

Metodologías para la escucha en el audiovisual popular

Por Ana Lúcia Nunes de Sousa *

Resumen: Este artículo aborda las posibilidades en torno a la construcción de una metodología de producción audiovisual decolonial, enfocada en la escucha del otro y su valoración como sujeto, dotado de historia y agencia política. El texto analiza el tema a partir de una revisión bibliográfica de la filmación de personas y comunidades; de la teoría decolonial para reflexionar acerca de los modelos de representación hegemónicos en el audiovisual; y del análisis de la puesta en práctica de un taller internacional de formación en audiovisual, realizado en el 2009. Los resultados del análisis sugieren la necesidad de la construcción de otras metodologías de producción audiovisual, en los cuáles más que representar o dar voz al otro, se pretenda deconstruir la mirada colonial a través de la puesta en práctica del callar y escuchar.

Palabras clave: metodología, audiovisual, popular, comunidad, decolonial.

Resumo: Este artigo aborda as possibilidades em torno da construção de uma metodologia audiovisual decolonial, enfocada na escuta do outro e na sua valorização como sujeito, dotado de história e agência política. O texto analisa o tema a partir de uma revisão bibliográfica da filmagem de pessoas e comunidades; da teoria decolonial para reflexionar sobre os modelos de representação hegemônicos no audiovisual; e da análise da realização de um curso internacional de formação em audiovisual, realizado em 2009. Os resultados sugerem a necessidade da construção de outros métodos de produção audiovisual, nos quais mais que representar a voz do outro se pretenda desconstruir o olhar colonizado através da prática de calar e escutar.

Palavras-chave: metodologia, audiovisual, popular, comunidade, decolonial.

Abstract: This article discusses the construction of a decolonial audiovisual methodology focused on listening to the other and considering him/her as a subject endowed with a history and political agency. Based on a literature review on filmmaking focused on people and communities, a decolonial theory to reflect on hegemonic models of audiovisual representation, and the analysis of an international audiovisual training course in 2009, we conclude that rather than represent or give voice to the Other, we should devise different audiovisual methodologies aimed at deconstructing the colonial gaze.

Key words: methodology, audiovisual, popular, community, decolonial.

Introducción

Para Bill Nichols (2005:178), la gran cuestión del documental es “¿qué hacer con las personas?”. Al producir una obra audiovisual con comunidades o grupos populares, la cuestión del tratamiento con las personas está presente en todas las fases de la producción: primero, de qué manera acceder a las personas; cómo trabajar con ellas durante la realización y, finalmente, qué hacer después de la obra finalizada.

Desde los años sesenta, con el nuevo cine latinoamericano, se habla acerca de dar voz al pueblo. Pero, considerando que la mayor parte de los cineastas actúa como representante de las personas filmadas o de la institución patrocinadora de los films, y no como parte de la comunidad, es común el surgimiento de tensiones entre el deseo del cineasta de rodar un film singular y el deseo de los individuos de elegir cómo participar en el relato sobre ellos mismos, de que sus derechos sociales y su dignidad personal sean respetados (Sousa y Dorado, 2010).

Así, no es raro escuchar historias como la de la premiada película boliviana *Vuelve Sebastiana* (1953), del director Jorge Ruiz, pero que nunca había sido proyectada en la comunidad de los Chipayas, donde fue filmada.¹ Si la idea es ir más allá de lo que fueron los grupos de cine militante de los sesenta, si lo que objetiva es más que dar voz y así lograr con que la participación sea efectiva, es necesario que nuevas metodologías de realización sean puestas en práctica, además de que los derechos de propiedad de las producciones también sean discutidos.

¹ Declaración hecha por Sebastiana Kespi, protagonista de la película, durante el Foro realizado en La Paz, Bolivia, en el marco del II Coloquio Brasil – Bolivia, agosto de 2008.

La puesta en práctica de otras metodologías exige que se parta desde otra perspectiva, la perspectiva interna, de aquel que más que un cineasta se ve también como parte de una comunidad. En este caso, las búsquedas son otras. Lo que se busca es una nueva actitud audiovisual y nuevos espacios de interacción entre realizadores y sujetos sociales. Esa nueva actitud parte de la comprensión del film como “resultado de una especie de pensamiento colectivo, resultante de la confianza mutua y de la organicidad del grupo” (Lucas, 2008: 12). Alvarenga también llama la atención acerca del carácter de experiencia colectiva del video comunitario:

En una producción de video comunitario, la realización es entendida como una experiencia colectiva a ser vivida por un grupo [...] que reúna sujetos que compartan, en cierto momento, parcelas de tiempo y espacio, de forma a desarrollaren relaciones entre sí (2004: 35).²

En este trabajo, partimos de una revisión histórica sobre las formas de representación de personas, comunidades y movimientos sociales el audiovisual, para luego abordar la metodología aplicada en el Taller Internacional de Documental Sin Fronteras, un proyecto de extensión realizado entre los años de 2008 a 2010, en Bolivia y Brasil, por la Universidad Federal de Goiás y la Escuela de Cine y Artes Audiovisuales de La Paz. En este Taller participaron 80 personas, entre indígenas y no indígenas de los países, produciendo 30 documentales. Los métodos aplicados en esta experiencia son un paso más allá en el intento de construir una metodología participativa y respetuosa en la filmación con personas, grupos, comunidades y movimientos sociales.

² La traducción es nuestra.

