

De la caza del objeto al movimiento en la imagen: reflexiones sobre las posibilidades y límites de la cámara fílmica y fotográfica en la investigación social



Natalia Purcell Servera

Tesis Doctoral

Programa de Doctorado en Psicología Social

Universidad Autónoma de Barcelona

2015

Dirigido por:

Dra. Pilar Albertín Carbó

Dra. María del Carmen Peñaranda Cólera

En memoria de Ana Garay, quien fuera mi directora de tesis desde el 2004 y a quien le estoy inmensamente agradecida por todo su apoyo en la realización de este trabajo y de mis tiempos en Barcelona en general. Te recuerdo con melena roja, sonriente, acogedora y asertiva. Gracias por tanto, y por la confianza de que este trabajo era posible.

Agradecimientos

Este trabajo es colectivo, escrito junto con otros y otras. A todos-as aquellos y aquellas que de una u otra manera estuvieron presente, acompañándome, animándome, pensando y reflexionando conmigo sobre este fascinante mundo de la investigación *con, en y a partir* de imágenes, les estoy inmensamente agradecida.

A Pilar y Mamen, ¡qué manera de estar presentes! Por dirigirme y acompañarme para que este trabajo se pudiera realizar, por nosotras y por Ana. Por pensar este proyecto conmigo desde la confianza, el entusiasmo, la rigurosidad y la mentoría constante. Un placerazo trabajar con ustedes.

Al José. Este trabajo también es dedicado a ti. Por tu acompañamiento constante, de tantas formas: el ir y venir juntos en ese verano de 2009, las rutas en bicicleta, tu lectura crítica y comentarios atinados, el espacio, la risa, la pavera, las mil y una conversaciones sobre el tema, la complicidad con José María. Definitivamente, has facilitado las condiciones para que pudiera realizar esta investigación. Y mucho más que eso. En cada guiño: el *mapa poétic*.

Al José María. Gracias por pedirme que te lea el libro de los dinosaurios, la orquesta y *Cuicucuidado* todas las noches. Así me recuerdas las ganas de escribir uno que te motive a explorar, curiosear y hacer imágenes. Gracias por ayudarme a salir de la computadora y enseñarme el mundo: *Vamos a ver como es el reino del revés*.

A mi familia, en Puerto Rico y en México, que siempre ha estado presente, acompañando y motivando este proyecto.

A todas las personas maravillosas que conocí en Ceiba y Naguabo, con las que he podido aprender tanto sobre Puerto Rico y una misma. Por las largas conversaciones que sostuvimos, por la energía, y por compartir la firme creencia de que las cosas en Puerto Rico pueden ser diferentes. ¡Cuanta fuerza y cuánta creatividad para pensar en Puerto Rico!

Al *pegamento* de la Universidad de Puerto Rico en Humacao, CAPEDCOM y los foros ciudadanos. Los tenía muy presentes en cada momento que escribía sobre Ceiba y Naguabo. Pensar en lo vivido en el proyecto de comunidad también me lleva a ustedes, a todo lo compartido, aprendido y a la gran oportunidad de trabajar juntos y juntas. Gracias por la amistad y el cariño.

Al Rafy y al David por apoyar en la edición para *La Fiesta del límber*, y por siempre haber creído en el trabajo.

A la Cynthis, mi querida amiga, gracias por el empuje y sobretodo por estar siempre presente.

A mi Galia y su gente itinerante: más que un edificio, es familia.

A la Laura y la Carola, por el tiempo compartido en Barcelona, y la conexión más allá del tiempo y la distancia.

Índice de contenido

Introducción. Antecedentes de la investigación: la construcción de su objeto de estudio.....	8
I. Ensayando visualidades: del proyecto de máster a la disertación.....	10
II. Propósito de la investigación.....	13
III. Estructura de la investigación.....	16
Capítulo 1. La cámara fotográfica y fílmica en la institucionalización de formas de conocer..	23
1.1. La cámara fotográfica atrapa y transporta realidades.....	23
1.2. La cámara como artefacto mediador entre el-la observador-a y lo observado.....	28
1.3. La imagen en movimiento: una consideración desde los efectos.....	31
1.4. ¿Qué es aquello que se atrapa? La imagen fotográfica y fílmica como administración del cuerpo.....	34
1.5. Félix-Louis Regnault: la mirada positiva en el contexto de las ferias demostrativas.....	39
1.6. Alfred Cort Haddon: la cámara fotográfica y fílmica en el trabajo de campo.....	43
1.7. Distanciamiento de la investigación con cámaras.....	46
1.7.1. Profesionalización de las disciplinas sociales.....	46
1.7.2. Academia y cultura popular.....	48
1.7.3. La fugacidad del texto visual.....	50
1.7.4. ¿Irrealidad de la cámara fílmica y fotográfica?.....	52
Capítulo 2. Replanteamientos sobre el movimiento en la imagen y la cámara: prácticas de investigación fílmica alternas.....	55
2.1. El cine expositivo como dispositivo de objetivación.....	56
2.2. Flaherty y el cine salvaje: De la búsqueda de atrapar a la reflexión en torno a la autoridad en las investigaciones.....	58
2.2.1. Presupuestos de la investigación fílmica en Flaherty.....	58
2.2.2. Rescatar al noble por desaparecer.....	59
2.2.3. La cultura estable en la preconcepción fílmica.....	61
2.2.4. ¿Dimensión “colaborativa” en el cine de Flaherty?.....	63
2.3. Cinema Verité de Rouch.....	66
2.3.1. Influencias conceptuales y metodológicas en el cine de Jean Rouch.....	69
2.3.2. Antropología compartida y provocación en Rouch.....	72
2.3.3. Críticas al trabajo fílmico de Jean Rouch.....	77

2.4. El cine observacional como influencia en el trabajo de David MacDougall.....	80
2.5. Cine participativo o transcultural cinema de David y Judith MacDougall.....	84
2.5.1. Preguntas al trabajo fílmico de los MacDougall.....	88
2.6. Cine reflexivo: mirar hacia adentro en la construcción de conocimiento.....	93
2.7. Cine deconstructivo o evocativo, la poética de las imágenes como medio para presentar la experiencia fílmica.....	99
2.7.1. ¿Cómo deconstruir el texto?.....	100
2.8. Cine Aplicado o Cine-Transformación.....	105
2.8.1. Indigenous Media: la cámara en manos del-la nativo-a.....	107
2.8.2. Preguntas al cine aplicado.....	110

Capítulo 3. Del realismo a la interpretación en la investigación fotográfica.....113

3.1. Acercamientos iniciales en el uso de la cámara fotográfica y la búsqueda de un método fotográfico.....	115
3.2. El método fotográfico de los Collier.....	117
3.2.1. La fotografía como inventario.....	119
3.2.2. La cámara fotográfica: observación participante y familiarización.....	123
3.2.3. Entrevistas fotográficas.....	130
3.3. Foto-texto.....	134
3.4. Reflexividad y proyectos colaborativos a través de la fotografía.....	137
3.5. Análisis fotográfico.....	141

Capítulo 4. Una psicóloga social con cámara en mano: Relaciones e implicaciones de la cámara fílmica en la experiencia de denuncia comunitaria en Ceiba y Naguabo.....146

4.1. Contexto de la investigación.....	147
4.1.1. La colonia militarizada.....	147
4.1.2. La incorporación de la Alianza Pro Desarrollo de Ceiba (APRODEC): Seamos los protagonistas del desarrollo de Ceiba y Roosevelt Roads.....	148
4.1.3 La salida de Playas Blancas: Construcción de la base naval Roosevelt Roads.....	154
4.1.4 La segunda expropiación: el Gobierno Central asume la jurisdicción de las tierras.....	163
4.2 De la investigación dirigida a la posibilidad de filmar.....	170
4.2.1. Inserción en Ceiba y Naguabo a partir del proyecto con jóvenes.....	170
4.2.2. Perspectiva del vídeo, La Fiesta del límber.....	174
4.3. Las videograbaciones.....	176
4.3.1. La parcialidad del texto fílmico La fiesta del límber.....	181

4.4. Mirarnos: Negociar la investigación con cámara, conmigo misma y el grupo.....	182
4.5. La documentación fílmica como estrategia de denuncia.....	189
4.5.1. ¿Quiénes están detrás de la cámara? Construyendo sentidos colectivamente: posiciones encontradas.....	189
4.5.2. De la Manifestación a la exposición en otros medios y espacios.....	195
4.6. ¿Cómo contar la historia?.....	198
4.7. Ajustando el equipo de trabajo o “making a documentary is more than filming”.....	209
4.7.1. Aspectos técnicos-instrumentales:.....	209
4.7.2. Aspectos relacionales en el contexto de trabajo:.....	210

Capítulo 5. Reflexiones sobre las posibilidades y los límites en el uso de las cámaras en la investigación social.....214

5.1. La colaboración como historia compartida.....	214
5.2. La exploración con cámara como forma de conocer.....	218
5.3. La revisión de las imágenes como notas de campo.....	221
5.4. Las imágenes como recursos para desarrollar entrevistas.....	224
5.5. Análisis de las imágenes: creación de un sentido narrativo.....	226
5.6. Relaciones de vulnerabilidad-generar poder en la investigación visual y audiovisual.....	229
5.7. Lo incompleto en las imágenes como posibilidad de intercambio.....	234
5.8. Sobre las posibilidades de los documentales en la apertura y cierre de diálogo con sectores que son confrontados.....	237

Capítulo 6. Reflexiones finales: Epistemología de la mirada fílmica en la investigación.....244

6.1. Cámaras e imágenes en la investigación.....	244
6.2. El conocimiento visual: to see is to know?.....	246
6.3. Acerca de la audiencia y el acceso al conocimiento fílmico.....	249
6.4. Documental de Ceiba y Naguabo como cine etnográfico.....	252
6.5. Orientaciones futuras.....	254

Referencias.....256

Introducción. Antecedentes de la investigación: la construcción de su objeto de estudio

Antes de comenzar la tesis y de estar realizando mis estudios doctorales en Barcelona, me atraían las posibilidades del cine en las ciencias sociales, más como texto desde el cual *encontrar* conceptos psicosociales que como instrumento para investigar y presentar la experiencia final de una investigación. Durante mi formación en la licenciatura de psicología (en la Universidad de Puerto Rico), alquilaba películas, las comentaba con mis compañeros-as de la universidad, asistía a cine-foros y me preguntaba sobre las formas de comunicación de los registros audiovisuales. De más está decir que, según mis lecturas minuciosas, en las películas se encontraban materializados las extensas y complejas teorías de Freud, Lacan, Saussure, y otros. Las películas tenían entonces la función de ilustrar o ejemplificar las complejas teorías sociales y, con ello, me permitían entablar un diálogo con los-as autores-as que estudiaba en aquel entonces.

Luego llegó la fotografía... Un amigo me prestó una cámara *reflex* para asistir a un curso de Fotografía Básica en la Liga de Arte, en San Juan. Sin saber cómo usar la cámara, pues todavía no habíamos iniciado formalmente el curso, tuve mi primera asignación: tomar mis primeros tres rollos fotográficos. Pero, según nos había indicado la maestra, la fotoperiodista Alina Luciano (del periódico Claridad), no podíamos tomar imágenes en automático, sino que debíamos *componer* imágenes. ¿Qué significaba eso? Nos invitaba también a vernos como turistas de la ciudad, no de esos que se limitan a documentar mecánicamente cada paso que dan, sino como aquellos que quieren conocer la ciudad y seducirse por ella.

