este recorrido metodológico trans-disciplinar vale la pena reseñar la ruta del antropólogo Jay Rubi que fue bastante más lejos que muchos de sus colegas, sugiriendo la apertura a modelos expositivos en sala o en internet que pueden suponer un canal de experimentación expresiva mucho más completo que la proyección audiovisual: “tanto los materiales filmados como impresos tienen limitaciones que solamente se pueden superar con la combinación del formato multimedia con la palabra escrita, fotografías e imágenes en movimiento/cine y video como un todo integrado”. (Rubi, 2009).

Otros reconocidos antropólogos como MacDougall (1975) y Worth (1981) sostienen que una buena película etnográfica no es solo aquella que utiliza el dispositivo técnico audiovisual como herramienta de análisis, sino que plantean la necesidad de realizar buenas películas que lleguen al espectador y donde se desarrolle una dinámica que consiga reflejar la cosmogonía de sus protagonistas. MacDougall critica la ausencia de participación de los actores en la representación de su propia cultura y el carácter distanciado y pretendidamente objetivo del documental de corte naturalista. Su propuesta estriba en llevar la cámara al centro de la acción, hacerla participativa y próxima, evitar los comentarios eruditos y que sean los propios actores los que hablen y se dirijan al espectador (MacDougall, 1975). Jay Ruby insiste en cambiar el eje de reflexión del producto al proceso, y propone que el antropólogo rompa con la tradición del cine documental para crear su propio lenguaje cinematográfico (Ruby, 1980).

Desde nuestra perspectiva teórico-práctica consideramos pertinente en relación a los procesos enmarcados en la IAP audiovisual, considerar al conjunto de actantes como una tríada de elementos que configuran la base de la construcción audiovisual documental. Esta tríada está compuesta por un equipo de producción, los protagonistas y los usuarios. Las consideraciones metodológicas sobre actuación, saber, performatividad y responsabilidad enunciativa, tienen en este sentido, que considerar a todos los actantes del proceso participativo.

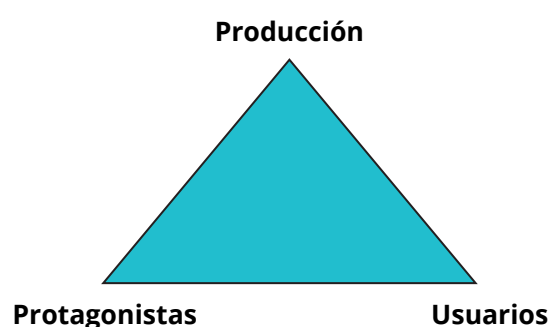


Figura 1. Actantes del proceso participativo.

La figura del protagonista, históricamente el sujeto/objeto de la narración, parecería haber quedado relegado frente a los otros dos elementos de la tríada constructiva. El análisis del documental en general ha puesto el foco en las opciones que remarcan el carácter poético, ensayístico o descriptivo del equipo de producción (el autor), o de las modalidades técnicas de acción propuestas al usuario que potencian nuevas narrativas a través del paradigma de la elección múltiple (multiple choice), dejando de lado, de manera harto curiosa, al propio sujeto del documental, su protagonista, que es a la vez el objeto de ser del documental.

La aparición del documental interactivo (DocWeb) ha abierto otra fórmula de trabajo del

documental contemporáneo donde se plantean nuevas posibilidades metodológicas, tanto por lo que hace a las categorías de los actantes implicados como a los métodos de análisis.

Sin embargo, las opciones de participación que se instrumentan a partir del dispositivo interactivo en el DocWeb, y que hacen prioritario el *hacer del usuario* (la interacción técnica) se manejan de manera diferente en el documental social participativo (DSP) que surge de la IAP y que hemos venido analizando.

En el DSP las relaciones de empoderamiento de los protagonistas, la necesidad de el establecimiento de dinámicas de grupo, el distanciamiento del equipo de producción de su propio saber técnico para dejar paso al diálogo e intercambio operativo con los protagonistas, y la nueva mirada requerida al observador de este proceso constructivo crean características que necesitan de un marco de análisis adecuado y de un trabajo sobre el establecimiento de pautas que hagan posible el desarrollo de la investigación, de la acción y la participación de los tres actantes en esta relación nueva en torno al dispositivo audiovisual.