Del cine sobre personas a dar voz al pueblo

En el 1895, *La salida de la fábrica* fue exhibido por primera vez en París (Barnow, 2005). Las imágenes —filmadas por los hermanos Lumière—, no eran más que pocos segundos del registro de la salida de los obreros de su turno de trabajo. Pero marcaron profundamente la historia del audiovisual. Esta secuencia muestra como el cine, desde su inicio, estuvo directamente vinculado a la filmación de personas y comunidades.

En los años siguientes, los Lumière se dedicaron a vender los aparatos y enviaban operadores de cámaras a todo el mundo para promover su invención (Barnow, 2005). En aquel entonces, los principales productores de películas eran los imperios coloniales y las obras reflejaban la epistemología colonial que empezaba a tomar forma en el norte global. Así, los sujetos, los verdaderos dueños de la tierra en los territorios invadidos, eran filmados como “seres encantadores, primorosos, a veces misteriosos; personas leales y agradecidas por la protección y guía de los europeos” (Barnow, 2005: 27).

Con la filmación de *Nanook, el esquimal*, en el 1922, Robert Flaherty (Nichols, 2005) se asienta la vocación del documental para retratar personas y comunidades. La película fue filmada con la colaboración de los esquimales al proyecto, y si bien la mirada de Flaherty era más próxima a una “etnografía de salvación” (Barnow, 2005: 45), *Nanook* fue el resultado de décadas de trabajo junto a esta comunidad y, mismo que mínimamente, avanzaba en construir una postura en la cual los sujetos eran tomados en cuenta.

Otros documentalistas también fueron importantes en el sentido de asentar este posicionamiento, como John Grierson, que entre el 1927 y el 1933, en Inglaterra (Aitken, 2013), lideró un grupo cuyas películas eran realizadas “desde el punto de vista de los obreros” (Barnow, 2005: 82). Fue pionero en

hacer con lo que los propios personajes narraran sus experiencias. Con Jean Rouch y sus filmes etnográficos (1955-1987), el nivel de experimentación —no sin despertar polémicas en todos los lados— en torno a la voz y participación de los personajes y comunidades retratados alzó un nivel aún más profundo. Una de sus piezas fundamentales fue *Yo, un negro* (1958), en la cual los personajes, jóvenes de Costa de Marfil, definen su discurso en la película, representando las fantasías que ellos mismos tenían acerca de sus vidas.

Si bien todas estas iniciativas fueron importantes, cabe remarcar que aun así operaban mucho más en la lógica salvacionista, bajo una mirada colonial, contribuyendo a la predominancia de la postura de “dar voz al otro” que impera en el hacer documental hasta hoy día, de lo que en el camino a lo que nos proponemos reflexionar en este artículo: callar para escuchar.

La primera filmación de que se tiene registro en Brasil ocurrió en el año 1897. El corto documental de José Roberto da Cunha Sales, *Ancoradouro de Pescadores na Baía de Guanabara*, retrata a un grupo de pescadores. La producción cinematográfica en el país se mantuvo tímida hasta los años 1950, por lo menos en lo que se refiere a obras de cuño más político.

En el 1955, se estrenaron *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, y *Barravento* (1960), de Glauber Rocha. En el 1960, durante el Congreso brasileño de crítica cinematográfica, los cineastas fueron convocados a oponerse a la burguesía y representar el pueblo y sus luchas. En el mismo año, fue filmado el corto documental *Aruanda*, de Linduarte Nogueira, considerado la primera obra del movimiento cinema nuevo brasileño. A partir de entonces, surgieron varias películas en las cuales la lucha popular, la resistencia y la política estaban en el centro de la narrativa.

El discurso en torno a un cine comprometido con la realidad y la lucha social emerge concomitantemente en varios países latinoamericanos (Frías, 2013). En Argentina, surgieron cineastas como Otavio Getino; Fernando Birri, con la Escuela Documental de Santa Fé; Jorge Prelorán; y el grupo Cine de La Base, liderado por Raymundo Glayzer (Sapire y Sabat, 2017), etc. En Bolivia se organiza una de las experiencias más profundas en relación a la participación comunitaria con la formación del Grupo Ukumau.

Yo hablo de nosotros para Uds.

En los años 70, el video empieza a volverse popular y esto va a derivar en un nuevo viraje. En este momento, los medios de producción audiovisual pasan a estar más accesibles y esta producción pudo dar un paso allá y proponer que el audiovisual fuera “Yo hablo —o nosotros hablamos— de nosotros para Uds.” (Nichols, 2005: 44), uniendo cineasta y comunidad representada. En este entonces también gana forma la idea de formar agentes de la propia comunidad para que actuasen como cineastas desde adentro. Surge el grupo Video en las Aldeas (1986), en Brasil; y la práctica también se populariza en Canadá, a través de incentivos gubernamentales del *Cine Board Canada*.

Además, también impulsados por la reducción en el costo de los equipos, a partir de los años ochenta surgieron varias experiencias de televisión comunitaria en el continente. En lo que se refiere a Brasil, podemos citar: TV Viva (Recife - PE, 1984 – en funcionamiento), TV Mocaronga (Santarém-PA, 1987 – en funcionamiento), TV Maxombamba (São Gonçalo-RJ, 1986 - 1998), TV Pinel (Rio de Janeiro-RJ, 1996 – en funcionamiento), TV Sala de Espera (Belo-Horizonte- MG, 1993-1997) de entre muchas otras experiencias que se desarrollaran en varios rincones del país (Peruzzo, 2007: 22). Este movimiento permanece fuerte hasta la década de 1990, cuando la persecución y

prohibición de las emisoras comunitarias sin licencia, resultó en el cierre de varios de estos proyectos.