¿De qué haría las imágenes? ¿Tres rollos de 36 fotos cada uno? ¿De un día para otro? Pero sobre todo, ¿Cómo haría 108 fotos, si ni siquiera sabía usar la cámara? Me armé de valor y me enfrenté a ese aparato, que tan extraño me parecía, que tanta inseguridad me causaba por disponer sólo del mínimo conocimiento técnico: encender la cámara fotográfica, mirar por el visor y hacer *click* al disparador. Suponía que si estaba en una clase de fotografía esto significaba que mi proceso de hacer fotografías era incompleto y entre medio de hacer *click* y tomar la fotografía, debían de suceder muchas otras apreciaciones de las que no estaba ni remotamente enterada.

En retrospectiva, puedo decir que la cámara fotográfica me enseñó a caminar por la ciudad, a explorarla y experimentarla de forma diferente. Con 108 fotos que crear, de un día para otro, y con

la tarea de hacer imágenes que proyectaran otra manera de ver la ciudad, recuerdo hacer imágenes/retratos de personas que me llamaban la atención, ya fuera por algún gesto o acción que estaban llevando a cabo, además de por ser personas que no empataban con la rutina típica del Viejo San Juan, o al menos con la imagen que tenía de esta ciudad. En algunos casos, tuve que pedir permiso para hacer las imágenes. Me aterraba hacer imágenes a escondidas y que las personas me fueran a agarrar en la acción. Recibí las primeras negaciones definitivas y no tuve ningún argumento para convencer de lo contrario. Pero también hice imágenes en donde la distancia se convertía en cómplice. Un señor sentado con una radio frente al correo, escuchando las noticias estridentes, como si fuera una actividad de lo más común, una práctica que constituyera su día a día, levantarse todas las mañanas, aparcar su silla mientras las personas caminaban a su alrededor. El acomodo de miles de tapas de metal en el suelo y cómo a través de la mirada fotográfica adquieren la forma de una obra de arte. De alguna manera forma, y si te lo propones, ver la ciudad con cámara te invita a enfocar situaciones cotidianas que antes habían pasado desapercibidas. Aunque el hacer imágenes fotográficas requiere de velocidad (el gesto se extingue), pide que uno discurra por la ciudad a un ritmo lento y paciente y sobre todo, observar como si fuera la primera vez, con actitud de extrañeza.

Así, a medida que fue transcurriendo la clase, aprendí que lanzarse al “vacío”, tal y como había pedido la maestra, promovió que aprendiéramos desde la experiencia y asumiéramos la cámara de forma intuitiva. En las siguientes clases, la profesora nos habló sobre la profundidad de campo, sobre cómo lograr que unos elementos estuvieran más enfocados que otros; nos decía, “miren por el visor, cómo les gusta más la imagen, si ponen la cámara de esta manera, si usan esta velocidad, si abren el diafragma así”... Todos estos elementos te ayudaban a comunicar algo diferente, pero también a experimentar con las formas del “decir”.

Segunda lección: de las 108 fotografías realizadas, la profesora me comentó que sólo *servían* dos. Entonces fui entendiendo que la fotografía no sólo era un *click* automático en el disparador, sino que implicaba una angulación, un estilo, una forma estética de decir algo sobre aquello que estaba frente a mí. En esta primera tarea, también aprendí que la técnica es mucho más que una serie de pasos delimitados, que la consecución de un procedimiento (tal vez por eso nuestra profesora nos lanzó al “vacío” a hacer fotografías); la técnica se iba improvisando y depurando según las necesidades de expresión, era infinita, sumamente rica y creativa.

Pero también, la fotografía comunicaba mi propio pensamiento, un pensamiento que quedaba fragmentado entre cuatros paredes, entre los cuatro márgenes del papel fotográfico, de forma

instantánea, con la velocidad de la luz; en milésimas de segundo tenía que pensar qué decir sobre mi objeto de interés, por qué cierta persona o cierto paisaje me atraía, y en esas milésimas de segundo también tenía que pensar cuál era la forma más adecuada, a nivel de estilo, de comunicar esa atracción. Las personas se mueven con suma velocidad, los gestos que han sido significativos dejan de ser, también, en milésimas de segundos; al hacer fotografía se tiene que ser sumamente observador, afectivo e intuitivo. Como dice Stoller (1998) en *The Taste of Ethnographic Things*, se experimenta el mundo con todos los sentidos; así, se tiene que hacer fotografía escuchando, tocando las texturas de nuestro sujeto de interés, oliendo el momento apropiado y creando un gusto por la imagen capaz de tornarse en significativa para otras personas. Algo de lo que tendría que aprender bastante, de lo que sigo aprendiendo, no sólo al hacer fotografías, sino al investigar, cuando se quiere conocer e indagar en algo.

Luego vendría la magia del revelado manual, en la oscuridad aprender a enrollar un cartucho; recuerdo los largos minutos hasta escuchar el *click* del cartucho (¡cuántos minutos!), y con ello comenzar la impresión. Curiosamente, había que aprender a ver, ahora dotado sin luz, para materializar las imágenes. Muchos contrastes: la ausencia de luz permitía que algo lleno de luz, la imagen fotográfica, pudiera imprimirse; el rollo filmico había atrapado innumerables rayos de luz y en su último acto era como si el rollo tuviera que descansar; para poder *ver* tenía que utilizar otras instancias de la sensibilidad humana. Una vez más, esto recordaba que había algo más allá de la visualidad, no sólo se tenía que aprender a ver, sino a ser frágil y sensible con el resto del cuerpo.

I. Ensayando visualidades: del proyecto de máster a la disertación

En resumen, si mis primeras experiencias con la imagen en movimiento fueron interpretándolas como texto, con la cámara fotográfica me inicié como captadora/productora de imágenes de la calle. Aunque ahora puedo reconocer los paralelismos entre hacer imágenes e investigar, al inicio no tenía un interés por investigar a través de la cámara fotográfica o fílmica, sino en *decir*, en dar cuenta de cómo las imágenes podían ejemplificar el conocimiento psicosocial.

Al iniciar el proyecto de *máster* en la Universidad Autónoma de Barcelona tenía una inquietud en torno a cómo circulan los textos científicos y la autoridad que como científicos ensayamos en las academias y en nuestros productos finales de investigación. Pensaba en las narraciones científicas y en cómo presentar el saber científico de manera alternativa al artículo científico impersonal, que en ocasiones me parecía tan alejado de la vida misma, con su lenguaje distante y neutro. Siendo el

texto científico un reflejo de una manera de concebir la ciencia, de asumirse y posicionarse como investigador, me parecía que en la escritura final se anulaba la riqueza del encuentro con la vida misma. Recordaba la maravillosa narración del periodista polaco Ryszard Kapusckinsky en su introducción a la experiencia vivida en Irán, cuando cuenta la compleja hazaña de ordenar sus sentidos e ideas, dispuesto con un denso acompañamiento de entrevistas, artículos, grabaciones, que le llevaron a relatar sobre la *desmesura del poder*. Trataba de identificar ensayos actuales desde la psicología social que en su estilo reconocieran el proceso complejo de producción que implica el conocimiento científico, la particularidad de la mirada del-la científico-a que observa y vive determinadas experiencias que le llevan a teorizar o conceptuar sobre éstas. Tal vez porque me encontraba en las primeras fases de investigar sobre este tema, me parecía que habían escasos ejemplos y que, en general, los relatos psicosociales eran interesantes por su desarrollo conceptual y descriptivo, mas no por establecer cómo se había llegado a determinadas conclusiones desde la experiencia vivida. Esto es, cómo se había articulado el conocimiento. En ese momento, ensayaba esta hipótesis desde mi deseo de conectar el conocimiento científico en otros espacios no necesariamente académicos.

Desde las reflexiones que dirigían mi proyecto de máster, entendía la abstracción conceptual como necesaria para la comprensión, pero a la vez pensaba que reducía el proceso a través del cual había sido generado el conocimiento; la abstracción eliminaba el encuentro, tomaba la forma de la distancia necesaria para *pensar* la experiencia vivida. Y aunque esto fuera bastante lógico, pues en nuestro quehacer como investigadores-as tendemos a separarnos, al menos imaginariamente, de la realidad estudiada para hacer sentido de ella, ahora en una dimensión mucho más conceptual, me inquietaba el hecho de que en la escritura ya no estaban presentes el-la investigador-a o las personas participantes, ni siquiera el contexto, sino la ciencia legitimada e institucionalizada. ¿Qué otras escrituras se podían utilizar al interior de las disciplinas sociales que estuvieran alineadas con formas críticas de concebir la investigación y la representación que hacemos en nuestros escritos? ¿Cómo jugar con las formas del decir para corporizar la experiencia-encuentro vivido en una investigación? Por otro lado, también había una preocupación por la difusión del conocimiento psicosocial. ¿Cuál es nuestra razón de ser como psicólogos-as sociales? Si construimos algo llamado conocimiento, ¿cómo compartirlo fuera de las fronteras institucionales? ¿Es esto último necesario y deseable? En fin, ¿para qué investigamos? ¿para quiénes escribimos? Más adelante, en el proceso de situarme con respecto a esta inquietud, estudié sobre los movimientos literarios en las ciencias sociales (por ejemplo, Morales, 2004 y Gutiérrez, 2005), la investigación de Locke (1997) sobre los estilos de escritura en la ciencia, y cómo investigadores como Geertz (1988), Clifford

(1997, 1998), entre otros, reflexionaban sobre las formas de representación en los escritos científicos y la autoridad literaria, además de que ejemplificaban diferentes prácticas de escribir los textos y, por tanto, de concebir la ciencia.

Estas interrogantes se relacionaban también con mi preocupación sobre la meta final del conocimiento, el para qué y el por qué del trabajo que producía la academia. Como psicóloga social que trabaja en proyectos de intervención social, me parecía obligada la reflexión sobre cómo se desarrollan las relaciones humanas en los procesos de movilización y organización comunitaria y, por tanto, el conocimiento que se genera a través de éstas. Entendía que la difusión del conocimiento era necesaria como forma de compartir visiones que permitieran pensar el mundo y habitarlo de otras maneras. Las academias, en tanto que leen a tantos otros que a su vez han leído a tantos otros, o en tanto que documentan procesos y traducen experiencias a través de las miradas que hacen, pueden aportar con una comprensión del mundo. Sin concebirlas como totalizantes, estas comprensiones implican un panorama, un posible guiño para entender una sociedad que transcurre y que se crea a través de las relaciones humanas y, en este caso, desde el encuentro entre diferentes agentes (investigador y participantes). Las academias, además de tener una ubicación delimitada, una dirección física, un código postal, son parte activa de eso que llamamos vida cotidiana. La transforman, al igual que son reconfiguradas por ésta.

Así, la producción final de una investigación cobraba un especial interés en mi forma de entender la razón de ser de la ciencia. En este proyecto de integrar la academia con espacios no necesariamente académicos, entendía que las imágenes podían propiciar un intercambio activo entre las personas. Podían proveer con una narración que aunque parcial al conocimiento generado (no toda la información y reflexiones caben en las imágenes), promoviera un lugar desde donde conversar e interesarse sobre los temas abordados, y pensar en otras relaciones posibles con los-as participantes y lectores-as.

