

**Sobre el documental participativo.
Un enfoque estético-político del territorio audiovisual.**

**About the participatory documentary.
An aesthetic and political approach.**

Autoras:

-Bejarano Petersen, Camila, camilabpinvest@gmail.com, Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) FBA-UNLP; Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC), Crítica de Arte, UNA.

-Coloma, Julieta; julieta8coloma@gmail.com, Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) FBA-UNLP.

-Delmas, Fedra; fedradelmas@gmail.com, Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) FBA-UNLP.

Resumen

El presente trabajo ofrece un comienzo de reconstrucción histórica de la presencia del documental participativo, en su cruce con la realización, la educación y la antropología visual, dentro del campo de nuestra carrera de Artes Audiovisuales, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata (UNLP), desde su reapertura en 1993. Definimos documental participativo (Guardia, 2011; Sandoval Riviera, 2015) o interactivo (Nichols, 1997), a dichos proyectos en los que la interacción entre el equipo de filmación y lxs actores sociales filmadxs implica una toma de decisiones conjunta. Es decir, que las decisiones de qué se filma, cómo y por qué, son abordadas de modo colectivo. Por lo tanto, la película como el proceso de su realización se vuelven centrales. En nuestro espacio académico, esta modalidad ha tenido un desarrollo interesante: desde una cátedra específica hasta una condición transversal.

Abstract

The present work offers a beginning of historical reconstruction of the presence of the participatory documentary, in its crossing with the realization and education, within the field of our Audiovisual Arts career, Faculty of Fine Arts, National University of La Plata (UNLP), from it's reopening in 1993. We define participatory (Guardia, 2011; Sandoval Riviera, 2015) or interactive documentary (Nichols, 1997), those projects in which the interaction between the film crew and the social actors filmed implies joint decision making. That is to say, that the decisions of what is filmed, how and why are tacked by all together. Therefore, both the film and the process of its realization, become central. In our academic space, this modality has had an interesting development: from an specific cathedra, to a transversal condition.

Palabras clave: Documental participativo, Educación, Antropología, Emancipación.

Keywords: Participatory Documentary, Education, Anthropology, Emancipation.

Introducción

El presente trabajo se desarrolla en torno al *documental participativo*, modalidad que se caracteriza por una presencia marginal o periférica en relación a ciertos presupuestos estéticos y teóricos que ganan el campo, por ejemplo, en relación a la *factura* de las obras y su inscripción, o no, en el campo artístico. Ostenta, además, un limitado abordaje teórico, lo que dificulta su transferencia, así como su jerarquización. En principio, se podría decir que dicha posición es coincidente con lo que ocurre en nuestra carrera. Sin embargo, en este lugar analizaremos el modo en que su presencia se ha manifestado, a través del tiempo, pasando de una acotación curricular específica a un posicionamiento transversal.

Nuestro abordaje articula la perspectiva histórica con la estética, en virtud del objetivo general de ofrecer un marco a partir del cual pensar los rasgos particulares del documental participativo, sus dinámicas de trabajo, el modo en que articula la relación con la enseñanza y cierto diálogo con la antropología. Nos guía el objetivo de habilitar la objetivación y transferencia de experiencias particulares a futuros abordajes.

Conviene precisar que nuestra carrera posee una larga historia que comienza en el año 1954 y se ubica como la primer escuela de cine de carácter universitario de Latinoamérica. En el año 1976, tras el comienzo de la dictadura cívico-militar, fue cerrada y saqueada. En el año 1993, a diez años del retorno democrático, se reabre con el nombre de Licenciatura en Comunicación Audiovisual. Luego, en el año 2008 se produce una reforma del plan de estudios, asociada a un cambio de perspectiva y nombre, y es cuando pasa a llamarse Artes Audiovisuales. Nos detendremos, en particular, en ese período que va de la reapertura a nuestros días. Efectivamente, se trata de un recorte amplio. Por ello, nuestro abordaje no pretende ser exhaustivo, pero sí ofrecer un punto de mira, historizado en su perspectiva, que propicie futuros y minuciosos desarrollos.

Se organiza en 3 momentos:

En la primera parte, desarrollamos una introducción general a la noción de documental participativo, atendiendo en particular, a su posición en el sistema amplio del documental. Es decir, abordamos la cuestión de su especificidad o particularidad.

En la segunda parte, nos proponemos pensar ciertos vínculos con los campos de la educación y la antropología visual, disciplinas con las que comparte algunos criterios y propósitos.

La tercera parte consta del reconocimiento histórico de sus modos de emergencia en el ámbito de la Facultad de Bellas Artes, en relación a la Carrera de Comunicación Audiovisual y luego, en su redefinición como Artes Audiovisuales. A raíz de la perspectiva histórica señalada, proponemos una expansión de la categoría: del documental al audiovisual participativo.