En los años 2000, el video con motivos políticos tomó un nuevo aliento. Algunas televisoras comunitarias, entonces prohibidas de emitir por aire, empezaron a reestructurarse para transmitir vía Internet. Hoy día, 29 emisoras transmiten vía *web*, según un levantamiento realizado por el Frente Brasileño de Valorización de la Televisión Comunitaria (Sousa, 2015). También en diciembre de 2000, la página web del Centro de Medios Independientes - Brasil (CMI) entró el aire (Targino et al., 2008). En pocos años, varios colectivos audiovisuales fueron formados en todo el país, conectados al CMI. A partir del 2003, como parte de una política institucional del Ministerio de la Cultura, surgieron cerca de 2.500 “Puntos de Cultura” por todo el país, algunos de ellos dedicados a la producción audiovisual y vinculados a movimientos sociales y populares (Pinheiro, 2012).

En el 2013, la imagen popular vuelve al orden del día. Explotan protestas en las calles de todo el país y las imágenes de estos sucesos viralizan a través de las redes sociales en el Internet (Sousa, 2017). Las cámaras y la imagen popular se vuelven testigos de las violaciones a los derechos humanos y los portavoces de otra narrativa, que acaban por influenciar no solo la opinión pública, la cobertura de los medios, pero el propio desarrollo de la situación política en el país.

Nuestro objetivo al realizar pequeña reseña histórica (1895-2013) fue intentar rastrear la evolución de estas prácticas, desde “yo hablo sobre Uds.”, pasando a “dar voz al pueblo” hasta “nosotros hablamos de nosotros para Uds.”. Pese a las diferencias de formato, soporte y plataformas de proyección, las propuestas aquí descriptas hacen parte de una larga tradición de producción audiovisual política, popular y/o vinculada a los movimientos sociales.

Entretanto, tras analizar la evolución de este tipo de filmación queda patente como el predominio de las lógicas “yo hablo sobre Uds.” y “dar voz al pueblo” sobre el “nosotros hablamos de nosotros para Uds.” corresponde a la hegemonía de una mirada colonial en el cine y audiovisual popular. Quizás el lector se está preguntando ahora: ¿cuál es el problema en que yo hable de Uds.? Y, aún más cuestionador, ¿es dar voz al pueblo algo malo?

¡Escucha, blanco!³

Para contestar a la primera pregunta: ¿cuál es el problema en que yo hable de Uds.?, es menester pensar en otras preguntas: ¿quiénes han tenido el permiso para narrar hasta ahora? ¿Qué historias han narrado sobre nosotros?⁴ Recorriendo a los datos aportados anteriormente queda claro como el desarrollo del audiovisual estuvo vinculado, desde sus inicios, a la expansión del capitalismo y del eurocentrismo (Amin, 1989). La mayor parte de los aparatos de filmación estaban en manos de grandes empresarios, como los Lumière, o de gobiernos coloniales europeos. Claramente, si los medios de producción estaban en manos de una determinada clase social, las historias contadas estarían de acuerdo a los intereses de este grupo.

Bajo la mirada eurocéntrica hay solamente una historia y es la historia del occidente. El problema adviene cuando se pretenden contar todas las historias del mundo bajo esta mirada, ya que estos narradores son incapaces de “desplazar el centro de su visión del mundo, porque ellos mismos están ligados al eurocentrismo por su educación y sus experiencias personales” (Wathiong’o, 2017: 32). Al utilizar “la perspectiva de un centro (el suyo propio) y, a

³ Tomado de Fannon, Frantz (1970). “¡Escucha, Blanco!”. Nova Terra: Barcelona. Traducido del original *Peau noire, masques blancs*.

⁴ En este sentido, como mujer racializada y periférica, proveniente del sur global, me pongo en este texto como una integrante más de los grupos “oprimidos” que han sido narrados/filmados hasta el cansancio tanto por los que parten de la mirada salvacionista como por los que suponen “dar voz al pueblo”.

partir de ella, establecer la realidad universal” (Wa thiong’o, 2017: 32) es muy probable que el producto de estas narraciones sean un intento fallido de encontrar en otros contextos las mismas narrativas de su centro. La percepción del colonizado desde los ojos del colonizador pasa, entonces, a ser o una narrativa de pena —por no encontrar allí los mismos patrones de su centro— y, consecuentemente salvacionista (Bidaseca, 2010); o una de horror – por presentar al mundo otra perspectiva y forma de vivir que no la eurocéntrica, bajo una mirada cristiana y que considera a la gente y sus costumbres como “bestiales” (Achebe, 2010: 3).

En resumen y para retomar nuestra primera pregunta, el problema en que “yo hable de Uds.” reside en el hecho de que los que han dominado la narrativa/filmación han pertenecido, en su gran mayoría, al norte global; y consecuentemente sus narrativas, en general, corresponden a este paradigma.

Pasemos ahora a la segunda pregunta: ¿es dar voz al pueblo algo malo? El discurso humanista de occidente (Mohanti, 1984), cuanto más “democrático/progresista” más defiende a la retórica de “dar voz al otro”. Particularmente en el cine y audiovisual esto se materializa filmando y entrevistando a las personas de grupos y comunidades oprimidas, partiendo del supuesto de que, si no fuera por esta “oportunidad”, sus voces jamás serían escuchadas. Aquí, una vez más, opera la lógica “salvacionista” (Bidaseca, 2010), que defiende que el otro privilegiado necesita venir en socorro al no privilegiado y salvarlo de su propia desgracia.