Al estudiar sobre las posibilidades de las imágenes como productos finales de investigación (para el proyecto de máster) algo que resaltaba en los artículos y libros que consulté era el debate arte-ciencia. Las imágenes eran vistas como un medio afín con el espacio artístico y, por tanto, existía escepticismo (en las ciencias sociales) sobre su utilización como producto final de una investigación. Con esta idea en mente, el proyecto de máster se atrajo por este debate, intentando dar cuenta de las características de las imágenes que limitan o posibilitan la investigación. Me parecía que apuntar a sus particularidades ayudaría en ese proceso de *convencer* a otros y otras sobre las virtudes de su incorporación como textos. La imagen en movimiento, al poseer secuencia

narrativa aterrizaba el conocimiento de manera más directa; cuando se incluía el audio a las imágenes en movimiento, la naturaleza de la expresión también podía ser más cercana al tipo de conocimiento apoyado desde las disciplinas sociales. En relación a las fotografías, un lugar común que se repetía era que dejaba demasiado espacio para la interpretación: por su propia naturaleza, dice mucho y nada a la vez. Sin embargo, a partir de la lectura de textos de Berger (2001, 1982, 1978, 1972), Benjamin (1940) Sontag (2003, 1981, 1965, 1964) y Barthes (1980), el aprecio a la fotografía tomó otra dimensión. Comenzaron a hacer eco preguntas como ¿no es la imagen fotográfica representativa de la fluidez conceptual planteada desde perspectivas críticas en la investigación? ¿Será que sólo se establece esta posición desde el proceso investigativo, pero se evalúa el producto final según se adecua con formas tradicionales de expresar el conocimiento (debe establecerse coherentemente un marco teórico que traduzca la experiencia de campo con cámara fotográfica en mano)? La fotografía es más bien evocativa, y aunque su realizador-a puede presentar conceptos académicos intencionados, al igual que la naturaleza que comparte con otras obras de arte, posee múltiples vidas, su texto se transforma/actualiza a través de la experiencia de quien las observa. Justamente, por su propia naturaleza, el acto de investigar siempre es incompleto y parcial. La imagen fotográfica encauza, materializa este espíritu.

Al iniciar la tesis doctoral comencé a ver un mundo de posibilidades desde trabajos que estaban haciendo antropólogos-as y sociólogos-as y que invitaban a asumir las imágenes en movimiento y fijas no sólo como una manera de comunicar una experiencia sino como herramientas para explorar e investigar.

II. Propósito de la investigación

Cuando comencé a estudiar para fines del proyecto de investigación doctoral, me interesaba realizar una tesis cuyo enfoque fuera la revisión teórica y que me permitiera compartir con otras y otros el fascinante mundo de las imágenes en la investigación. Quería presentar el amplio uso que se les ha dado en las ciencias sociales, con miras a que otras personas advirtieran prácticas que también pueden ser pertinentes en sus investigaciones. Me interesaba resaltar proyectos que usaran las cámaras como herramientas para investigar y presentar el producto final de una investigación. Lo anterior implicó un análisis sobre métodos y técnicas de investigación y cómo contrastan con aquellos más afianzados en las ciencias sociales (por ejemplo, las entrevistas), reflexiones sobre cómo se transforma la identidad del investigadora-a cuando investiga con cámaras, los efectos de las imágenes sobre la vida de los-as participantes y la construcción de sentidos a través de las imágenes (versus el artículo científico). El estudio teórico se dio sobre todo a través de la revisión

de literatura en los campos de la antropología y sociología, pues en estas disciplinas ha habido mayor tradición (y sistematización de experiencias) de investigación con cámaras y de imágenes. Además, estudié los documentales de MacDougall, Rouch y Flaherty, en donde la cámara fílmica es protagonista del trabajo de campo, promueve la interacción entre investigador-a y grupos y se convierte en el texto a través del cual se comparte la experiencia vivida.

Mientras iba realizando la revisión teórica, en el 2007 comencé a trabajar en un proyecto con jóvenes coordinado por la Alianza Pro Desarrollo de Ceiba (APRODEC) y la Licenciatura en Investigación Acción Social (*INAS*) de la Universidad de Puerto Rico en Humacao (UPRH). Durante el proyecto con jóvenes conocí de cerca la movilización comunitaria liderada por APRODEC, para reclamar participación en la determinación sobre el uso que se le daría a 8,600 cuerdas de terrenos en lo que fue la base naval Roosevelt Roads. Estas tierras habían sido expropiadas a Ceiba y Naguabo, dos municipios de la Región Este de Puerto Rico, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Al cerrar la base en el 2004, APRODEC pedía que estas tierras fueran devueltas a sus municipios para propiciar el desarrollo económico de la Región. Al participar de las Asambleas y reuniones de comunidad, surgió en mí un interés por realizar un vídeo que enfocara en la historia de las expropiaciones y el contexto de la movilización comunitaria actual. A partir de junio de 2009 se dio la oportunidad de comenzar las filmaciones (ver capítulo 4). Además de servir como documento de denuncia para APRODEC, me parecía que la realización documental me permitiría experimentar con este medio, más allá de la revisión teórica de mi proyecto, y con ello, aportar desde una experiencia vivida, con reflexiones sobre el proceso de trabajo con cámaras fílmicas, cómo negociar la posición del-de la investigador-a con el grupo y cómo contar la historia filmada. Además, la experiencia permitía dialogar de primera mano sobre las posibilidades y límites de su uso. O como sugiere Ardévol (1996b, p. 79), la experiencia permitiría “aprender a investigar investigando”.

Es importante resaltar que el vídeo-documental sobre Ceiba y Naguabo se limitó a un proceso de denuncia comunitaria, mientras que la revisión teórica realizada para fines de esta tesis permite contemplar otras prácticas y objetivos asociadas a lo visual y audiovisual en la investigación psicosocial. Por ejemplo, las posibilidades del cine reflexivo y deconstructivo, el uso de la fotografía en las entrevistas y el análisis de imágenes, entre otros. Aunque la conexión entre la revisión teórica y la experiencia en Ceiba y Naguabo no siempre está presente en la tesis, la revisión de literatura me permitió reflexionar sobre cómo posicionarme comprometidamente como investigadora y pensar en las posibilidades de la producción científica para fines de transformación social o comunitaria. Además, debates que se trabajan desde la crítica a la objetividad de la imagen

fotográfica suponen cuestionamientos a la representación que hacemos en nuestros trabajos y al rol del-la investigador-a que trabaja con cámaras fotográficas y fílmicas. En otras palabras, esta revisión, estas voces, me han acompañado en todo el proceso, en el pensarme en la comunidad y mi trabajo con cámara fílmica.

En esta línea, el objetivo general de esta tesis es estudiar el uso de la cámara fotográfica y fílmica como herramienta para la investigación e intervención social y como medio de comunicación, por lo cual, específicamente, realizaremos el siguiente recorrido, que marcan concretamente los objetivos de la investigación:

1. Explorar los trabajos iniciales de la fotografía y el cine en la investigación social de mediados de siglo XIX, a fin de analizar sus implicaciones epistemológicas en el conocimiento psicosocial.
2. Presentar formas alternas de investigación con cámaras fotográficas y fílmicas que cuestionan el carácter objetivo de las imágenes y que posibilitan acercamientos comprometidos en la acción social, y en relación a los-as participantes y la audiencia.
3. Analizar el proceso de creación fílmica en la realización del vídeo titulado *La Fiesta del Límber*, vídeo que sistematiza las denuncias del grupo comunitario APRODEC sobre la titularidad de los terrenos de la antigua base naval Roosevelt Roads.
4. Presentar una postura reflexiva en relación a las posibilidades y los desafíos de la cámara e imagen en la investigación social, desde la revisión teórica y la experiencia fílmica en Ceiba y Naguabo.

Es importante advertir que aun cuando para la tesis se han leído y estudiado ensayos y trabajos visuales y audiovisuales, la tesis prioriza en lo referente al proceso de *investigar*: ¿Qué miradas o perspectivas de ciencia han dirigido y guiado el trabajo visual y audiovisual en la investigación? ¿Cómo se construye una investigación desde las técnicas visuales y audiovisuales? ¿Qué replanteamientos epistemológicos supone la práctica investigativa en ciencias sociales a través de técnicas visuales y audiovisuales? Esto es, ¿cómo se transforma la práctica científica y el rol del-la investigador-a cuando hacemos uso de técnicas de filmación y fotografía? ¿Qué efectos de poder implica la filmación de la vida de los-as participantes? Las preguntas anteriores las he ido reflexionando a través de la práctica y experiencias de investigación de antropólogos y antropólogas que se han dedicado a hacer fotografías y *film*. En ese sentido, he estado acompañada de sus voces y

saberes, además de que me he dado la oportunidad de reflexionarlo a partir de la creación de un documental para sistematizar un proceso de movilización comunitaria en Ceiba y Naguabo. Espero que a partir de estas reflexiones pueda aportar a la investigación e intervención psicosocial.

Finalmente, es importante aclarar que en la narración para fines de esta tesis, pudiera dar la impresión que nos situamos desde una perspectiva evolutiva, pues presentamos epistemologías en el uso de las cámaras, y las identificamos con épocas y periodos históricos muy delimitados. Esto ha sido así para facilitar la organización de los debates, aunque reconocemos que las historicidades no son únicas ni lineales; por el contrario, están organizadas desde el conflicto y tensión entre las diversas maneras de entender el conocimiento científico que conviven en diferentes contextos de la ciencia. Así, si bien hacemos un recorrido histórico en la incorporación de lo visual y audiovisual en la investigación, sostenemos que no hay una clara demarcación o ubicación de formas de hacer ciencia en estos periodos, sino que coexisten en todo caso, tensiones de hacer ciencia y practicarla.

III. Estructura de la investigación

En el primer capítulo, *La cámara fotográfica y fílmica en la institucionalización de formas de conocer*, describo el surgimiento de la fotografía y el film, así como las perspectivas metodológicas que le brindaron sentido y que, en un principio, permitieron su entrada triunfal en las ciencias sociales. A partir de la *luz*, comienzan a erigirse nuevas formas de investigar. La *luz* permitió afianzar disciplinas como la antropología y la sociología en la cultura popular al hacer más visible, eliminando sombras y tapujos, el conocimiento sobre el objeto de estudio de la época, *el-la otro-a*; conocido más cotidianamente, según los calificativos de la época, como el primitivo, el salvaje, los exóticos. Inicialmente, la fotografía como técnica para captar luz funcionó como microscopio, como telescopio, como laboratorio, trabajando desde reglas sistemáticas y positivistas, en la labor de traer aquello que estaba más allá, lejos de casa, lo disímil y *monstruoso* del primitivo, para examinarlo más de cerca, destruyendo y disecando tejidos de sentido. La *luz* vía la fotografía “confirmó” las teorías evolutivas de la época. La fotografía funcionó como taxidermia o técnica del recuerdo, pues se plasmó como un marco que atrapaba el cuerpo *del-la otro-a* para la posteridad, y lo mantenía encadenado, viviente, a pesar de su inexistencia más allá de la fotografía.

En este capítulo también abordo el posterior rechazo/abandono de las imágenes en las ciencias sociales. Curiosamente, el distanciamiento con las técnicas fotográficas y fílmicas de la época coincidió con la separación de la academia con la cultura popular de finales del siglo XIX. Veremos cómo a finales de este siglo, las técnicas de captación de *luz* comienzan a redefinirse por las

academias como grotescas, populares e impresionistas pues entendían que presentaban tan sólo apariencias de los objetos de interés, además de que a través de estrategias como el retoque, podían presentar grados de error no permitidos por el ideal de la ciencia positiva. Este es un contraste importante, pues si bien inicialmente la fotografía acompañó a la antropología y a la sociología en su institucionalización, a finales del siglo XIX fue rechazada como técnica y forma del saber, lo que tuvo repercusiones en la atención que se les confirió en las décadas posteriores. Este contexto de surgimiento y abandono de las técnicas visuales y audiovisuales es relevante pues permite comprender los trayectos que seguirán posteriormente aquellos-as antropólogos-as que buscarán afianzar su uso.