Documental participativo, delimitación de un concepto construido en las fronteras.

Definimos *documental participativo* (Guardia, 2011; Sandoval Riviera, 2015) o *interactivo* (Nichols, 1997), a proyectos en los cuales la interacción entre el equipo de filmación y lxs actores sociales filmadxs implica una toma conjunta de decisiones. Es decir, que en conjunto se resuelve qué se filma, cómo y por qué. Por ello, tanto el film como el proceso de su realización devienen centrales: la obra es tanto el trayecto como el destino. Desde este horizonte, no es posible la realización sin un fuerte trabajo territorial de construcción del vínculo. En torno a los grados de participación de lxs sujetxs, se trata de una modalidad que involucra estrategias de enseñanza del audiovisual que, justamente, permitan a lxs actores sociales no expertxs, tomar decisiones relativas a la configuración de la obra. Y, por esa co-participación, pasar de ser objetxs de una filmación a ser sujetxs activxs. Delimita, así, una modalidad que tiende a resituar la asimetría que introduce el lugar de la cámara y las decisiones del corte final (instancia de montaje). Idealmente se trataría de un documental anclado en el territorio fuerte de la praxis audiovisual¹.

Si bien la tradición del documental ha reflexionado sobre el lugar de lx realizadorx y el encuentro con la otredad², en el caso de la modalidad participativa, y en relación a los modos y grados de participación de lxs sujetxs, la presencia de esa reflexión como parte del proceso realizativo y de la obra, se vuelve parte constitutiva. En el caso de la modalidad expositiva, por el contrario, no supone un eje del trabajo realizativo³. Ahora bien, ¿qué implica la pregunta sobre el vínculo entre sujetos, cámara y equipo realizador? Implica poner en tensión la manera que tenemos de pensar la relación con lo propio y conocido, respecto de lo que se consideraría ajeno y desconocido. Esa indagación implica, a su vez, una pregunta sobre los cuerpos (el cuerpo del equipo, el cuerpo de lxs filmadxs y el cuerpo del film) y la distribución de los poderes. Pues se conecta con la posibilidad de transformar el vínculo, inicialmente asimétrico, entre quienes tienen las cámaras y el conocimiento del lenguaje, y quienes no. Se vincula, por ejemplo, al hecho mismo de habilitar instancias de intercambio en las que se decida qué se filma y qué no⁴. Aunque no es poco, esto introduce sólo un nivel posible de participación. Sabemos que no es lo mismo, por ejemplo, filmar una entrevista alternando un plano pecho con detalles de las manos, los ojos, la boca; que

¹ Entendemos que la praxis humana no es una actividad práctica opuesta a la teoría, sino que es la determinación de la existencia humana como transformación de la realidad (Kosik, 1963). Siguiendo al filósofo Pareyson, de la praxis surge la dialéctica entre la obra (forma formans, el resultado) y su proceso (forma formata, la búsqueda) (Pareyson, 1954). Podemos decir entonces, que la noción de praxis implica la retroalimentación constante entre la teoría sobre la práctica y la práctica sobre la teoría.

² La noción de otredad surge en el campo de la antropología como un modo de situar la relación con sujetxs culturales diferentes al mundo occidental, y se vincula a la noción de alteridad. Paulatinamente, introdujo la posibilidad de una relación en la cual la diferencia no fuera leída en términos negativos (ya sea del buen o mal salvaje). Es decir, que posibilitó una desoccidentalización conceptual y metodológica (Brokmann Haro, 2002). Esa condición se vincula a lo que plantea Sztajnszrajber (2014) cuando señala que pensar la otredad supone tarea compleja y problemática, en el terreno de la paradoja: el reconocimiento de lx otrx como igual y diferente.

³ En este caso, al ser una modalidad cercana al ensayo o al informe expositivo, la relación realizadorx – otredad sostiene un vínculo asimétrico en tanto el texto representa la autoridad a través del cual se comunica la idea de lx realizadorx. La modalidad expositiva se caracteriza por el ideal de objetividad, que se manifiesta a través de un narrador omnisciente. Todos los recursos utilizados para este tipo de documental sostienen el argumento de manera tal que lx espectadorx no reflexiona sobre su realización, sino que espera la solución a la problemática planteada en el mismo.