Para Mohanti (1984), la mirada que se aplica en casos como el que hemos mencionado, siguen colonizando las heterogeneidades materiales e históricas de estos grupos y personas. El efecto general de esta mirada es la privación de estos grupos de auto-presencia y de ser (Lazreg, 1988).

En resumen, la idea de “dar voz al otro” roba la agencia histórica y política de estos grupos, ya que solo tienen voz porque se la dan. Este “otro” al cual se “da voz” es visto como incapaz de rebelarse, de pelear y conquistar por sí mismo sus espacios de agencia. Al nombrar y crear al “otro/no privilegiado/subalterno”, los intelectuales “democráticos/progresistas/humanistas” representan a sí mismos (Spivak, 2003: 309) y no al otro. Esta forma de crear imágenes del otro “ponen en marcha un discurso colonizador que ejerce un poder bien específico en la definición, codificación y mantenimiento de las conexiones existentes entre el primer y el tercer mundo” (Spivak, 2003: 301).

Esta forma de representar al otro —que, en verdad, es la representación de sí mismo, según Spivak (2003)— se presenta como benevolente, pero no es más que una apropiación y reinscripción del “tercer mundo” como Otro (Spivak, 2003: 331). En su crítica mordaz a este tipo de representación, Spivak defiende que “es menos peligroso cuando entendemos que el intelectual del primer mundo se disfraza de no-representante ausente que permite que los oprimidos hablen por sí mismos” (2003: 335), ya que, al final, este sujeto queda tan enmudecido como siempre.

En relación a la filmación de personas y comunidades, la cuestión de representar al otro sigue siendo un desafío. Hasta ahora hemos hablado de formas de representación que, pese a las buenas intenciones, al fin y al cabo, en gran parte de las veces, acaban por generar aún más opresión.

Lo que presentamos a seguir es una metodología que consideramos que avanza positivamente en el intento de trabajar el audiovisual con estos sujetos sociales. No se trata de “la fórmula”, pero se puede considerar que es un camino interesante para construir una obra que este más allá de la mera representación del otro o de “dar voz al pueblo”.

Construyendo una metodología para callar y escuchar

La WebTV Magnífica Mundi organiza talleres de formación en audiovisual desde su creación, en el año 2001. En 2008, inició un proyecto con la Escuela de Cine y Artes Audiovisuales de La Paz (Bolivia), donde participaron estudiantes de las dos escuelas y militantes de movimientos populares, indígenas y quilombolas⁵ de los dos países. El Taller Internacional de Realización Documental transcurrió del 2008 al 2010, con una carga horaria de 360hs y produjo 30 documentales, con la participación de cerca de 80 estudiantes.



Taller Internacional Sin Fronteras, 2008. Condor Iquiña, Bolivia. Archivo Magnífica Mundi.

⁵ En Brasil son considerados como quilombolas los remanecientes de negros traficados de África al país, que huyeron de las haciendas a lugares inhóspitos e inaccesibles. Estos lugares, llamados quilombos, solo fueron descubiertos centenares de años después.

Los talleres de Magnífica Mundi, según Sousa y Dorado (2010), tienen el objetivo de formar cineastas populares, que produzcan contenido acerca de sus propias realidades; permitiendo que las comunidades hagan su propio cine". Gonçaves et al (2010), hablando de las actividades del grupo explica que no se tratan de investigaciones donde el investigador se marcha al universo social popular para confirmar informaciones, sino que intenta comprender el contexto y la lógica del pensamiento y de la organización de esos sujetos sociales. Para ella, es un proceso largo, construido a partir de vivencias, de una construcción compartida entre investigadores y comunidad, donde ambos se articulan en la construcción del conocimiento. Los talleres de Magnífica Mundi, así como todas sus actividades, son pensados de acuerdo a la siguiente metodología, no sistemática y dialógica: formación, intercambio y autonomía.

Acompañamos algunos de los talleres realizados entre 2008 y 2011 por Magnífica Mundi. El primero ocurrió en agosto de 2008, en la comunidad Aymara de Condor Iquiña, Bolivia. Allí se reunieron estudiantes brasileños y bolivianos e indígenas de los dos países. Por dos semanas tomaron clases y después partieron, en grupos, rumbo a diversos rincones del país para producir sus documentales.

El segundo taller, en Brasil, en la ciudad de Goiás, provincia de Goiás, reunió dos grupos distintos. El primer grupo, que había empezado el taller en 2008, realizó su segundo módulo. Un segundo grupo fue formado, entre estudiantes e indígenas bolivianos, estudiantes, indígenas y militantes de diversas organizaciones brasileñas. Este grupo empezaría su primera etapa de formación en 2009. Este grupo fue sin duda un grupo muy interesante y profundizador del proceso de formación en audiovisual popular realizado por Magnífica Mundi WebTV, por esto vamos a centrarnos principalmente en el grupo del 2009. La composición social del grupo fue la siguiente:

Cuadro 1. Composición social participantes del Taller Internacional Sin Fronteras (2009)

Composición social	Cantidad
Estudiantes brasileños	5
Estudiantes bolivianos ⁶	12
Indígenas brasileños	4
Indígenas bolivianos ⁷	0
Quilombola brasileño	1
Militantes de organizaciones territoriales de lucha por vivienda (sin techos) – brasileños	3
Militantes del Movimiento Nacional de Recolectores de Material Reciclable	1
Militantes de organizaciones socio-culturales de Brasil	4
Militantes de organizaciones socio-culturales de Bolivia	1
TOTAL	31

Elaboración propia.