En el capítulo dos, ***Replanteamientos sobre el movimiento en la imagen y la cámara: prácticas de investigación fílmica alternas***, presento otros métodos utilizados para desarrollar un documental. Organizo el capítulo según tipos de cine: cine expositivo, cine observacional, *cinema vérité*, cine participativo, cine reflexivo, cine deconstructivo y cine aplicado. Lo que interesa en este capítulo es aunar la teoría con la práctica investigativa, para con ello reflexionar sobre los efectos de la cámara sobre lo filmado, así como presentar aquellos replanteamientos que suponen en términos de la construcción de conocimiento, la representación de la realidad, el trabajo cercano o separado de los-as participantes y la perspectiva que se tiene de la audiencia como agente activo o pasivo en la recepción de los textos.

Retomando la posición de algunos-as de los investigadores-as audiovisuales, lejos de pensar en un ideal de investigación, de coherencia en los testimonios, en las necesidades y percepciones, asumo la investigación como un espacio caótico, ambiguo e impredecible que se gesta en la propia situación investigativa; la investigación no preexiste, no es un espacio fijo u objetivo en el tiempo, sino que crea su propia geografía y coordenadas; crea una realidad particular que a su vez es múltiple y diversa. De lo anterior he aprendido mucho de aquellos investigadores e investigadoras que asumen una mirada de investigación reflexiva, participativa y aplicada. A pesar de las contradicciones teórico-prácticas de su cine, de Flaherty me llevo la ilusión de compenetración y calor humano que se transmite en sus historias; su cine se versa como romántico, utópico, sugiriendo la posibilidad de superación y de ver *al otro* como base para nuestra propia transformación. De Vertov y Rouch me llevo la pasión por el movimiento; movimiento como metáfora y materialización de procesos inductivos, de fluidez investigativa, de curiosidad y sorpresa ante lo que puedes comprender de aquello que llamamos vida cotidiana, pues con ambos cineastas el espacio de investigación se identifica como aventura. De los MacDougall me llevo la sensibilidad hacia las personas participantes de la investigación, pues la historia filmada, en esencia, les

pertenece a ellos y ellas, siendo deseable la polifonía en tanto llena de música, ritmos y palpitaes la investigación; la voz y la escucha hace partícipe y cómplice a las personas y sobre todo construye el proceso hermenéutico, el espacio *transcultural*, como dirían los MacDougall.

Por otro lado, en el capítulo tres, *Del realismo a la interpretación en la investigación fotográfica*, presento trabajos que utilizan la cámara fotográfica como herramienta para investigar y las imágenes como textos para presentar los sentidos generados en una investigación. Mientras en el primer capítulo trabajamos con la perspectiva realista de la fotografía, en este capítulo exploro miradas múltiples con las que se asume la labor fotográfica de los y las investigadores-as. En especial, retomo uno de los trabajos de gran relevancia para posicionar a la fotografía como herramienta y técnica de investigación: el trabajo en 1986 de padre e hijo, John y Malcolm Collier, *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. A través de este trabajo los Collier plantean que es posible obtener datos sistemáticos de las fotografías y que por tanto, ésta es capaz de aterrizar información y saberes. Lo anterior implica un reto a cómo disciplinariamente se han concebido los registros fotográficos en las ciencias sociales, pues durante la década de los veinte su uso casi había sido abandonado; esto es, los-as investigadores-as seguían haciendo imágenes sin embargo, no dialogaban de ellas en el espacio académico. La fotografía jugaba más bien un rol de mostrar cuerpos con los que se había trabajado en una investigación y cumplía la función de evidenciar la presencia del-la investigador que se desplaza en el terreno. Así, el trabajo de los Collier reflexiona sobre investigaciones en donde la fotografía ha servido como catalítica para promover el *rapport* y la familiarización, además de que ha sido utilizada como técnica para desarrollar las entrevistas.

En este capítulo también se presentan perspectivas interpretativas y críticas en la investigación con cámaras, donde se plantea que la realidad se construye desde las interacciones con la que nos aproximamos a ésta y, por tanto, desde los sentidos e interpretaciones que le otorgamos (producto de esas interacciones). Existimos en un mundo construido y habitado por una infinitud de miradas. En fin de cuentas, a lo sumo, lo que aporta una investigación es plantear cómo miramos, entender cómo otras personas miran su mundo y comprender cuáles han sido los lineamientos, las experiencias e historicidades que los-as han llevado a verlo y, por tanto, definirlo, actuarlo o habitarlo, de determinada manera. Una mirada hacia otras miradas siempre regresa, nos devuelve a nuestros hogares, hacia la posición particular con la que observamos y definimos el mundo. Asumiendo una perspectiva situada, no es posible una investigación si no parte desde la reflexión sobre su nacimiento como sentido y su posterior corporalidad. La investigación siempre es la historia de un sentido, de cómo surgió determinada realidad; la investigación es la historia de cómo

miramos. Sin embargo, si bien la investigación se define desde la mirada y desde los diferentes centros de sentido que le otorgan significado, no podemos investigar exclusivamente desde la mirada. La Antropología Visual entonces implica una Antropología de los Sentidos, en donde lo visual no está supeditado por el ojo y lo que alcanzamos a observar, sino que implica hacer sentido, comprender, aunque sólo sea de forma contingente. Investigamos con todo el cuerpo.

En el cuarto capítulo, *Una psicóloga social con cámara en mano: relaciones e implicaciones de la cámara filmica en la experiencia de denuncia comunitaria en Ceiba y Naguabo*, sitúo la experiencia de investigación en Ceiba y Naguabo (2007-2009), destacando las razones de la movilización comunitaria. Para ello integro expresiones directas de las entrevistas realizadas para fines del vídeo *La Fiesta del Límber*, pero que por cuestiones del espacio fílmico no pudieron ser incluidas en el mismo. La primera parte de este capítulo presenta las memorias de Don Luis y Doña Lolita sobre la comunidad de Playas Blancas (que posteriormente fue convertida en la base naval Roosevelt Roads), las expropiaciones que se hicieron en la década de los cuarenta para construir la base naval y cómo esto trastocó la identidad de la comunidad. Además, se explica el surgimiento de APRODEC en el contexto del cierre de la base naval en el 2004 y las dificultades que han tenido para que las tierras sean traspasadas a los municipios de Ceiba y Naguabo para poder ser los *protagonistas del desarrollo* (y no el gobierno central con proyectos de desarrollo basados en hoteles y casinos). APRODEC categoriza esto último como una segunda expropiación de las tierras y manifiesta lo contradictorio (y doloroso) que sean sus hermanos-as puertorriqueños-as los que ahora limitan el proyecto de comunidad y les excluyan de la toma de decisiones. Esta primera parte del capítulo es extensa en su uso de expresiones directas de los-as participantes, y profundiza en la historia de la movilización comunitaria, pero nos ha parecido pertinente integrarlo de esta manera para que el-la lector-a pueda tener referentes adicionales a lo que fue el proceso de investigación, pueda identificarse más ampliamente con los reclamos comunitarios y profundice en el contexto de inserción que definía mi rol como investigadora.

Por otro lado, en este capítulo comento sobre cómo llego a estos municipios y los diferentes roles que asumí dentro de APRODEC. Por un lado, en el 2007 comienzo a trabajar como mentora de investigación de un grupo de estudiantes de la UPRH quienes, junto con APRODEC, desarrollaban un proyecto con jóvenes en Ceiba. Paralelamente, participé de APRODEC como ciudadana situada en el movimiento comunitario que reclamaba participación en torno al proyecto de desarrollo y, además, me inserté como investigadora interesada en documentar el proceso comunitario. A medida que fui participando del movimiento comunitario en Ceiba y Naguabo, estos roles se fueron entrelazando y abrieron paso a mi *estar* como una *psicóloga social con cámara en mano*. Mi rol

como ciudadana situada en el movimiento comunitario se conectó con la investigación fílmica, pues asumí el rol de documentar el proceso comunitario para fines de la memoria del grupo y con el objetivo de desarrollar un vídeo que sirviera para denunciar la situación que se vivía. Finalmente, desarrollé 15 videograbaciones que incluyen entrevistas a líderes comunitarios, entrevistas en contextos de manifestaciones, reuniones de comunidad, en un bosque de mangles con pescadores y participación del liderato en entrevistas radiales o televisión. En total representan aproximadamente 19 horas de filmación.

En el capítulo cuatro, también profundizo en la experiencia de *estar* en la investigación con cámara en mano. Retomo lo que implicó desplazarme con cámara, los roles y posiciones que permitió al interior de la investigación, los límites que supuso en mi forma de conocer y desarrollar el producto final de la investigación (a diferencia del texto-artículo en las academias), las particularidades del proceso de edición en términos de contar una historia y negociar con otras personas que se unieron al proceso de articular un texto fílmico (personas de la comunidad que sugerían imágenes a desarrollar o que proponían un uso de las imágenes con el que yo no estaba de acuerdo, además de negociar el texto con los editores que eran externos al movimiento comunitario).

En relación al vídeo *La Fiesta del Límber*, y como se mencionó, éste se concibió como una estrategia adicional de movilización comunitaria. Refleja una posición parcial en relación a lo que debe suceder en las tierras reclamadas, desde la visión de un grupo de personas que estuvimos trabajando desde la APRODEC en un tiempo particular. Coincidíamos en nuestra crítica a la manera en que los gobiernos de Puerto Rico, desde el 2004 (y mucho antes), habían conceptuado la participación de las comunidades en los procesos de autodeterminación, desde la exclusión e invisibilización. El documental presenta nuestra posición y no la de otros sectores que también definían la problemática. Debido a los objetivos del documental, la narrativa es bastante lineal. Es decir, no hay elementos de formato o comentarios que permitan percibir algo así como una posición de investigación separada del grupo de APRODEC o que permitan identificar las reflexiones epistemológicas (cómo conocer), que al menos yo me iba haciendo en el camino (y que finalmente quedaron articuladas en el texto de esta tesis, en los capítulos 4 y 5). Los aspectos más epistemológicos informaron la producción del vídeo en sí, pues constantemente me hacía preguntas sobre el proceso de filmación, quién era como investigadora, a quién pertenecía el texto filmado, la vulnerabilización del medio visual en nuestras vidas, la manera de (mo)verme en el grupo (desde qué posiciones de poder), etc., pero estos aspectos no son evidentes directamente en el texto fílmico.

Así, aunque en el capítulo 4 se describen otros referentes sobre las denuncias comunitarias en Ceiba y Naguabo, preferimos que sea el lector-a quien decida en qué momento observar el vídeo, antes o después de leer la tesis, o durante su lectura. Probablemente al leerse en un contexto diferente a Puerto Rico, y al no contar con otros referentes que los que plantea el vídeo, se estimulen otros que permitan definirlo desde una perspectiva fotográfica, con lugares indefinidos y borrosos, estimulando así conversaciones y encuentros potenciadores. El vídeo se puede acceder en la siguiente dirección: <http://youtu.be/Vgy2SAb1UIY>

Finalmente, el capítulo cinco, ***Reflexiones sobre las posibilidades y los límites en el uso de las cámaras en la investigación social***, está constituido por los resultados de la investigación, recogiendo fortalezas o posibilidades de las cámaras en la investigación tal y como las he vivido en la experiencia de filmación en Ceiba y Naguabo, o por ser reflexiones que hago desde las prácticas de otros-as investigadores citados en la tesis como Rouch, MacDougall, Grimshaw, Ardévol, entre otros. En el capítulo destaco las aportaciones de las cámaras fotográficas y fílmicas en la investigación, y elementos que entiendo deben ser considerados para pensar nuestra relación con los-as participantes y posibles lectores de trabajos visuales y audiovisuales. Luego de la revisión teórica y la experiencia de filmación, el capítulo responde a las preguntas sobre las implicaciones de cargar con una cámara fotográfica y fílmica en la investigación (elementos de la colaboración, *a quién le pertenece la historia filmada* -MacDougall, 1991), la negociación del sentido final del texto fílmico, el tipo de diálogo que posibilitan los documentales de denuncia, y el valor que añaden al proceso investigativo (más directamente obligan al investigador-a a integrarse a la realidad, las imágenes como diario de campo, en el contexto de las entrevistas promueven el diálogo y activan recuerdos, entre otros).