⁴ Por ejemplo, sería impensable el recurso de la cámara oculta.

pueden poner de manifiesto texturas de la piel o marcas de la vida: arrugas, ausencia de dientes. Este aspecto, si bien podría parecer un dato menor, para quien es filmado supone una dimensión compleja: su pose, que existe, establecerá una autonomía entre su decisión y aquello que la cámara registre y reproduzca. En general, lxs realizadorxs no preguntan a quienes filman si les gusta, o no, cómo se ven; o si el orden de apariciones les parece el adecuado. Ello involucra la idea, más o menos dominante, del documental como representación del punto de vista de lx realizadorx, y pone de manifiesto esta asimetría a la que antes referimos. En tal sentido, cierta comprensión de los aspectos vinculados al lenguaje (como el encuadre, puesta en escena y montaje) ¿deberían ser parte de una apuesta participativa? En principio, entendemos que sí. Por ello, se advierte su vínculo con las estrategias de enseñanza del audiovisual que, justamente, permiten a lxs actores sociales no expertxs tomar decisiones con sentido audiovisual. Es así, que Sandoval Rivera vincula el valor del proceso en este tipo de realizaciones, con su desarrollo en el ámbito educativo:

Desde mi punto de vista, el documental participativo puede verse como proceso y no sólo como un producto. En él, intervienen actores que producen materiales audiovisuales a partir de estrategias dialógicas, en donde es tan importante el proceso de creación como el producto final. Un componente clave del proceso de creación de un documental participativo es el ámbito educativo. A través de éste, se pueden capitalizar y potenciar los aprendizajes que se generan durante todas las fases del proyecto. (Sandoval Rivera, 2015, p.109).

La dimensión asociada a la praxis, la pregunta por los lugares del yo y de lxs otrxs, y la dimensión educativa, sitúan al documental participativo en la frontera de, al menos, tres disciplinas (con sus tradiciones): el documental, la antropología visual y la educación.

De cara a una perspectiva del arte audiovisual comprometida con su época, que no elida el vínculo entre la teoría y la práctica, entre las academias y los territorios, podemos decir que se trata de una modalidad estratégica porque proyecta la transformación social a partir de una intervención de carácter artístico. No porque el objetivo sea que todxs devengan realizadores audiovisuales, sino porque supone el ejercicio activo del acto creativo. Sin embargo, se caracteriza por una presencia más bien periférica -que marginal- en nuestra carrera, así como en el campo del documental en general. En nuestra carrera, como se verá, existió como modalidad que en el momento de la reapertura ostentaba un espacio curricular concreto: Video Comunitario. Pero con el paso del tiempo y los cambios curriculares antes señalados, se desplazará para adquirir una fisonomía de diáspora: sin acotar a una cátedra específica, atravesará diferentes materias y espacios académicos. En ese paisaje se configura hoy su presencia efectiva en obras y prácticas. Pero, sigue siendo un pendiente su abordaje conceptual, asociado al limitado abordaje teórico, lo que dificulta su transferencia. Es decir, un marco de referencia a partir del cual situar los rasgos particulares del documental participativo, sus dinámicas de trabajo, el modo en que articula la relación con la enseñanza y el encuentro con la otredad. Con el fin de habilitar un horizonte de origen y uno de proyecciones, donde la objetivación y transferencia de experiencias particulares pueda configurar el tejido de futuros abordajes. Consideramos que ofrece una gran potencialidad, por su carácter disruptivo dentro del campo del documental, posibilitador del trabajo *con*, a diferencia del *para* o *sobre*.

Lo participativo en el campo documental.

Si bien son amplias las experiencias en realización de documentales participativos en Latinoamérica, no se encuentran con la misma facilidad las sistematizaciones de dichas experiencias. Por este motivo, resulta compleja su definición teórica. Sin embargo, Nichols (1997), por ejemplo, la ha planteado en relación a otras tres modalidades (Expositiva, Observacional y Reflexiva). En su abordaje, la particularidad de la modalidad interactiva o participativa radica en que su lógica interna no conduce tanto a un argumento acerca del mundo (convencer o conmover sobre algo que estaría fuera), como a una declaración acerca de las propias interacciones y lo que revelan tanto sobre el realizador como sobre los actores sociales (1997, p.79).

En este sentido, el concepto de *experiencia* deviene un concepto clave en la formulación teórica de esta modalidad⁵. Esto se debe a que la experiencia resulta, en sí misma, *el fruto* del audiovisual participativo. Es decir, la experiencia de lxs realizadores en su encuentro con las experiencias de lxs actores sociales; la experiencia de la interacción. Sobre este concepto Dewey afirma:

[La experiencia] significa un intercambio activo y atento frente al mundo; significa una completa interpenetración del yo y el mundo de los objetos y acontecimientos. En vez de significar rendición al capricho y al desorden, proporciona nuestra única posibilidad de una estabilidad que no es estancamiento, sino ritmo y desarrollo. (Dewey, 2008 p.21,22).

Si bien en todo documental sería importante abordar teóricamente el concepto de experiencia, dado que influye en la obra directa o indirectamente, de manera particular en la modalidad participativa la noción de experiencia transforma el vínculo, de modo que la perspectiva -propia- del equipo realizador, su modo de entender la realidad que va a documentar, no debería impulsar autónomamente el desarrollo total del film. Por el contrario, el punto de partida no es tanto una intención ya preconcebida, sino una posición dispuesta a transformarse, con el propósito de construir(se) de manera colectiva. De igual manera, los universos de los que parte el equipo realizador se transforman al encontrarse con los deseos, puntos de vista, objeciones, posibilidades, de la comunidad filmada (aquí resulta interesante destacar que en el resto de los documentales esto puede pasar inadvertido en la obra final).