Fueron dos semanas de clases (01-15 de septiembre del 2009) teórico-prácticas, con cerca de 180hs de fotografía fija, cámara, guion, dirección, realización e investigación participativa. Los docentes eran provenientes de Bolivia, España y Brasil. Las clases utilizaron una metodología que mezclaba la exposición, la invitación al diálogo y a la reflexión; realización de ejercicios prácticos, con visionado y crítica colectiva de los resultados. Luego de esta primera etapa, los estudiantes tuvieron dos semanas (16 al 30 de septiembre) para producir, filmar, editar y presentar un documental realizado en sus comunidades. Los grupos fueron formados aún durante el período inicial de formación, por sorteo o por afinidad temática.

⁶ Parte de los estudiantes bolivianos pertenecía a población racializada, mayormente Aymaras y quechuas.

⁷ No hubo ningún participante de comunidades indígenas rurales, pero una parte de los estudiantes bolivianos se considera Aymara, por lo cual también se puede considerar que los indígenas bolivianos estaban representados en el Taller.

Cuadro 2. Documentales producidos en el Taller Sin Fronteras (2009)

Grupo	Integran tes	Composición social	Base territorial y temática	Título del documental
1	3	Org.de lucha por vivienda: 01 Estudiante boliviano: 02	Comunidad Real Conquista	<i>Sonho Real Conquista?</i>
2	5	Estudiante boliviano: 03 Org. de lucha por vivienda: 01 Org. socio- cultural brasileña: 01	Comunidad Vale dos Sonhos	<i>Entre Retalhos e Gargalos</i>
3	5	Estudiante boliviano: 02 Estudiante brasileño: 02 Org. socio- cultural brasileña: 01 Org. de lucha por vivienda: 01	Comunidad Nova Esperança	<i>Casa de Reunião</i>
5	4	Org.socio-cultural brasileña: 01 Estudiante boliviano: 02 Org. socio-cultural boliviana: 01 Indígena brasileño: 01	Cidade de Goiás	<i>Ella</i>
6	1	Información incompleta Org. socio-cultural brasileña: 01	Pirenópolis	<i>Kaná UTI – Verdades</i>
7	3	Recolectores de Material Reciclable: 01 Estudiante boliviano: 02	Recolectores de material reciclable	Sin información
8	3	Estudiante boliviano: 01 Estudiante brasileño: 01 Org. socio- cultural brasileña: 01	Goiania – barrio Vila Nova	<i>Alberto: una história como tantas outras</i>
9	2	Información incompleta Indígena brasileño: 01 Estudiante brasileño: 01	Ceres	Sin información
10	2	Representante Quilombola: 01 Estudiante brasileño: 01	Quilombola	Sin información

Elaboración propia.

La idea era que los grupos deberían partir de la experiencia de los miembros de la comunidad que hacían el taller. Así, temáticamente, los documentales tendrían que ver con la experiencia directa de estos agentes, pero también pasaba por una construcción más compleja, al agregar personas de otro origen socio-cultural y hasta otra nacionalidad.



Indígenas brasileños y bolivianos realizando práctica de cámara en conjunto, durante el Taller Internacional Sin Fronteras, 2009, Ciudad de Goiás, Brasil.

El taller, obviamente, enfrentó problemas en su funcionamiento. Como un taller producido autónomamente, el tema de la financiación fue un constante e inclusive limitador de la participación. El grupo que organizó el taller invitó a varios movimientos sociales y organizaciones para que enviaran a dos participantes. Las organizaciones tenían que financiar la participación de sus enviados, al precio de U\$250. El valor no debería ser pago por los estudiantes —excepto, en el caso de los universitarios—, sino por la organización. En el caso de que la organización no pudiera afrontar los costos, se pediría financiación vía otras ONGs, partidos políticos, etc. Lo importante era garantizar la participación, pero el estudiante debería estar involucrado en buscar conjuntamente esa solución económica.

Además del problema de la financiación, algunos movimientos como el Movimiento de Trabajadores Sin Tierra (MST) no pudieron, por cuestiones internas de organización, enviar participantes. Quizás el mayor problema del

Taller realizado en el 2009 haya sido que algunos estudiantes además de hacer el taller tuvieron que hacerse cargo de las tareas organizativas, ya sea promover la alimentación, organizar el alojamiento, la llegada y partida de los docentes, etc. Eso acabó perjudicando la concentración del grupo en las clases. Problemas de relación se observaron en algunos grupos. También se exteriorizó la falta de compromiso de algunos de los participantes, lo que se visibilizó en la pantalla, al momento de proyectarse los documentales. Algunos no llegaron a finalizarse, otros lo fueron, pero con gran deficiencia técnica y narrativa.

Pese a los problemas, se puede afirmar que fue un proceso muy rico desde el punto de vista del empoderamiento de los sectores populares, de la construcción de un método de trabajo junto a los movimientos y organizaciones sociales, del intercambio cultural y académico y hasta de la producción, con la realización de obras bastante interesantes.