Los usos que se le dan a las cámaras e imágenes en la investigación no suceden de forma aislada a nuestras formas de entender y definir el proceso investigativo. Necesariamente, están vinculadas a concepciones sobre la ciencia, al rol del-la investigador-a, al para qué y por qué investigamos, además de asuntos relacionados a lo real, a cómo concebimos a los-as participantes de nuestras investigaciones y las aportaciones que hacen en nuestro proceso de conocer. En mi caso, lo que empezó por un interés por el mundo del cine y el diálogo con conceptos psicosociales, ha tomado otros matices ahora que he podido investigar desde la revisión teórica y la experiencia en Ceiba y Naguabo las posibilidades de las cámaras e imágenes en la investigación. Concibo las cámaras como artefactos que acompañan activamente la labor del-la investigador-a para conocer espacios, personas y comunidades, establecer un trabajo de corte más etnográfico o para ser utilizadas para fines de un proyecto de denuncia social.

Las cámaras recogen información del mundo a través de un proceso mecánico de captura de luz, sin embargo, esta cualidad no las hace neutrales o inocentes en su estar en el mundo. Las cámaras son dispositivos que son mediados por el-la observador-a, por las personas que se presentan a la cámara y que proyectan una versión de sí mismas. Necesariamente son perspectivas. Las cámaras intervienen sobre el mundo observado, a la vez que permiten que se encuentren grupos y personas para conversar sobre temas que les interesan u ocupan. La cámara puede representar apertura si está mediada por un ojo sensible o realizador-a comprometido con la realidad que estudia. Esta consciencia explícita no implica que toda investigación tenga que estar definida desde los intereses de los-as participantes, pero sí considerar los efectos que las imágenes pudieran tener sobre ellos y ellas, tanto en el espacio de su vida cotidiana, como en otros contextos. El crédito a las aportaciones de los-as participantes toma mayor relevancia pues si bien la presencia del investigador-a con cámara es la que provoca el encuentro y por tanto que se documenten unas historias, nos debemos a la participación de las personas, sin sus voces no es posible pensar en un documental. Y aunque las voces presentadas en un documental no deben ser consideradas como verdades absolutas, son posiciones sobre una realidad. Representan un texto que circula para comprender el mundo.

Capítulo 1. La cámara fotográfica y fílmica en la institucionalización de formas de conocer

En este capítulo nos interesa rastrear cómo y por qué la cámara fotográfica y fílmica se hacen imprescindibles en la labor de la ciencia positiva. Más que una técnica que reproduce cierta realidad, nos interesa significar la cámara desde el contexto de su recibimiento, pues como veremos más adelante, la cámara y la imagen fotográfica y fílmica facilitaron (o corporizaron) una manera particular de entender el proceso investigativo. Así, en este capítulo exploramos qué es una cámara fotográfica y fílmica, específicamente cómo fue definida por los-as científicos sociales del contexto del siglo XIX y lo que implicó su participación en este contexto, en tanto y en cuanto supuso una manera de acercarse a la realidad, de entender la participación del-de la investigador-a y de definir al sujeto de la investigación. Además, priorizamos literatura que va dirigida a comprender el ánimo con el que fueron recibidas estas tecnologías y cómo apoyaron una forma institucional de investigar. Como veremos, es interesante notar que incluso a finales de siglo XIX, cuando se rechazan como técnica para conocer, las cámaras propiciaron formas institucionales de investigar. En el rechazo a estos dispositivos, se articulaba lo que serían formas dominantes de entender el proceso investigativo.

1.1. La cámara fotográfica atrapa y transporta realidades

John Berger sostiene que *la cámara fotográfica es una caja para transportar apariencias* (1982, p. 92). Esta premisa ayuda a entender el entusiasmo con el que la cámara fotográfica, y la primera imagen fotográfica, fueron recibidas al interior de las ciencias sociales, más en el contexto positivista que iba gestándose; menos de veinte años separan la primera fotografía (1826) y la publicación del *Espíritu Positivo* (1844). Esta sincronidad histórica llevó a que la cámara fotográfica fuera asumida como una caja para recopilar información objetiva, medible, fidedigna y precisa (Berger, 1982; De Miguel Rodríguez, y Ponce De León, 1998; Flores, 2001; Gómez Ullate, 1999; MacDougall, 2006; Poole, 2005; Prosser, 1998; Vila, 1997; Wilmott, 2005). El hecho de que se concibiera la cámara fotográfica y fílmica como fotosensible, y por tanto, que se le definiera como un proceso de captación real de luces, tuvo repercusiones significativas para la práctica positiva, pues hizo posible pensar en los criterios de objetividad y precisión esbozados desde ésta.

En el contexto de la ciencia positiva, la cámara fotográfica (y con ello su imagen) permitieron aunar la labor del-la científico-a social con aquella de la ciencia natural más cercana a la obtención de datos duros. *In the positivist version it is contended that there is a reality out there to be studied,*

captured, and understood (Denzin y Lincoln, 2000, p. 35). La cámara fotográfica se integró a esta labor de *capturar, atrapar y explicar* (heredada de las ciencias naturales y ciencias físicas), y fue concebida como generadora de datos y evidencia, apoyando en el meta-proyecto de desarrollar leyes universales sobre los fenómenos sociales. Como en las ciencias naturales y físicas, en las ciencias sociales habrá un interés por descubrir las leyes que rigen el funcionamiento de las sociedades para la administración de individuos y poblaciones completas (Ibáñez, 1994).

Como señala Guber (2004), antes que crear generalizaciones a través de casos accidentales o aislados, la meta de la ciencia positiva (y de ahí su valor como verdad), es que las teorías parten de frecuencias, de datos que se van repitiendo y que, por tanto, confirman las hipótesis que se van esgrimiendo desde las ciencias. En otras palabras, la ciencia positiva no se basa en actos accidentales, sino en recurrencias de los eventos que se van registrando y sistematizando. Por tanto, se entiende que la ciencia no miente, pues se trabaja desde hechos que muestran el patrón de comportamiento de los objetos. Además, se entiende que existe una diferenciación entre dato y teoría, los datos confirman la teoría pero la teoría (o los marcos teóricos) no inciden sobre la mirada y, por tanto, sobre los datos (Christians, 2005; Guber, 2004). La ciencia positiva necesita de una cualidad *a priori*, incuestionada y asumida como verdadera, aquella de la objetividad en la investigación; definida como la capacidad de un-a observador-a (en este caso el-la científico-a investigador-a) de no modificar la realidad que observa y de no significar con su subjetividad los datos que va documentando. En este sentido, el-la investigador-a se le concibe como divino-a, un héroe, un mago, que logra asumir la realidad de forma resbaladiza, neutra (Guber, 2004.). La realidad se concibe como algo que está fuera y que puede ser descubierta por el-la investigador-a acompañado-a de la ciencia.

Como ya hemos sugerido, la cámara fotográfica como dispositivo al servicio de la ciencia positiva en la documentación de datos, tenía a su disposición un entendido fundamental: la captación de la realidad, vía la cámara fotográfica, ya no se realizaba a través de un proceso creativo y subjetivo como el de los artistas¹, en donde los dibujos plasman impresiones, recuerdos o interpretaciones, sino desde un proceso mecánico de captura de luces. La cámara fotográfica es un cuarto oscuro que a través de nitratos de plata (y luego de yodo y mercurio y tantos otros materiales fotosensibles) es capaz de absorber luces del ambiente y de guardarlos en ese espacio, en esa caja que ella misma es, para su posterior uso y su detallada revisión. Así, para la filosofía positiva, la imagen no es un registro bastante fiel de realidad sino que es la realidad; esto confirió la posibilidad de contar con un registro que no mentía. Si bien los ojos humanos podían equivocarse², obviando elementos de la

1 Entiéndase que aquí intento enunciar desde la separación ciencia-arte tan presente en este contexto.

2 Desde el espíritu positivista se entiende que los ojos del-la científico-a, entrenado en la neutralidad, no mienten,

realidad necesarios para su comprensión, la imagen fotográfica capta aquello que es observado por el-la investigador-a y mucho más que eso, aquello que escapa o no es perceptible del todo. Con la invención de la cámara fotográfica, los ojos humanos se expandían, pues ésta posibilitaba un tercer ojo, un ojo mecánico superior al nervio óptico, que veía más allá de lo que era obvio en un instante, y recuperaba detalles que escapaban a la percepción humana (Ardévol, 2006; Flores, 2001; Gómez Ullate, 1999).

The excitement that greeted the invention of photography was the sense that man for the first time could see the World as it *really* is. This confidence came from a recognition that photography was an optical process, not an art process. Its images were made by real light, as natural as a shadow cast by a hand, rubbings taken from stones, or animal tracks on the trail (Collier & Collier, 1986, p. 8).

Históricamente, ha habido gran evolución en términos del diseño y materiales disponibles para asumir la tarea fotosensible de la cámara fotográfica (Scharf, 1994). Existieron un sinnúmero de investigaciones que fueron abriendo la posibilidad de un artefacto como la cámara fotográfica, por ejemplo, los cuartos oscuros en donde se proyectaba una imagen inversa del exterior a través de un pequeño agujero (Crary, 1990; Scharf, 1994). Este primer ejercicio llevó a investigadores-as a reproducir el efecto en un objeto llamado la cámara oscura y luego, la cámara fotográfica. Sin embargo, el surgimiento de la cámara oscura y la cámara fotográfica no debe entenderse como un triunfo natural de la tecnología óptica que iba desarrollándose, sino que ambos dispositivos representan el protagonismo de la visión, desde el siglo XIV, como sentido primero para representar el conocimiento científico y la técnica para acceder a éste (Crary, 1990 y Harper, 1998). Están históricamente constituidas como prácticas científicas (Crary, 1990).

La euforia con la que fue recibida la imagen fotográfica hecha por Nicéphore Niepce en el 1826 refleja el entusiasmo por la visualidad. Anteriormente, habían existido proyectos similares al de Niepce, sin embargo, es a través de Niepce que se logra fijar por primera vez una imagen fotográfica. A diferencia de los cuartos oscuros en los que se proyectaban imágenes, la imagen fotográfica reproducía el tiempo. Aquello que se captaba en la primera imagen fotográfica permanecería para la posteridad pues en ella estaba inscrita, firmada, con rayos de luz originales, un instante de vida, el cual se entendía, podía revivirse como dato, con la fidelidad de la primera vez.

Así, para la filosofía positivista, la cámara fotográfica y la imagen permitieron pensar la realidad como algo que rebasa la vida misma, pues hace posible perdurar el tiempo y, con ello, la vida

pero sí están susceptibles a obviar información producto de los límites del nervio óptico. En ese sentido, pueden distorsionar la realidad, no como decisión o voluntad, sino porque la mirada humana tiene límites. De ahí la importancia de objetos como el microscopio, el telescopio y la cámara fotográfica. Permiten ampliar la información.

misma. Con la imagen fotográfica se gana el poder de aprehensión de la vida, se vence la muerte, pues todo en la fotografía invita a seguimiento, cada *click* fotográfico rememora esta posibilidad, este momento fundamental de la tecnología visual y el optimismo por la captura de luz. La captura de la luz es equivalente a la captura de la vida o al menos a una momificación de la realidad.