En cuanto a la modalidad participativa, como se ha dicho, se espera que ese intercambio forme parte del film, y a su vez, que sea una intervención no sólo simbólica sino también artística, que dé lugar a una obra audiovisual autónoma. Este intercambio impone la necesidad de reconocer el tiempo que conlleva y que, casi nunca, es igual al tiempo a priori delimitado que le es demandado a una película bajo otra lógica. El territorio, noción compleja, implica un llegar, un estar, un dialogar, un proponer, un empezar y continuar atravesado por constantes reformulaciones. Además, involucra el *ir construyendo* estrategias didácticas que ofrezcan a lxs participantes las herramientas necesarias para que se animen a intervenir y que puedan hacerlo de manera efectiva. Animarse es una buena manera de definir la expectativa: la fuerza del movimiento que guía la acción surge de lxs

⁵ A diferencia del documental expositivo, cuyo objetivo radica en convencer o persuadir al espectador sobre un asunto o tema.

sujetxs, y no de un estímulo meramente externo. Se espera, por ello, un resultado en términos de enriquecimiento inter-subjetivo⁶.

En tal sentido, el documental participativo implica a la experiencia y al intercambio intercultural como dimensiones clave, que se vinculan a la construcción de un *entre*, de un *umbral*, donde se ponen en juego diversos factores que potencialmente favorecen, tanto como obstaculizan, el proceso. A propósito del *umbral* como categoría, Camblong apunta:

Este es un sitio de pasaje en el que rige una temporalidad singular y contingente, es decir, un tiempo de duraciones inestables y erráticas. [...] Cuando entran en interacción universos diferentes (no sólo culturas distintas y distantes, sino culturas rurales y urbanas, cultura escolar y familiar o vecinal, etc.), se genera un tembladeral semiótico en el que los límites resbalan, se vuelven confusos, esquivos, oscilantes y ambivalentes. (Camblong, 2013, p7-9)

Entonces, esta modalidad que propone encuentro, requiere también -y sobretodo- la atención al desencuentro. Es decir, que el umbral opera como concepto que sitúa esa zona de ambivalencia. O bien, de acciones que pueden llevar a respuestas emancipadoras, liberadoras, a resultados que permitan crear; o, por el contrario, a plantear preguntas que implican una única respuesta, en las que la asimetría se reproduzca y ejerza imposibilitando el acto creativo de lxs otrxs, conduciendo a la parálisis, la reproducción o el silencio. En relación a ésto se presenta la inquietud en torno a los modos de crear que surgen de la contingencia, de los encuentros/desencuentros entre mundos.

La categoría de documental implica siempre un posicionamiento ético, político, ideológico: “¿Qué vínculo establecer entre la gente y el equipo de realización? ¿Cómo representar *apropiadamente* a las personas y los temas que las atraviesan?” (Nichols: 1997, p.68) -la cursiva es nuestra-. El modo en que se resuelve esta pregunta es lo que da al documental su carácter específico o modalidad. Así, nos interesa destacar de la modalidad participativa que: las interacciones dadas entre lxs agentes, equipo de realizadores y actores sociales, por una parte, y la experiencia con el documental, por otra, forman en sí mismas parte del resultado final. Junto a esto, aparece una cualidad de tiempo presente, produciendo sensación de contingencia. La dirección de la película está en juego con cada intercambio (Nichols: 1997). Esta dimensión se vincula al valor del dispositivo metadiscursivo acompañante, que es un rasgo fuerte del documental participativo. El mismo, por una parte, recupera aspectos de la experiencia -la función mediadora a la que refiere Guardia-, y por otro, propicia la continuidad de la reflexión⁷. ¿Qué es la función mediadora? Guardia lo plantea de la siguiente manera:

Denominaremos documental de intervención aquel que aborda la realidad desde la conciencia de su existencia como agente que ejerce una mediación. La valoración del sujeto sobre el que se proyecta la mirada, también como agente, es lo que posibilita una mayor aproximación⁸ a la realidad al generar una mirada crítica y reflexiva producto del choque cognitivo entre ambos agentes (Guardia. 2011, p.114).

⁶ Sobre una sistematización de experiencia en realización participativa puede verse Delmas, 2019.

⁷ Esto también se conecta con modalidades de circulación vinculadas al cine debate.