El taller me enseñó mucho, también aprendí mucho con otras culturas, con los indígenas, con los bolivianos. Yo aprendí mucho también después del taller, cuando nosotros vinimos a filmar [...]. Ud. nunca consigue agradar a todos. En el final tuvimos algunos problemas de relacionamiento, pero después todo se resolvió (Wender de Araújo Mendes, 2012).⁸

Fue maravilloso conocer otras experiencias. Es bueno ver que no estamos aislados, que todos están luchando por sus derechos y con la cámara en la mano, documentando, principalmente para nosotros de la comunidad Nova Esperança que siempre estuvimos documentando nuestra lucha (Edgar Joaquim Olivera, 2012).⁹

⁸ En entrevista concedida a la investigadora en agosto de 2012. La traducción es nuestra.

⁹ En entrevista concedida a la investigadora en agosto de 2012. La traducción es nuestra.

Cuando se inició esa investigación, la preocupación principal era comprender y reflexionar acerca de los métodos de producción del audiovisual de no ficción que se construían con grupos o en contextos populares. En un primer momento, nos dimos cuenta de que el primer paso de los grupos que acompañábamos era la realización de talleres, en respuesta a las dos posiciones que ya hemos mencionado anteriormente: la de representación de la comunidad desde la mirada colonial y la de la retórica salvacionista de “dar voz al otro”.

Pensar la producción audiovisual a partir de esta metodología permite aproximación, transferencia de conocimiento técnico y también una respuesta a la necesidad de empoderamiento de la comunidad o grupo. Vale decir que ese deseo de empoderamiento partía de los dos polos, tanto de los cineastas/videastas como de la comunidad, que ya no querían repetir los viejos discursos, sino proponer caminos para una práctica efectiva. Era, entonces a partir de los talleres que se iba formando un método de realización.

Un método para la igualdad

Primeramente, destacaríamos como metodología participativa la realización de los talleres, de lo cual ya hablamos. Sin duda, es el primer paso para promover la participación efectiva de la comunidad en la producción de los audiovisuales. Pero, en los talleres, podemos destacar una metodología específica, que llamamos de poner en práctica el método del maestro ignorante (Rancière, 1987).

Para Rancière “el método de la igualdad era principalmente un método de la voluntad. Se podía aprender solo y sin maestro explicador cuando se quería, o por la tensión del propio método o por la dificultad de la situación” (1987: 11). En el caso de los talleres, muchas veces los docentes no sabían todo lo que

enseñaban o lo que se debía aprender para hacer un video y los estudiantes y la gente que se acercaba a las producciones tenían que aprender solos, haciendo, arriesgándose. Esa es una práctica muy común en los talleres de audiovisual popular y comunitario. La militante del Movimiento del Video Popular, de Brasil, Danubia Mendes, nos relató ese mismo proceso en los talleres que su grupo realizó en el 2009, en la ciudad de Goiânia, Goiás:

Entonces yo no sabía editar en el Sinelerra,¹⁰ yo nunca había editado. Era un proceso de aprender juntos. Hasta quien estaba allá para enseñar no sabía. Ya hubo momentos, así, de que yo llegara y el Goiaba¹¹ ya estar editando un clip en el Sinelerra, apenas de quedarse allá, mirando, observando, intentando manejarlo, etc. Y yo, la que estaba para ayudar, no sabía editar ni siquiera un clip en aquel momento. Por eso, yo pienso que todos tuvieron un poco de experiencia técnica en mi grupo. Todos filmaron un poco, editaron un poco, no hubo centralización, el proceso realmente fue apropiado. De verdad aquellos chicos hicieron el video. Fue un esfuerzo de ellos, laburo de ellos, así (Mendes, 2010).¹²

De esa manera, lo que se busca producir no es solamente una formación en audiovisual, sino una emancipación del estudiante, una vez que lo obliga a usar su propia inteligencia. Lo más importante, entonces, ni siempre es enseñar audiovisual, pero enseñarles de que ellos tienen una inteligencia y de que pueden aprender cualquier cosa porque la misma inteligencia actúa en todas las producciones del arte humano, que un hombre siempre puede comprender la palabra de otro hombre (Rancière, 1987: 15).

Para Jacot, citado por Rancière (1987), al enseñar algo que no sabe, el maestro se pone en el mismo nivel que el alumno, por eso hace preguntas a la

¹⁰ Programa de edición de videos *opensource*.

¹¹ Apodo de uno de los chicos que participó en el Taller de Imagen Popular, realizado por el Movimiento del Video Popular, en 2008, en la comunidad Sonho Real/Real Conquista.

¹² Entrevista realizada por la autora en enero de 2010, Goiânia, Goiás, Brasil. La traducción es nuestra.

manera de los hombres y no de los sabios, pregunta para instruirse juntamente al alumno y no para instruir al alumno.

De las actividades del Colectivo Magnífica Mundi, considero que los talleres que nosotros, los alumnos impartíamos como nuestra actividad más importante. Eso porque nos ponía en contacto directo con todo aquello que desconocíamos. Porque eso rompía con las barreras formales de aprendizaje, porque nos hacía entender que el mundo era mucho más grande de lo que imaginábamos (...) porque podíamos comprender que ni siempre el saber formal creado en las universidades es lo que las personas necesitan, porque nosotros sentíamos que, de alguna manera, que no sabemos cuál era, estábamos construyendo con una mejoría en el futuro de aquellas personas (Vieira, 2010).¹³

Para que exista un proceso de aprendizaje, en la lógica del maestro ignorante de Rancière, sólo se necesitan ganas, ya que el método se basa en las ganas que uno tiene de aprender, y en la existencia de una cosa común entre el maestro y el alumno. En el caso de los talleres, la cosa común es un video. Hay que hacer un video, mismo que no se sepa hacerlo. Y, muchas veces, intentando aprender una cosa, se aprende otra porque en el método “quien busca siempre encuentra. No encuentra necesariamente lo que busca, menos aún lo que es necesario encontrar. Pero encuentra algo nuevo para relacionar con la cosa que ya conoce” (Rancière, 1987: 23).