Es interesante notar que aun cuando se asoció la primera imagen fotográfica con la posibilidad de atrapar o capturar la realidad (la luz de los objetos), una mirada al contenido de esta primera fotografía nos lleva a preguntarnos qué es lo que se atrapa en la imagen, qué tipo de conocimiento implica la fotografía de Niepce. La imagen de Niepce tardó ocho horas en hacerse, esto es, tuvo que dejarse abierto el pequeño orificio de su cámara oscura (por este tiempo) hasta que finalmente logró captar, a través del material fotosensible, apariencias de los objetos cercanos a la cámara. La cámara fotográfica atrapó luz, y la imagen reproducida nos muestra en vez de líneas gruesas y formas distinguibles, una versión muy fugaz de los edificios, techos y terrazas del París que se vislumbraban desde la ventana de Niepce. Vemos en ella sombras, líneas y formas difusas. Tal vez este contenido se nos antoje como poco representativo de lo que *es* o se espera del conocimiento positivo, y más bien nos invite a pensar el conocimiento como algo que se escapa, parcial y poco accesible. Así, esta primera imagen fotográfica si bien llenó de entusiasmo por la posibilidad de aprehender o atrapar luces de los objetos, mostró también la necesidad de perfeccionar y afinar más aun el material fotosensible para que la justificación de la cámara fuera cónsona con el contenido de la imagen fotográfica. Ambas al servicio de la ciencia positivista, y por tanto, necesario que pudieran reproducir sus cualidades filosóficas; no sólo captar la realidad, sino reflejarla fielmente. Para esto es necesario que el contenido de la imagen sea preciso en su reproducción de la realidad, mostrando detalles y formas distinguibles.

Así, esta primera imagen es conocimiento sobre las posibilidades de la cámara fotográfica para las ciencias sociales (comparándolo con el microscopio o telescopio de las ciencias naturales y ciencias físicas) y conocimiento sobre la necesidad de impulsar más aun la tecnología para hacerla afín a las necesidades del proyecto positivo. En ese espíritu, Niepce junto con Louis Daguerre y luego William Henry Fox, buscarán formas de perfeccionar la captura de iones de la realidad.

Este perfeccionamiento de la cámara fotográfica y del material fotosensible permitió afianzar la idea de que la imagen fotográfica no es una copia, en el sentido que no imita, sino que *atrapa* la realidad. Como hemos dicho, para el-la científico-a del contexto positivista, sus trabajos eran fotosensibles y en cada uno de ellos estaba contenida una materia, una parte real de lo que se había observado. Al ser la cámara fotográfica una captura “real” del objeto, esto significaba que el conocimiento sobre tal o cual objeto es objetivo. Como un “objetivo” a los que se apunta con una

pistola o un dardo, con la esperanza de lanzar en el centro (acceder al conocimiento), se entiende, desde esta perspectiva, que es posible cazar los objetos de nuestro interés. En otras palabras, decir que los objetos son objetivos equivale a decir que se les puede cazar; quien caza lo hace sin la voluntad del objeto. La ciencia positiva es, en este sentido, una disciplina de caza; el-la científico-a positivo apunta (con la cámara fotográfica y/o fílmica) y caza imágenes sobre las que no tiene autoridad el sujeto de investigación.

Esta cualidad tuvo efectos concretos en la metodología de la investigación. Si bien la observación había sido una técnica de investigación esencial para la construcción de conocimiento, a partir de la invención de la cámara fotográfica, se distingue entre *escribir y dibujar* en una libreta y hacer fotografías. Se entendía que las libretas presentaban descripciones de lo observado más o menos detalladas, sin embargo, con la cámara fotográfica se atrapaba lo que se había observado (Willmott, 2005). Las estrategias pictóricas y de recogida de datos en las libretas fueron consideradas como carentes de científicidad pues en ellas se proyectaba más la interpretación y subjetividad del-de la investigador, que la presentación fiel de las observaciones o la data empírica. Impresionados-as por la nueva realidad que estaban experimentando, los dibujos de los-as científicos captaban más bien los juicios valorativos en relación a esta realidad. En este sentido, se entendía que el-la investigador-a se fusionaba con la disciplina artística y lejos quedaban los requisitos de autoridad científica que debía asumir toda práctica investigativa (Griffiths, 1992)³.

Mientras se iba perfeccionando la mecánica de la cámara, comenzó a propagarse la idea de que al hacerse una fotografía se perdía parte de sí; esto es, que la fotografía absorbía parte del aura que conformaba a cada uno de nosotros (Scianna, 2002). De hecho, notable es el caso del novelista francés Honoré de Balzac quien rara vez se dejó hacer una fotografía. De igual forma, en el caso de las fotografías que se comenzaron a realizar en las colonias, muchas personas se negaron a que les tomaran fotografías, ya sea porque entendían que perdían parte de su vitalidad, además de que no tenían poder para decidir qué pasaría con esas imágenes, pues una parte de sí era aprisionada, transportada lejos de casa y llevaba a otro contexto para su manipulación.

3 La diferenciación entre los dibujos que hacían los-as investigadores-as y las fotografías que tomaban, es paralelo al debate entre los artistas y los científicos en el contexto del nacimiento de la cámara e imagen fotográfica. En el espacio artístico los impresionistas llegaron a plantear que los realistas, quienes temían ser reemplazados por la cámara fotográfica, hacían imágenes *tan feas como un daguerrotipo* (Scharf, 1994, p. 236) pues limitaban su trabajo a la mimesis de la realidad. Sin embargo, como ya hemos adelantado, en el contexto científico la fotografía vino a representar una transcripción precisa de la realidad.

1.2. La cámara como artefacto mediador entre el-la observador-a y lo observado

Hasta ahora está dicho que, en sus inicios, la cámara fotográfica se definió como una máquina para atrapar la realidad y como una caja no intervencionista. Ruby (2000a) plantea que en sus comienzos la cámara fotográfica se constituyó como un instrumento para acercar la vida desde la distancia (ver también Flores, 2001; Gómez Ullate, 1999), tanto física como valorativamente. Al igual que el telescopio de Galileo, en donde los objetos de inspección están lejos, allá afuera, en el gran manto celestial y son traídos vía el instrumento, al primer plano, subordinando la distancia entre dos espacios físicos, la cámara fotográfica implicó un acotamiento entre el-la observador-a y lo observado. El-La observador-a no entra en contacto con lo observado, sino por el contrario, la cámara fotográfica define la inspección, le representa, haciendo posible la invisibilización del-la observador-a; sólo queda lo observado, ahora atrapado en un cuarto oscuro, desnudo, sin tapujos..., queda todo listo para su aprehensión. Como observador-a, es posible (se decía) quedar fuera.

Hemos establecido que en el contexto positivo la cámara fotográfica es concebida como un instrumento que representa la función ideal del-a investigador-a y, por tanto, permite que el-la investigador-a esté presente y distante a la vez. Entonces, ¿qué tipo de investigación implica la cámara fotográfica desde el contexto positivo? Desde nuestro punto de vista, participar sin intervenir. *Participar* implica en todo caso una relación e intercambio directo con otras personas y el reconocimiento de que cuando investigamos intervenimos en la realidad, pues modificamos la cotidianidad en la que las personas viven y se desenvuelven. *Intervenir* implica una relación activa en donde el-la investigador-a conoce desde grados de proximidad y lejanía con los sujetos de investigación, no sólo desde las inferencias que va haciendo producto de las recurrencias en el camino, sino desde el contacto directo con estas personas; lo cual implica dejarse seducir y conocer desde sus puntos de vista y saber que en esa cercanía, encuentro o contacto con las personas, emerge una nueva realidad, aquella del espacio de investigación (diferente a la realidad cotidiana de las personas previo a la presencia del-la investigador-a).

Por el contrario, en el contexto positivista, se investiga desde una posición de exterioridad, sin reconocer las voces o conocimientos de las personas participantes; la institución científica, representada en la figura del-la científico-a, lleva consigo la autoridad en asuntos de verdad. El-La investigador-a busca conocer cómo actúan las personas sin interferencias o recursos ajenos; el-la investigador-a se sitúa distanciadamente para no ser él o ella una variable extraña que afecte la generación de datos y *distorsionar* la realidad. Así, el-la investigador-a participa en el estudio, en el sentido de que inspecciona otra realidad para conocerla; sin embargo, pretende hacerlo sin tener que

incorporarse a esa otra realidad (Guber, 1991). ¿Por qué esta inclusión total y única de la voz del-la científico-a?



Primera fotografía, realizada por Niepce en 1826, Vista desde la Ventana en Le Gras. En: <https://es.wikipedia.org>

Se entiende que la ciencia en sí misma enuncia desde la verdad. Sin embargo, si se le considera como productora de verdad es porque se plantea que es posible mantener la neutralidad, esta es la condición primera y necesaria que luego sostiene el sistema que es la ciencia. Como sugiere Ibáñez (1994, p. 296) la ciencia genera la expectativa de que hay que someternos a su voluntad (*efecto de sumisión*) pues si algo ha sido establecido desde la ciencia, con sus métodos rigurosos, su neutralidad y *expertise* es incuestionable. El-La científico-a indaga en lo desconocido y establece verdades donde antes existía arbitrariedad. Este *expertise*, establecido como un hecho y poco cuestionado desde sus efectos políticos, le otorga poder al-la investigador-a de *definir a solas* la seguridad de sus enunciados. O mejor dicho, lo hace con todo el rigor de acompañamiento de la ciencia; cuando enuncia lo hace desde la ciencia, lo cual ineludiblemente, hace incorporarlo como verdad, como hecho. En otras palabras, la ciencia otorga un estatus de verdad, por lo que probar tal o cual cosa es probar a la ciencia misma y afianzar por tanto, su trabajo sobre la vida. La ciencia, sólo ella, es capaz de cuestionarse, a partir de nuevas observaciones y datos sobre la vida humana.

Aunado a esta idea, Christians (2005) sugiere que además de una decisión de no interferencia e intervención y, por tanto, de distancia para garantizar la generación de datos y evidencias, el pensamiento positivo también señala una dicotomía entre conocimiento/moral. El hecho de que las investigaciones y sus productos finales pusieran en peligro a personas, grupos o colectivos no era determinante en la práctica científica. La investigación se construía desde un interés pragmático en donde el valor en sí de la investigación y del conocimiento que ésta pudiera generar iba por encima de cualquier determinación moral y ética; evaluar la ética de tal o cual investigación desde los efectos que producía en los sujetos de investigación era considerado un impasse. El método científico y sus herramientas seguían unas reglas estrictas en términos de cómo obtener la data, por otro lado, la ética, que ahora se abría a tantas posibilidades, no cabía dentro de la lógica cerrada y mecánica de la ciencia positiva. Como sostiene Christians sobre la ciencia positiva (2005, p. 142):

Science is amoral, speaking to questions of means but with no wherewithal of authority to dictate ends...Research cannot be judged right or wrong, only true or false.

Desde estas ideas podríamos pensar que en el contexto de la ciencia positiva, la cámara fotográfica emerge como cárcel. La cámara fotográfica y luego la imagen fotográfica, son cuartos oscuros que aprisionan luces. Al hacer una imagen, se silencia su luz, en la espera de decidir qué hacer con la imagen. ¿Imprimirla o acallarla? En todo caso, ella no decide, sino que es agenciada por el investigador-a. En caso de que la imagen sea impresa (liberada de la caja oscura que es la cámara fotográfica), la luz resucita (y a la misma vez queda aprisionada en la imagen fotográfica) a través del enmarque que luego definirá el-la investigador-a positivo, tan seguro de que la imagen es la realidad, pues entiende que no ha mediado su intervención. Él-ella ha tomado una imagen a través de un proceso que reproduce la realidad (la cámara fotográfica). Sin embargo, el-la investigador científico no solo ve apariencias (como el resto de los mortales), sino frecuencias de casos para con ello crear generalizaciones sobre la vida humana. El hecho de que se aprisione la luz en la imagen fotográfica significa que la traducción que se hace de ella posibilita y constriñe a la vez. Por un lado, para el-la científico-a permite trabajar un enunciado, pues la imagen es evidencia, un dato o un hecho que confirma su teoría. En ese sentido, la imagen crea (posibilita) una realidad para el-la científico-a; la imagen es un medio *para*. Por otro lado, también podría pensarse que el marco fotográfico aprisiona la luz misma, pues toda imagen es más de lo que ella evoca. El acto de enmarcar una imagen excluye las conexiones o relaciones que le podrían brindar sentido, es decir, el lugar desde el que se interpreta, dando así una sensación de *restricción* y *encerramiento* (Russell, 1999, p. 119).