La transformación de los procesos simbólicos de la representación del sujeto y del entorno potencia un ejercicio de enunciación *desde* la cultura y no solo *sobre* las características de los hechos de cultura. Este modo participativo puede ser generador, en el sentido que potencia la acción extra-diegética de los protagonistas, es decir en que induce a la acción de los protagonistas más allá del relato audiovisual provocando una trama fuera y dentro del audiovisual.

Las distintas jornadas conjuntas del trabajo, descrito en el informe del taller audiovisual mediante IAP, permitió apreciar de qué manera el uso del dispositivo es capaz de optimizar un diálogo conjunto para actualizar y re-significar

la memoria oral, para desarrollar una cartografía de manera original del propio territorio analizando como fue y como devino este territorio en lo que ahora es.

Desde esta perspectiva de la Investigación y Acción Participativa (IAP) el dispositivo audiovisual se erige como una herramienta de conocimiento y co-participación de saberes que depara formas originales de entender la interacción social.

La confluencia de intereses y métodos de análisis entre la antropología visual y el video-activismo participativo está haciendo posible la reinención de un lenguaje audiovisual que asume nuevas poéticas políticas, y donde la responsabilidad enunciativa de los protagonistas de la historia va abriendo camino a una performatividad de nuevo cuño.

La responsabilidad enunciativa propia del documental participativo es capaz de generar una visión original de los cuerpos, del habla y de las miradas de los protagonistas, que no son ya las señaladas por el especialista audiovisual, sino la del sujeto que participa e intenta volcar en el relato sus tradiciones; una mirada invadida por el contexto de sus costumbres.

Es cierto que en esta mirada aborígen, en esa mirada no profesional, se combinan muchas veces los tópicos mediáticos más relamidos, ya que la inexperiencia con el dispositivo técnico sumada a la intoxicación provocada por los formatos televisivos hegemónicos inundan la atmósfera mediática global. Sería imprudente e idealista pensar que exista una inocencia de la mirada que permita a estas comunidades recién venidas a la producción mediática, la expresión de un lenguaje sin contaminaciones civilizadas.

No se trata de esto, o aún más, es precisamente en este sentido que el carácter didáctico por

parte de antropólogos, realizadores o videoactivistas puede ejercer de catalizador para la búsqueda de formas originales que expresen nuevas relaciones de producción y búsquedas de lenguaje inéditos. No se trata que estos sectores marginados de una enunciación propia y responsable asuman los tópicos mediáticos para dar a conocer la exposición de sus problemas, sino de que surjan nuevas poéticas que revitalicen un enunciado político y una nueva forma de afrontar los problemas en la comunidad.

La IAP puede ejercer desde este ámbito un aporte social muy importante a sectores de la población que solo reciben información mediática con casi nulo cuestionamiento de las formas de pensamiento y conductas dominantes fijadas a través de la imagen visual.

En este sentido consideramos que la transmisión de vínculos de conocimiento entre universidad y comunidades puede resultar prometedor y operativo, a partir del desarrollo de un corpus teórico adecuado y un trabajo de campo efectivo que permita un nuevo modo de intercambio horizontal entre academia y sociedad, entre investigadores y comunidades.

En este momento en que muchas universidades del mundo han entrado en una dinámica neoliberal de privatización de su enseñanza pública, y donde se plantea la mancomunidad de empresa y universidad como objetivo económico-social, la IAP en el campo del audiovisual permite desarrollar una estrategia operativa entre Universidad y sociedad, y entre investigadores y comunidades que potencia una democratización del *saber hacer* y el *saber compartir* para crecer conjuntamente, y que hace posible un reto en la formación de nuevos profesionales que estudien en contacto con estratos de la sociedad marginados del acceso al conocimiento técnico y científico.