La segunda estrategia y quizás la que más nos llamó la atención fue la práctica del visionado a los miembros de la comunidad con la cual se está filmando. El visionado es una de las herramientas que los integrantes de la WebTV Magnífica Mundi vienen experimentando en el intento de abrir un canal más amplio de participación de la comunidad, principalmente cuando pocos o ningún miembro de la comunidad hace parte directamente de la producción de

¹³ Entrevista concedida a la realizadora por *email*, en agosto de 2010. La traducción es nuestra.

la obra. La práctica fue experimentada inicialmente en el 2008, durante la producción del documental *Trombas e Formoso: a vitória dos camponeses*.¹⁴

En la incipiente actitud de compartir el *hacer* documental experimentada por el equipo y por los sobrevivientes de la Revuelta de Trombas y Formoso, el intuio de representación no se adecuaba a las concepciones adoptadas en el Proyecto. Por eso, en el sentido de contra por el concepto de representación al de participación, se adoptó como práctica, lo que el equipo llamó de *visionados*, frecuentes exhibiciones nocturnas del material, sin edición, grabado durante el día o en otra ciudad, para la población de Trombas, principal locación y más importante escenario de la Revuelta. La idea era hacer con que las personas de la ciudad, herederas de esta historia, se sintieran menos invadidas – en fin, eran estudiantes de la capital entrando en su espacio – y mejor recepcionadas al mirar. Fue, sobre todo, una forma de buscar manifestaciones positivas y negativas sobre la construcción filmica en un intento de experiencia de participación popular. Además, el equipo también distribuyó volantes informativos acerca del film, realizó reuniones públicas y participó de varios programas de radio en la ciudad, objetivando informar la población sobre las actividades e invitarlas a participar del Proyecto (Sousa y Dourado, 2010: 7).¹⁵

En el Taller Internacional Sin Fronteras, los visionados son práctica recurrente desde el 2008. En 2009, no fue distinto. La proyección en la comunidad en la cual el video fue producido es considerada parte integrante del método de realización audiovisual popular y la “devolución” mínima que se puede hacer a la comunidad. En el caso del Taller realizado en 2009, muchos grupos llevaron la comunidad a la sala de cine en la Universidad Federal de Goiás, cuando las películas fueron proyectadas. En la sala, llena, era visible el rostro de gente de distintos orígenes, que allí estaban para verse en la pantalla grande.

¹⁴ El documental puede ser visto en: www.trombaseformoso.org.

¹⁵ La traducción es nuestra.

Sin duda, el momento de la proyección en el barrio o en el local es uno de los momentos más esperados e importantes en la producción de un video comunitario. En los dos casos de Magnífica Mundi de lo cual hablamos más detalladamente, la proyección en los barrios fue un acontecimiento. Se trataba de barrios en los cuales la producción cultural más allá de la tele llega muy poco y la comunidad está, en su mayor parte, sometida a los medios de comunicación de masa, sin muchas alternativas culturales. Revertir la lógica, verse en la pantalla, ver la historia de su pueblo y su lucha se transforma en un gran acontecimiento, muestra que los pueblos también tienen derecho a ser y a hacer la imagen.

Para los integrantes de Magnífica Mundi WebTV, el visionado aproxima y justifica la realización documental. Cuando no hay la participación directa de la comunidad en el equipo de realización es una de las maneras más efectivas de aproximarla de la realización. Cuando hay uno o varios integrantes de la comunidad en el equipo realizador, el visionado se vuelve en un importante canal de intercambio y discusión acerca de los posibles senderos de la obra. Además del hecho de que las comunidades puedan verse en la pantalla ya es un acontecimiento.

Conclusiones

En este trabajo, intentamos reflexionar sobre los desafíos de la filmación con personas, grupos, comunidades y movimientos sociales. Históricamente, la postura predominante ha sido la de “representar al otro”, tanto bajo una mirada etnocéntrica como bajo una mirada salvacionista (Bidaseca, 2010). Estas miradas están presentes en el audiovisual tanto en la retórica de representación del otro como en la de dar voz al otro.

Cuando se pretende construir una metodología participativa en el audiovisual, que pretenda hacer de la obra un producto del tiempo y espacio compartidos entre cineastas y comunidades; o hacer del audiovisual una herramienta de auto representación en manos los sujetos sociales, es necesario un planteamiento que va más allá de estas dos miradas ya citadas. ¿Y cuáles son las posibilidades y los caminos de otro tipo de realización audiovisual? Para Skliar la única posibilidad es pensar “el otro como unos otros en un espacio que debe ser estrictamente comunitario, hegemónicamente comunitario, sistemáticamente comunitario, férreamente comunitario, siempre comunitario” (2002: 16).