En fin, considerando la cámara fotográfica como una técnica al servicio de la ciencia positiva, se

podría argumentar que la distancia más corta entre dos puntos ya no es la línea recta sino la cámara fotográfica. Sin embargo, ya ha sido planteado por Ibáñez (1994, p. 252) que el mundo que conocemos no existe con independencia de nuestro acercamiento a él y los recursos que usamos para objetivarlos:

La realidad es siempre “realidad-para-nosotros”, “realidad-desde-nuestra-perspectiva” (Ibáñez, 1994, p. 252).

Traducido a la imagen fotográfica, podríamos pensar que éstas dicen más sobre cómo se observa el mundo, cómo se le aproxima y define. La imagen en sí, lo que apalabramos desde su referencia, enfatiza en las conexiones o redes interpretativas con los que nos aproximamos al mundo (como veremos en el capítulo 2 y 3).

1.3. La imagen en movimiento: una consideración desde los efectos

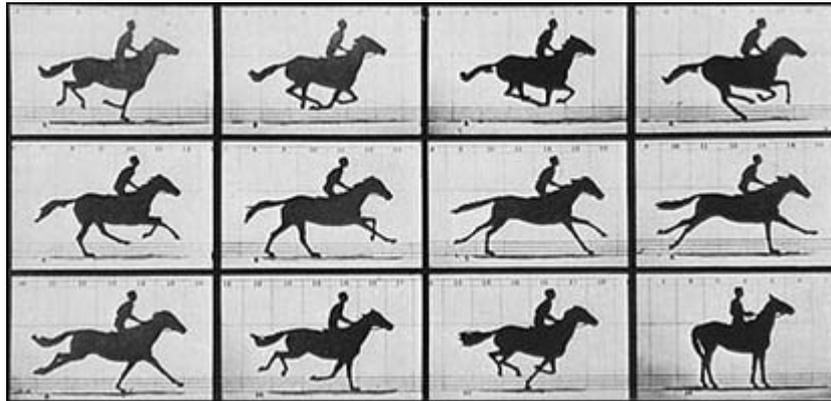
Además del invento de la cámara y de la imagen fotográfica, se acerca el contexto de la década del 1860, y por tanto comienzan a realizarse un sinnúmero de proyectos que culminarían con el desarrollo de la imagen en movimiento. El francés Etienne Jules Marey innovaría en este campo con su cronofotógrafo, cámara que permitía hacer imágenes en secuencia. Una vez apretado el disparador, el cronofotógrafo tomaba fotografías en secuencias de 12 a 24 segundos (ver imagen de la portada). Este instrumento fue el antecedente del zoopraxiscopio de Eadweard Muybridge⁴, aparato que permitía pasar las imágenes en secuencia para que evidenciaran un solo movimiento. Lo próximo fue destino o azar, y una investigación sobre el movimiento de animales, tan típico en este contexto, por ser tema de esculturas y pinturas (Brown, 2005; Griffiths, 2002; Scharf, 1994). Al igual que otros-as investigadores-as antes que él, Muybridge sentía un especial interés por el trote de los caballos. Su hipótesis, a diferencia de otros-as investigadores-as, era que en algún momento el caballo tenía las cuatro patas al aire, el *galope volante*. Y lo probó.

Muybridge hizo un experimento poniendo cámaras fotográficas a lo largo de una pista de caballos. Cada vez que el caballo pasaba cerca de una de las cámaras fotográficas, éstas se activaban y captaban imágenes del galope. Una vez impresas las imágenes fotográficas, reprodujo el movimiento del caballo utilizando su zoopraxiscopio⁵. Además de evidenciar el galope volante, Muybridge ponía a correr la posibilidad de la imagen en movimiento que luego inspiraría a los hermanos Lumière,

4 De igual forma, de Muybridge destaca su trabajo de fotografía antropométrica en los estudios de locomoción de animales y humanos. En su práctica de fotografía antropométrica puso de fondo un telón cuadriculado y numerado para hacer derivaciones matemáticas sobre el movimiento de los animales y humanos.

5 Como señala Scharf, el trabajo de Muybridge trastocó ampliamente el campo de las artes. A partir del descubrimiento del galope volante comenzó la tarea de observar pinturas y esculturas hechas por artistas y descubrir en ellas errores sobre las posiciones de locomoción de los animales.

Auguste y Louis, en la creación de su cinematógrafo (Flores, 2007).



Captura de galope volante de Muybridge, 1978. Horse in motion. En: <https://en.wikipedia.org>

Por su parte, los hermanos Lumière se veían a sí mismos como hombres de ciencia, y su instrumento, *el cinematógrafo*, como evidencia del progreso tecnológico en la labor de control y dominio sobre los intersticios del mundo (Grimshaw, 2001). En diciembre de 1895, los hermanos Lumière proyectaron ante el público parisino películas de menos de un minuto de duración. Se presentaron imágenes cotidianas, como la presencia y movimiento de un tren, así como hombres trabajando en una fábrica. Sin embargo, el efecto fue mágico, pues si bien estas imágenes eran reiteraciones de su contexto más próximo, tenían la novedad de ser proyectadas, en otro tiempo y espacio diferentes al original. Ya no se estaban apreciando estas imágenes al pasar o transitar por la ciudad, sino que sentados en el contexto del teatro veían su discurrir cotidiano. De alguna manera, aquello que se proyectaba estaba mostrando un tiempo real presente pues había coincidencia de las imágenes con la realidad. A diferencia de la imagen fotográfica, no solo se presentaba un momento concreto de esa realidad, sino que se explayaba la imagen incorporando a ésta una narrativa apoyada en el movimiento secuencial. La imagen en movimiento, por su carácter continuo, confería un significado más preciso y otorgaba un sentido de verosimilitud diferente a la imagen fotográfica (Grimshaw, 2001). Por lo tanto, no es de extrañar que al presentar las imágenes del tren, el público parisino saliera corriendo, intuyendo lo peor. Causa y efecto quedarían desarticulados en este ejercicio de reaprendizaje perceptual. Si bien las imágenes mostraban apreciaciones cotidianas, su efecto no era el mismo una vez puesto en otro tiempo-espacio.

En esta línea, la labor del-la científico-a positivo en su utilización de la imagen fija o en movimiento tuvo dos direcciones: por un lado, equiparar directamente las imágenes con la realidad y por otro lado, inscribir meta-efectos en las imágenes. Con esto quiero decir (y lo veremos en el próximo apartado) que las imágenes tenían efectos diferentes y más allá de su propia enunciación, del tiempo real en el que fueron captadas. Por ejemplo, fueron utilizadas por los-as científicos-as como evidencia de la evolución humana y para justificar el proyecto colonial. Para ellos y ellas, la

imagen de una persona no occidental no sólo evidenciaba su existencia como *nativa*, por ejemplo, no es tan solo que no tiene la misma vestimenta, sino que para los-as científicos-as positivos muestra que éste pertenece a un estadio de consciencia anterior o primitivo. Esto nos lleva a pensar, y lo planteamos más concretamente en el capítulo 3, que las imágenes van más allá de ellas mismas, tienen una capacidad de enunciación infinita y cada una de las afirmaciones que hacemos con las imágenes tienen efectos sobre las personas, sobre la realidad, pues la constituyen. Las imágenes son apariencias a la vez que mucho más que eso, pues con ellas podemos enunciar o acatar teorías. En otros términos, son mucho más que datos, pues lejos de mostrarse como evidencia sin valores (*value free*) integran en sí mismas la óptica de la persona que las utiliza, son evidencia para personas de las posturas más divergentes.

La consideración desde los efectos nos permite rastrear las implicaciones políticas de asumir determinadas lógicas de investigación, específicamente en términos de la representación de las personas en las investigaciones y el uso que se hace de sus imágenes y voces. Cuando nos preguntamos sobre el derecho que tenemos como investigadores-as de filmar o fotografiar a otras personas y hacer representaciones de sus vidas, podemos tener la sensación de que hay algo perverso en nuestro afán de conocer y dar cuenta de sus vidas. Sin embargo, como sugiere Banks (2001), la reflexión sobre los derechos que tenemos de representar a otras personas no se agota al abandonar la investigación (lo cual supondría también renunciar a cualquier proyecto de representación que se hace desde el periodismo, la televisión, las conversaciones casuales y a la construcción de conocimiento), sino de ser conscientes de los efectos que tienen nuestras representaciones sobre las vidas de sus participantes, pues *los conocimientos* que derivamos de ellos-as pueden vulnerabilizarlos, implicando nuevas formas de control, exclusión y desigualdad. Banks (2001) sostiene que, de igual forma, hay que negociar con los-as participantes los efectos de la investigación sobre sus vidas públicas y privadas. Usualmente se presentan los resultados de una investigación en un ensayo, artículo o monografía investigativa, protegiendo la identidad de los-as participantes a través del uso de seudónimos. Sin embargo, esta estrategia no es tan directa en un producto visual o audiovisual pues las personas dejan huellas de su físico en el metraje filmico o fotográfico. Para Banks esto no es una razón para abandonar el uso de imágenes en la investigación, sino por el contrario, ayuda a hacer más explícita la necesidad de proyectos colaborativos en donde los-as participantes conozcan y reflexionen junto con el-la investigador-a sobre los efectos de las representaciones visuales, y que puedan tomar decisiones situadas e informadas sobre su presencia en las imágenes. Esta idea también está presente en Clifford (1988) cuando señala que nuestras representaciones culturales no escapan de la trama de autoridad, reducción y dicotomías presentes

en toda interpretación cultural, sin embargo, conscientemente podemos *retratar* a los-as participantes de formas más situadas y contextualizadas, de manera tal que se eleven como voces protagonistas en la trama etnográfica, la interpretación cultural y en el relato y autoría textual.

En esta línea, la participación no necesariamente debe ser evaluada desde el valor de verdad que produce en la investigación (por ejemplo, pensar que acercarnos a los sujetos de investigación hace más objetiva nuestra investigación pues partimos desde la perspectiva del-de la otro-a y no exclusivamente de la propia) sino desde la negociación de los términos de la investigación y sus significados. Lo anterior no implica que toda investigación tenga que estar definida desde múltiples participantes (que las preguntas de investigación, los objetivos, y los propósitos de la misma sean enteramente colectivos y/o compartidos), sino que la investigación considere desde un inicio a los sujetos de investigación y los efectos sobre sus vidas. Como plantean Denzin y Lincoln (2000) es necesario pasar de las prioridades de la academia a que las prioridades sean los sujetos de la investigación o en su combinación, que se incorpore la *perspectiva humana* en la academia: *The camera and filmmaker are often seen as an impersonal machine; from time to time one needs to confirm one's humanity* (Asch, 1988, p. 19). Asumir una neutralidad ética, en donde no se estima el fin, sino la generación de datos por encima de cualquier otra consideración, vulnerabilizó vidas e incluso exterminó culturas completas (ver próximo apartado).