⁸ En relación a la idea de una mayor aproximación a la realidad, debemos situar una pequeña disidencia respecto del citado autor. Entendemos que no se trata de hallar o encontrar una mayor realidad. Al contrario, esta modalidad implicaría el reconocimiento de la realidad como construcción

Mediación y dimensión procesual atraviesan la noción de experiencia e intercambio en el encuentro con la otredad. En tal sentido, y en relación a la posición contrahegemónica, esta modalidad se vincula a la lógica de las pedagogías emancipatorias.

Antecedentes de la lógica participativa como transformación inter-subjetiva.

La lógica particular de este tipo de audiovisual puede vincularse con lógicas educativas de carácter popular, como lo es por ejemplo la pedagogía de la liberación propuesta por Paulo Freire. La misma, plantea que la educación liberadora se da en el marco de un intercambio entre el sujeto y el mundo. En sus palabras: “El hombre es hombre y el mundo es histórico cultural en la medida en que ambos inacabados, se encuentran en una relación permanente en la cual el hombre transformando al mundo, sufre los efectos de su propia transformación” (1973. p. 87).

Lo que es necesario en este sentido, es que lxs sujetxs reconozca el lugar que ocupa como agente en este intercambio, y que pueda asumir su incidencia en el mismo. Esto implica que, al mismo tiempo que reconoce en sí grados de vulnerabilidad, también pueda reconocerse como reproductorxs de violencias que lxs colocan en el lugar de vulneradorxs y reproductorxs potencial de las lógicas opresoras .

Por otra parte, estas lógicas educativas tienen su vínculo con los audiovisuales participativos: se presenta una comunidad que hasta el momento no posee herramientas para construir discursos a través del lenguaje audiovisual, pero que en el transcurso de la experiencia las irá adquiriendo. Esto implica que el equipo realizador elabore, junto a un plan de rodaje, estrategias didácticas diseñadas ad hoc. Herramientas que se vinculan hacia el objetivo de lograr que tanto estudiantes como docentes puedan expandir sus conocimientos de modo conjunto, en el intercambio producido en el encuentro. Para enmarcar los diversos modelos educativos, Charnay los divide en tres grandes grupos: Modelo Normativo, Incitativo y Apropiativo (1994). El primero supone que es lxs docente lxs únicxs que tiene el conocimiento, y que debe transmitirlo a lxs estudiantes por medio de fórmulas que serán absorbidas por todxs lxs alumnx por igual. Este modelo comparte con la modalidad de documental expositiva el modo de tomar al conocimiento, que no es construido, sino que de algún modo pre-existe al documental, aquello que hace lxs realizadorxs es tomarlo, filmar un universo que no lo interpela y transmitirlo a lxs espectadores, que se ubican de este modo en el lugar de alumnx.

El modelo incitativo podría vincularse a la modalidad observacional, en el sentido de aquel modelo pedagógico que supone, a partir de los intereses de lxs alumnx y de los problemas que elle mismxs plantea, al docente como guía para que estxs llegue al conocimiento por sus propios medios. De igual manera, la modalidad audiovisual propuesta por Nichols (1997) ubica a lxs realizadorxs –así como se ubica a lxs docente en este modelo -como posibilitador- fuera de la construcción asimétrica del conocimiento, y se espera que elle mismxs se construya solamente a partir de unxs otrxs. En un caso: alumnx, en

discursiva. Es decir, que se vincula a la perspectiva constructivista del realismo cinematográfico. Sobre este tema puede verse Bejarano Petersen, Camila (2014)

el otro: comunidad, agentes sociales, coyunturas políticas que se presentan “dando la sensación de acceso sin trabas ni mediaciones”(Nichols, 1997 p. 78).

En el modelo apropiativo podrían agruparse la modalidad interactiva y la reflexiva; por su intención de construir el conocimiento de manera colectiva. En este modelo propuesto por Charnay, lx docente es quien presenta el problema, pero la resolución del mismo puede hacerse de distintas maneras, teniendo en cuenta que cada alumnx llegará a la resolución a partir de su propia manera de mirar y entender al mundo. Es por esto que se propone una *construcción* del conocimiento y no una *transmisión*. En la modalidad interactiva, lx realizadorx – al igual que lx docente en este modelo – tiene un interés, una pregunta, o una hipótesis acerca de un problema, pero se propone resolverlo en conjunto. Espera que en el intercambio se produzca la resolución, conceptualización o apropiación. E incluso, que surjan otros problemas no previstos. La modalidad reflexiva en lugar de conmocionar y cuestionar al agente social, busca conmocionar y hacer preguntas a lx espectadorx. Ambas sitúan a la elaboración de las preguntas y respuestas como parte del proceso de construcción de conocimiento que el documental mismo propicia a través diálogo, como hecho cultural, estético y político.

Territorio y mirada: relación con la antropología visual.

Así como en el campo de la educación, desde la antropología también podemos situar ciertas perspectivas que dialogan con el documental participativo.