#### **NOTA**

El presente trabajo fue patrocinado por el Proyecto Prometeo de la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación de la República del Ecuador junto con la Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL, Escuela de Diseño y Comunicación (EDCOM), Guayaquil, Ecuador.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Ardevol, E. (1998). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de dialectología y tradiciones populares del CSIC*, 53 (2), 217-240. Consultado desde <http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/viewFile/396/400>
- Balcazar, F. (2003). Investigación y acción participativa (IAP). Aspectos conceptuales y dificultades de implementación. *Apuntes de psicología colegio oficial de psicólogos*, vol. 21, número 3, 419-435. Consultado desde <http://www.redalyc.org/pdf/184/18400804.pdf>
- Flusser, V. (1983). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.
- Freire, P. (1968). *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo XXI.
- García López, E. (2013). Antropología y movimientos sociales: reflexiones para una etnografía de los nuevos movimientos globales. *Intersticios: Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, 7(1), 83-113.
- Getino, O., y Velleggia, S. (2002). *El cine de las historias de la revolución (1967-1977)*. Buenos Aires: Altamira.
- Guerrero Arias, P. (2002). *Guía etnográfica. Sistematización sobre la diversidad y la diferencia de las culturas*. Quito: Ediciones Abya-yala.
- Gumucio, A. (comp.). (2014). *El cine comunitario en américa latina y el caribe*, tercera edición. Quito: Consejo nacional de cinematografía-Ministerio de cultura y patrimonio.
- Ibarz, M. (2008). *La herida y la curación. Fotografía, mirada documental y práctica artística*. Consultado desde [http://www.iua.upf.edu/formats/formats3/iba\\_e.htm](http://www.iua.upf.edu/formats/formats3/iba_e.htm)
- Latour, B. (2001). *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Barcelona: Gedisa.
- León, C. (2010). *Reinventando al otro. El documental indigenista en el ecuador*. Universidad Andina Simón Bolívar - Sede Ecuador.
- León, C. (editor) (2014). *El documental en la era de la complejidad*. Universidad Andina Simón Bolívar - Sede Ecuador.
- McLuhan, E. y Zingrone, F. (comps.) (1998). *McLuhan. Escritos esenciales*. Madrid: Paidós Ibérica.
- Martínez, A., y Camas, V. (2014). El cualitativismo crítico como espacio de encuentro y aprendizaje para el cambio social y personal. *Arxius de Ciències Socials*, nº 31, 125-142.
- Martínez, A., y Camas, V. (2015). *Investigación-acción participativa y documentales etnográficos: reflexiones epistemológicas y apuntes teóricos* 358-382. Sierra F. y Montero, D. (Eds.). *Videoactivismo y movimientos sociales*. Barcelona: Gedisa.



- Mora Calderón, P. (2014). *Lo propio y lo ajeno del otro cine otro. El Documental en la era de la complejidad*. Universidad Andina Simón Bolívar - Sede Ecuador.
- Montero, D., y Moreno, J. M. (2014). *El cambio social a través de las imágenes. Guía para entender y utilizar el vídeo participativo*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Ranciere, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual S.A.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Rappaport, J. (2007). Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración. *Revista Colombiana de Antropología*, nº 43, 197-229.
- Ribas, I. (2007). *Vida, experiencia y educación: la biografía como estrategia de conocimiento. La investigación educativa: una herramienta de conocimiento y de acción*. Buenos Aires: Centro de publicaciones educativas y material didáctico.
- Rouch, J. (1975). *The Camera and Man. Principles of visual anthropology*, Paul Hockings ed. Mouton Publishers. The Hague.
- Ruby, J. (1991). Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside- An Anthropological and Documentary Dilemma. *Visual Anthropology Review Fall*, Volumen 7. Number 2, 50-67. Doi: 10.1525/var.1991.7.2.50.
- Ruby, J. (1975). Is an ethnographic film a filmic ethnography? *Studies in the anthropology of visual communication*, 2, 104-111.
- Ruby, J. (1991). Hablar por, hablar acerca de, hablar con, o hablar a lo largo de un dilema antropológico y documental. *Visual Anthropology Review*, vol. 7, nº 2, 50-67.
- Ruby, J. (2007). Los últimos 20 años de antropología visual – una revisión crítica. *Revista chilena de Antropología Visual*, 9 - Santiago de Chile, 13-36.
- Ruby, J. (2009). ¿Son los medios interactivos una alternativa a los filmes etnográficos? *Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*. Vol. 6, nº 3, 81-93. Consultado desde [http://www.scielo.org/ve/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1690-75152009000300006](http://www.scielo.org/ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1690-75152009000300006)
- Sucari, J. (2012). *El documental expandido: pantalla y espacio*. Barcelona: Editorial UOC Press.
- UNESCO, San José. (2012). *Manual de investigación cultural comunitaria. Herramientas cultura y desarrollo 1*. Programa conjunto “revitalización cultural y desarrollo productivo creativo en la costa caribe de Nicaragua”. Consultado desde <http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002283/228336S.pdf>