Lo que vimos en la experiencia del Taller Internacional Sin Fronteras, realizado por Magnífica Mundi fue que cuando se busca construir otra relación con ese otro se puede lograr que la realización de audiovisuales sea más que un placer estético y narrativo, pero también una experiencia comunitaria. Cuando se trabaja mirando a su semejante como semejante, como alguien que puede enseñar y aprender, como alguien que tiene un objetivo común, ya está sembrada la semilla de una relación de otro tipo y, consecuentemente, de un audiovisual de otro tipo.

Entretanto, acreditamos que para lograr este tipo de audiovisual/cine comunitario es imprescindible que los sujetos sociales (personas, grupos, comunidades, movimientos sociales) sean finalmente escuchados. Para escucharlos no basta con “dar la palabra”. Es necesario, antes de todo, romper con las prácticas de representación coloniales, para las cuales estos personajes no tienen historia ni agencia política. Se hace menester callar, pues solo así es posible escuchar. Si lo único que uno puede hablar es su lenguaje colonial, quizás callando, se pueda, por fin, empezar a escuchar el otro como un primer paso para des-construir la mirada colonial.

Los talleres de formación son un primer paso en esta dirección, pues permiten la transferencia de los conocimientos técnicos necesarios para la filmación. Enseñar bajo la técnica del maestro ignorante es inicio del reconocimiento del otro como un otro que es capaz de crear conocimiento y aprender por sí mismo, como un ser de agencia. Luego, los visionados permiten que la comunidad como un todo sea partícipe en la obra, mismo que un grado minimalista de participación. Esta metodología, entretanto, no debe ser vista como una fórmula universal, pero como el inicio de un proceso en lo cual lo principal es reconocer que estos sujetos tienen una historia, una agencia y son capaces de contarla por sí mismos.

Referências bibliográficas

- Aitken, I. (2013). *Film and reform: John Grierson and the documentary film movement*. London: Routledge.
- Achebe, C. (2010). *An image of Africa and the trouble with Nigeria*. London: Penguin.
- Amin, S. (1989). *El eurocentrismo: crítica de una ideología*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Barnow, Erik. (2005). *El documental. Historia y Estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Bidaseca, K. (2010). *Perturbando el texto colonial: los estudios (pos) coloniales en América Latina*. Buenos Aires: Editorial SB.
- Frías, I. L. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad filmica*. Lima: Fondo editorial.
- Gonçalves, Gabriela Marques, et al. (2010). Web TV Magnífica Mundi: Novas Tecnologias pelo Direito à Comunicação. *Actas del XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste – Goiânia – GO 27 a 29 de maio de 2010*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Goiânia: Intercom.
- Machado, A. (1993). "O Vídeo e sua Linguagem". *Revista USP*, São Paulo, n. 16, p. 6-17.
- Sapire, Juana y Cynthia Sabat (2017). *Compañero Raymundo*. Buenos Aires: Editorial Sudestada.
- Lazreg, M. (1988). "Feminism and difference: the perils of writing as a woman on women in Algeria". *Feminist studies*, 14(1), 81-107.
- Lucas, M.R.de L. (2008). "O cinema documentário no Brasil dos anos 60: propostas para uma ética e uma estética da imagem". *O olho da história*, 10. Disponible en <http://oolhodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/03/meize.pdf>. (Acceso: 5 de abril de 2018).

- Mohanti, C.P (1984). "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses". *Boundary 2*, 12 (3), pp.333-358.
- Nichols, Bill (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Peruzzo, Cicilia Maria Krohling (2007). *Televisão comunitária: Dimensão Pública e Participação Cidadã na Mídia Local*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- Pinheiro, J. (2012). O vídeo popular no ponto: cultura e produção audiovisual alternativa. *Temática*, 10, 1-14.
- Rancière, Jacques (1987). *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes.
- Skliar, Carlos (2002). *¿Y si el otro no estuviera ahí?* Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Sousa, A.L.N. (2017). "Video activism: Digital practices to narrate social movements during the FIFA world cup (2014)", *Journal of Brazilian Journalism Society*, 13 (1), pp. 38-63.
- Sousa, A.L.N. (2015). "Esto va a estar en el YouTube: Vídeo, redes sociales y protestas en Brasil". *Revista Internacional del Pensamiento Político*, Sevilla, 10, pp.135-155.
- Sousa, A.L.N. et al. (2010). Complexo Magnífica Mundi: uma década de comunicação popular e comunitária. *Congreso de Comunicación Alternativa: Medios, Estado y Política*. La Plata: Argentina.
- Sousa, Ana Lúcia Nunes y Maiara Dourado (2010). *Trombas e Formoso: um projeto com e para a comunidade*. Actas de las 2das. Jornadas Internacionales de Problemas Latinoamericanos. Movimientos Sociales, Procesos Políticos y Conflicto Social: Escenarios de disputa", de 18 a 20 de noviembre de 2010, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Córdoba.
- Spivak, G. C. (2003). "¿Puede hablar el subalterno?" *Revista colombiana de antropología*, 39, 297-364.
- wa Thiong'o, Ngũgĩ. (2017). *Desplazar el centro*. Barcelona: deBolsillo.
- Targino, M. D. G., de Carvalho, C. P., & Gomes, A. D. (2010). Centro de Mídia Independente Brasil: jornalismo cidadão e democracia representativa. *Comunicação & Inovação*, 9 (16).

* Ana Lúcia Nunes de Sousa es investigadora Postdoctoral y docente en el Programa de Posgrado en "Territórios e Expressões Culturais do Cerrado", en la Universidade Estadual de Goiás. Es doctora en Comunicación y documentalista. Contacto: anabetune@gmail.com