Nos valdremos brevemente de Mauricio Boivin, Ana Rosato y Victoria Arribas (1998)⁹ para el desarrollo de las vertientes de la antropología. La antropología Social y Cultural es construida como una disciplina científica en el siglo XIX, para explicar la presencia de la alteridad social y cultural, la separación entre el *nosotrxs* y el *otrx*. En función de la perspectiva proyectada sobre esta relación, se reconocen tres maneras de concebir a la otredad: primero como localización de la diferencia (imagen del *otrx* salvaje); luego como manifestación de la diversidad (el *otrx cultural* se piensa como distintx, pero no inferior); y, en tercer lugar, surge la perspectiva que introduce en el encuentro con el *otrx* la cuestión de la desigualdad.

El tercer momento se origina luego de la Segunda Guerra Mundial. Si bien se presentan teorías que continuaron estudiando aquellas sociedades o culturas que consideraban como “primitivas”, una segunda línea de antropólogosx estudia las transformaciones que las sociedades no occidentales estaban sufriendo y dan un nuevo giro, que se plantea la relación desigual entre un *nosotrxs occidental* y unx *otrx*, criticando al relativismo cultural y generando nuevas teorías sobre la otredad. Se advertía, en tal sentido, que las herramientas de la antropología clásica, o dominante, no eran las adecuadas para explicar la desigualdad, la historia y las causas de las transformaciones de las culturas oprimidas, puesto que las mismas eran producto de la colonización, y negaban u ocultaban tal situación (Boivin, Rosato y Arribas, 1998). Por una parte, entonces, introducen el

⁹ Boivin, M., Rosato, A., Arribas, V., (1998). *Constructores de otredad. Una introducción a la antropología social y cultural*, Argentina: Antropofagia.

problema de las relaciones de poder, y por otra, surgen sujetxs que -desde su lugar de opresión-, resitúan los conceptos y categorías de la disciplina, planteando la necesidad de impulsar nuevas lógicas de distribución de los poderes. Como sucede con los documentales participativos, donde la práctica documental introduce una perspectiva crítica y transformadora frente a los intereses de lo hegemónico, esta perspectiva se manifiesta como descolonizadora. Una documentalista, referente de esta perspectiva, es Marta Rodríguez, quien sitúa de modo singular la cuestión de los derechos humanos y la mirada de lxs otrxs, lxs silenciadxs¹⁰.

Si bien estxs sujetxs representadxs se vinculan a comunidades de alguna manera vulneradas, un aspecto central del documental participativo, es denunciar dicha condición y por el mismo movimiento, establecer la posibilidad de una transformación: ponderar su capacidad de intervenir y transformar la realidades. En tal sentido, se trata de un cine que dialoga con el pasado y el presente. Con el pasado, porque construye memorias que han intentado ser invisibilizadas por la ideología dominante; con el presente, porque se plantea el hecho fílmico como un hecho estético-político de transformación de la realidad.

El documental participativo en el horizonte de la Facultad de Bellas Artes: de una cátedra a un perspectiva.

Como señalamos, en el año 1993 se reabre la carrera de cine, investida con el nombre de Comunicación Audiovisual. El nombre introduce dos desplazamientos respecto de su nombre histórico. Por una parte, la noción de comunicación se conecta con la emergencia en el ámbito local y Latinoamericano de las disciplinas y carreras abocadas a la comunicación y la cultura; y por otra, la noción de audiovisual -y no cine a secas- incorpora y reconoce un cambio radical en el campo: la emergencia de nuevos dispositivos, prácticas y estéticas vinculadas a la televisión y al video.

En el año 2008 se realiza una nueva modificación del plan de estudios y pasa a llamarse Artes Audiovisuales. Se restituye, por así decir, la especificidad de lo artístico - respecto de la comunicación como dimensión jerarquizada en la denominación anterior- y lo audiovisual también involucra a la digitalidad.

En relación a las orientaciones, es interesante advertir que tanto en el plan del '93 como en el plan del 2008, el perfil titulado de graduadx recupera roles de la llamada industria o de la academia, pero no reconoce, por ejemplo, una formación específica en trabajo territorial o comunitario. Así mismo, hoy la carrera posee una interesante política de gestión de su archivo institucional, ligado al banco de tesis y la videoteca. Respecto de la cual, podemos señalar que no existe la categoría de documental o de audiovisual participativo, pese a que, es posible señalar la presencia de obras que se vinculan a dicha modalidad, caso de Super Niño (Leonardo Florentino, 2015-2018).

¿Cómo abordar la existencia o no de esta perspectiva en la carrera? En principio partimos del análisis de documentos existentes (planes de estudio, programas de materias) y de obras. Desde luego, un abordaje a partir de estos materiales no permite advertir las

¹⁰ Una semblanza de su obra puede verse en: <https://vimeo.com/248497537>.

tensiones que derivan del efectivo desarrollo de esos postulados en la práctica (la dimensión ligada al currículum oculto, por ejemplo), pero delimitan un espacio de abordaje, que luego podrá continuar con entrevistas y otros dispositivos de análisis. Por otra parte, quienes escribimos este trabajo, nos vinculamos -a partir de nuestras trayectorias formativas- a estos dos períodos. En tal sentido, nuestra experiencia, también forma parte de la lectura en perspectiva.

Respecto del plan del '93 una cátedra, en particular, situaba al desarrollo del audiovisual con perspectiva territorial y participativa. La materia se llamaba Video Comunitario y estaba en primer año. El texto del programa introducía lo audiovisual, su vínculo con la transformación y visibilización de las desigualdades y la violencia, y el rol activo del estudiante como fundamento de su intervención. Todo un programa comprometido con las perspectiva participativa, como se manifiesta en el programa:

La vida cotidiana de los sectores medios, el mundo popular, la miseria, la represión, las acciones solidarias, los testimonios de defensa de los derechos humanos, los esfuerzos organizativos del movimiento sindical, la vida en las poblaciones, las situaciones de los jóvenes, etc. carecen de imágenes que den cuenta de su existencia. (...)El país real se queda sin imágenes que lo reflejen. En este contexto, la tecnología del video, comienza a valorarse como una posibilidad atractiva y eficaz para llevar a cabo tareas de expresión cultural, de elaboración de información periodística y documental, de educación popular, de capacitación, etc.

Otras materias orientaban la mirada sobre lo colectivo y lo social, como Comunicación Grupal y Antropología, aunque lo audiovisual no constituía el eje de la acción. Sobre Video Comunitario podemos preguntarnos si esa presencia habilitaba efectivas transformaciones de estudiantes y comunidad a través de la creación audiovisual. En principio, advertimos dos dificultades, asociadas a su posición y duración. Una, que era una materia cuatrimestral, y como se ha dicho, el trabajo territorial involucra períodos extensos asociados a la construcción de un lazo que haga posible la configuración de los umbrales y del diálogo didáctico; dos, estaba situada en el primer año de la carrera, lo que ponía al estudiante en una situación compleja: estaba aprendiendo el lenguaje audiovisual y las exigencias de la vida académica -y probablemente conociendo la ciudad-, y en el mismo momento, debía ser capaz de intervenir críticamente en el territorio marcado por la inestabilidad¹¹. Estas dos condiciones, posiblemente debilitaban la dimensión estético-política de la experiencia.

En la actualidad, si bien no se localiza una cátedra puntual, es posible reconocer en diferentes espacios y años de la trayectoria académica, perspectivas que vinculan el abordaje teórico con prácticas en territorio. Si bien no se refieren puntualmente a las lógicas de lo que inicialmente acotamos como documental participativo, podemos decir que se vinculan en función del modo en que conciben al arte como práctica de transformación social. Es decir, que este reconocimiento se propone de modo amplio -no implica que se den todas las características nombradas-, pero se advierte que se pone el acento en el encuentro con el otrx como modo de potenciar la construcción de conocimiento. Es decir, que lo trabajado en clase se concibe como posible sólo en la medida en que se conecta con

¹¹ la inestabilidad es un rasgo fuerte del trabajo en espacios comunitarios atravesados por la vulnerabilidad.

el *afuera*. Académico y no académico operan, son categorías puestas en tensión. Es el caso, por ejemplo, de una cátedra como Teoría de la Práctica Artística, en la que se propone como opción de trabajo final realizar una actividad o producción artística en instituciones u ONGs vinculadas al trabajo social¹². De este modo se retoman varios conceptos trabajados durante la cursada, pero sobretodo, la del Artista como Gestor Cultural. Así mismo, las materias del profesorado introducen una perspectiva ligada a las pedagogías críticas y emancipadoras, y proponen, también, el desarrollo de prácticas en territorio. Como el caso de Didáctica especial y prácticas de la enseñanza. Por otra parte, aparecen los proyectos de extensión, en donde se trabaja de la misma manera en sectores cuyos derechos se encuentran vulnerados¹³. Es notable el crecimiento en el número de proyectos que desde 1998 al 2019 se ha duplicado. En este caso es importante destacar que el objetivo es realizar proyectos a largo plazo. En el campo de la investigación, también se asiste a un paulatino crecimiento de las investigaciones orientadas por la noción de praxis y territorio (Dillon, 2014). Si bien, este movimiento excede a las artes audiovisuales, recuperamos su matriz histórica, y habilita un espacio de reflexión sobre las acciones futuras que fortalezcan su desarrollo. Nos permite, a su vez, advertir que la perspectiva del documental participativo en el nuevo plan adquiere una doble condición. Por una parte, se despliega y atraviesa diferentes espacios curriculares, y no curriculares, asumiendo una dimensión transversal y en diáspora. Y por otra, se expande involucrando no sólo a lo documental, sino a lo audiovisual participativo en sentido amplio. Esto último, se manifiesta en otras obras que, desde la ficción, se presentan como participativas: SuperNiño y Negro Chico (Alberich y otrxs, 2016) -por nombrar sólo dos-. Al introducir lo ficcional como zona de producción crítica se resitúa la posición tradicional que rechaza a la ficción por considerarla hegemónica (burguesa, espectacular, o mero entretenimiento)¹⁴. Por ello, esta ampliación, no es sólo un dato, es de estatuto.

¹² Esta condición puede verse en el programa de la materia y en la publicación a la que dió lugar a dos publicaciones Caballero (2016) y (Buttler Tau, Mazzarini (2007).

¹³ Pueden verse en <http://www2.fba.unlp.edu.ar/extension/proyectos-de-extension/>

¹⁴ Gesto que caracterizaba al cine de los años '20 en figuras como Vertov, y en los '70 a los movimientos ligados al cine político. Con algunas excepciones interesantes, como Eisenstein en los '20 y, en nuestro país, el caso de Gleizer que recurre a la ficción para la denuncia sobre el sindicalismo.

BIBLIOGRAFÍA

Bejarano Petersen, Camila. De los realismos cinematográficos. Diégesis, ontología y construcción, Sedici, La Plata, Argentina, 2014.

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/44074/Documento_completo.pdf?sequence=4

Boivin, Maricio; Rosato, Ana; Arribas, Victoria. Constructores de otredad. Una introducción a la antropología social y cultural. edit antropofagia: argentina. 1998.

Buttler Tau, Gabriela y Mazzarini, Nazarena comps. Artistas en lo sbarrios. Gestores culturales y nuevas identidades, Edulp, La Plata, 2007.

Caballero, Mónica. Teoría de la Práctica Artística. Fundamentos para una mirada situada del campo estético y cultural, La Plata, Edulp, 2016

Charnay, Roland. "Aprender por medio de la resolución de problemas" en Parra, C. Didáctica de las matemáticas. Paidós, Buenos Aires. 1994

Delmas, Fedra. "Creación en movimiento, Búsqueda como camino. Trazado de experiencia en una realización audiovisual". Sedici, La Plata, Argentina, 2019.

<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/80511>

Dewey, John. "Experiencia y educación". Edición de Javier Sáez Obregón. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid. 2004.

Dillon, V. (2012) Comp. *Breviario desde el arte y la ley. Entre lo institucional, lo inestable y el campo pedagógico*. La Plata, Papel Cocido.

Freire, Paulo. ¿Extensión o comunicación?. La concientización en el medio rural. Siglo veintiuno editores. 1973

Freire, Paulo. "Pedagogía del oprimido". Buenos Aires, Siglo XXI Editores. 1974

Karel Kosik, en su libro *Dialéctica de lo concreto. Estudio sobre los problemas del hombre y del mundo*. (1963).

Luigi Pareyson en *Teoría de la Formatividad*, (1954).

Nichols, Bill. "La representación de la realidad". Paidós Ibérica, 1997

Puiggrós, Adriana.; De Simón Rodríguez a Paulo Freire. Buenos Aires, Colihue, 2011.

Rodríguez, Simón. Sociedades Americanas, En Inventamos o erramos, Monte Ávila Editores, Caracas. 1842

Sztajnszrajber, D. (Escritor), Destito, P. (Director). (2014). El otro [Capítulo de serie de televisión]. En Pascal Boetigger, C; Moreno, R. (Productoras), Mentira la Verdad. Argentina: Mulata films.

Otras referencias:

Bedoya, Carlos Andrés (2011) Marta Rodriguez, Memoria y Resistencia,
<https://vimeo.com/248497537>. Documental.

Plan de Estudios de la Carrera de Comunicación Audiovisual FBA, UNLP
<http://www2.fba.unlp.edu.ar/aaudiovisuales/wp-content/uploads/sites/10/2019/09/planAORlisto.pdf>

Plan de Estudios de la Carrera de Artes Audiovisuales, FBA, UNLP,

<http://www2.fba.unlp.edu.ar/aaudiovisuales/acerca-de/lic-en-artes-audiovisuales-realizacion/>

Programa de Teorías de la práctica Artística:

https://www.dropbox.com/sh/zwzlegfjxoy8p8s/AADWFBpD9zkpgmLAfv-_vbuCa?dl=0&preview=ProgramaTPA2019.pdf)

Programa de Video Comunitario:

<https://drive.google.com/open?id=0B6VLpxPpFxYmZU9TSXRDdkk2Y2txLVJ1Rkp3RTIqZIJ6LTk4>