1.4. ¿Qué es aquello que se atrapa? La imagen fotográfica y fílmica como administración del cuerpo



Fotograma de la película *Cannibal Tours* (1988) de Dennis O'Rourke.

¿Quiénes son los *sujetos* investigados en el contexto de la integración de la cámara fotográfica y fílmica en las ciencias sociales? ¿Cómo es que la cámara fotográfica y fílmica (y las imágenes) construyen a estos sujetos? Uno de los primeros proyectos de la cámara fotográfica y

fílmica fue la captura del cuerpo del *otro*, mirar a cuerpos humanos definidos dentro del estadio más simple e inferior: el cuerpo etnográfico, cuerpo racialmente diferente, monstruoso y repulsivo para la mirada occidental, *freaks*, cuerpo salvaje y primitivo, que muestra un anacronismo con respecto a la evolución humana (Lorimer, 1997; Griffiths, 2002)⁶. Esta categoría se refiere ampliamente a grupos diferentes a los europeos y estadounidenses, pues fuera quedaban las diferenciaciones culturales, de género, de organización política y de contexto, para convertirse en una gran masa digna de ser estudiada pues representaba atisbos del pasado, de cómo habían sido las organizaciones previas a la civilización (dicho de esta forma burda, para usar la categorización utilizada por los-as teóricos de este contexto, quienes veían en *los otros* una arqueología que permitía construir la historia de la civilización, quiénes fuimos y quiénes somos). Este interés era esencial, pues *mirar al otro* implicaba *mirarse*, y sobre todo, definirse:

Pero, a la vez, el “yo” está empeñado en una activa colonización de todos los dominios extraños de la experiencia. La sensibilidad moderna se mueve entre dos tendencias en apariencia contradictorias pero de hecho relacionadas: a la capitulación ante lo exótico, lo extraño, lo otro, y a la domesticación de lo exótico, principalmente mediante la ciencia (Sontag, 1996, p. 105).

En este contexto, la ciencia positiva define a los sujetos de investigación más como objetos muertos que como sujetos vivos (Tobing Rony, 1996), más como objetos inamovibles, sin historia, sin discurrir y, por tanto, justificando su disección y atomización. La imagen fotográfica, al igual que las muestras de la botánica y la zoología, hizo posible pensar en la taxonomía humana, permitió organizar información sobre las culturas, hacer comparaciones y trabajar el cuerpo etnográfico como espécimen (Harper, 1998).

Como mencionamos anteriormente, la etiqueta *lo otro* excluye las distinciones de género, pues en los inicios de la fotografía etnográfica solo Muybridge hizo diferenciaciones de este tipo al referirse a los cuerpos coloniales, mostrando actividades culturales que vinculaban a los hombres o a las mujeres (Brown, 2005; Griffiths, 2002; Scharf, 1994). De hecho, Griffiths (2002; ver también Flores, 2001 y Willmott, 2005) señala que aun cuando se habían documentado diferentes estilos fotográficos en las imágenes de “los otros”, fotografías que mostraban a las personas en sus actividades cotidianas, fotografías en estudios en donde las personas posaban para la cámara, hasta fotografías de corte antropométrico en donde se mostraba la figura y el rostro de las personas acompañadas por instrumentos de medición (ahora los “mugshots”), estos estilos tenían en común que esencializaban las culturas sin hacer distinciones de la identidad étnica o tribal, silenciando sus

⁶ De igual forma como plantea Gates (1997) dentro de la categoría *otro* también se incorporaban aquellas personas que mostraban patologías físicas; por ejemplo, un dedo más o el caso de Jean Battistas dos Santos, un hombre con tres piernas y dos penes.

diversas subjetividades, su contexto y exhibiéndolas en términos universales⁷. Poole (2005, p. 163) sostiene que, *By specifying uniform focal lengths, poses and backdrops, anthropologists sought to edit out the distracting 'noise' of context, culture and the human countenance*. Si bien las imágenes fotográficas estaban hechas desde diferentes estilos de captación, estaban organizadas bajo una misma lógica: las fotografías debían mostrar la lejanía emotiva del-de la investigador-a en relación al sujeto de su mirada y, por otro lado, evocar la cercanía, el haber logrado aprehender una forma de vida, total e imperiosamente⁸.

Si bien no es útil encuadrar a todos los fotógrafos o antropólogos en un idéntico marco conceptual o como poseedores de una actitud intrínsecamente perversa, ya que las variaciones entre caso y caso están mediadas por complejas interacciones personales, ideológicas, históricas y profesionales, resulta insoslayable hablar de tendencias generales dentro del contexto histórico general, y ese contexto, sin lugar a dudas, fue moldeado inexorablemente por la expansión capitalista y el colonialismo. Aquí no se señala que las imágenes obtenidas no hayan dado información importante sobre otras culturas, sino más bien se quiere subrayar que dicha información se dio desde el principio desde un solo punto de vista, presentado como universal y objetivo. En ese sentido, en el proceso de creación de imágenes, fue muy raro encontrar una relación de diálogo y sí muy común hallar una interacción de dominación (Flores, 2001, p. 70).

La categorización del cuerpo etnográfico estuvo definida por el contexto de la administración colonial, pues las ciencias sociales, aliadas a los intereses de los grandes imperios, buscaban promover el proyecto de colonización a lo largo de Asia, África, Oceanía y América Latina (Flores, 2001). La imagen fotográfica y filmica sirvió como herramienta para construir al *otro* (en cada lectura de las imágenes se les daba vida como sujeto *otro*) y así justificar la permanencia de las colonias en estos países (los *otros* como discurso legitimador imperial y de dosificación (Poole, 2005). Además de la ingeniería sobre el cuerpo, la justificación era económica, pues poseer estas tierras, con sus recursos y sus gentes, era indicativo de fuerza y poder imperial. Se entendía que la fotografía y la filmación etnográfica contenían el aura original de las culturas estudiadas, aura ésta que cruzaba mares, océanos y terrenos y que luego era utilizada para justificar la liquidación de grupos diferentes a las culturas occidentales. El aura atrapado a través de la fotografía presagiaba el

7 Es interesante destacar el caso del antropólogo Everard Im Thurm, quien se oponía a este estilo de documentación y llegó a plantear que tal y como era ampliamente practicada, era más efectivo trabajar la fotografía antropométrica utilizando cadáveres (MacDougall, 2006 y Poole, 2005).

8 El debate en torno a cuál era el estilo científico de las fotografías fue bastante acalorado durante este contexto (Griffith, 2002; Flores, 2001, Willmott, 2005). En los 1860's, Thomas Henry Huxley y John Lamprey conceptualizaron y practicaron la fotografía antropométrica como un estilo opuesto al enfoque comercial o naturista. Entendían que la fotografía debía estar acompañada de instrumentos de medición que agregaran rasgos de validez, rigurosidad y científicidad a la imagen fotográfica. Griffith (2002) sostiene que para estos investigadores había que integrar a las fotografías elementos que permitieran generar conocimiento uniforme para hacer comparaciones entre sistemas culturales, como por ejemplo, eliminar los detalles en exceso sobre contexto e historia y priorizar en los rasgos físicos de las personas. Las fotografías naturistas, decían estos investigadores, aportaban con detalles de la vida cotidiana de estas personas, pero no permitían traducir la imagen en conclusiones numéricas o estadísticas. Por otro lado, identificaban la falta de uniformidad en los estilos de captación fotográfica como un factor que alejaba a la fotografía de su valor científico, pues quedaba en ella demasiada arbitrariedad e información sin posibilidad de ser transcrita.

intento de aniquilación cultural, pues finalmente, el colono regresaba a las tierras a devorar culturas completas.

La posibilidad de "capturar" imágenes por medios mecánicos se dio al mismo tiempo que la expansión mercantilista y colonial. Así, la cámara se volvió un instrumento esencial para muchos exploradores, misioneros, viajeros profesionales, negociantes y administradores coloniales, quienes agregaron un instrumento más a su empresa de definir y controlar al mundo, ya fuera de forma física o simbólica (Flores, 2001, p. 67).

En este contexto, las imágenes fotográficas eran hechas en gran medida por misioneros y administradores coloniales, quienes las enviaban al hogar en forma de postales, ilustraciones, artículos periodísticos o imágenes para los museos de historia natural que se habían popularizado (Guber, 2004; Prosser, 1998) y que permitieron hacer pública la labor científica que realizaban las disciplinas humanas y sociales. Para dar un ejemplo, MacDougall (2006) presenta el dato de que para los años 1909-1910 existían alrededor de 866 millones de postales fotográficas en Inglaterra, mostrando los cuerpos coloniales. Este contacto con imágenes de *los otros* se volvió cotidiano en las ciudades europeas y estadounidenses y, en sus inicios, permitió unir la labor etnográfica con la cultura popular (Grimshaw, 2001).

A través de las fotografías, los-as ciudadanos-as occidentales recibían las últimas noticias de las aventuras y viajes en las colonias. La fotografía emergía como un espacio catalítico para curiosear y construir el cuerpo del *otro*; en su propio terruño se convertían en turistas, en *voyeurs*⁹, devorando imágenes de otras culturas y enjuiciándolas bajo los estándares de civilización y progreso (Griffiths, 2002; MacDougall, 2006). En cada mirada u observación, los cuerpos occidentales materializaban las teorías evolutivas (Flores, 2001). Como sostiene Lorimer (1997. Ver también Santamaría y Monnet, 2011), los presupuestos de las teorías evolutivas, ya impregnados en el imaginario de éstos dirigían el enfoque con el que dirigirse y escudriñar la realidad; esto es, existía un aprendizaje cultural que sujetaba la mirada y cómo interpretar los cuerpos *otros*. Por otro lado, en cada observación se validaba el proyecto colonial de dosificación del *otro*.

Es interesante notar que durante este tiempo, además de la lectura de imágenes fotográficas, existía otra forma de visualidad desde la que construir los cuerpos del *otro*: los museos de otredad (Tobing Rony, 1996). Los museos de otredad se refieren a espacios como las ferias demostrativas y los museos de historia natural a través de los cuales se construye el cuerpo etnográfico; son espacios de inscripción del otro. Sin embargo, esta definición se puede ampliar para considerar las ilustraciones, dibujos, fotografías o filmes como museos de otredad, pues todos estos son dispositivos que

9 Tobing Rony (1996, p. 10) define este voyeurismo como un *fascinating cannibalism* para dar cuenta del deseo de las culturas imperiales por devorar el cuerpo *otro*, ...*obsessive consumption of images of a racialized Other known as the Primitive*.

enmarcan y por tanto crean y definen los cuerpos etnográficos. No obstante, para fines de esta exposición, consideraremos los efectos que tuvieron las ferias demostrativas y los museos de historia natural en este acercamiento a los *otros*, no sin antes aclarar que si bien incluimos esta forma de visualidad es porque además de lo que supuso este espacio como escenario de encuentro (construcción y encarnación de) con los *otros*, la cámara fotográfica y fílmica fueron parte esencial de estos laboratorios sociales.

Las ferias demostrativas se constituyeron como maquetas culturales (o *exhibiciones vivientes* como les llama MacDougall, 2006) en las que se *importaban* personas de las colonias a las ciudades imperiales para que performaran sus culturas en las plazas públicas, mostraran la organización de sus pueblos, sus vestuarios y utensilios para escenificar su cultura¹⁰. Estas ferias representaron para los occidentales otra forma de viaje y, por tanto, de asumir una postura de turistas a la vez que reafirmaban su propia identidad; a través de éstas sentían que viajaban a un mundo pasado, observando con incredulidad la existencia de culturas en su tiempo presente, moderno y civilizado. Tobing Rony (1996) plantea que en el escenario de las ferias demostrativas se ponía de manifiesto el aspecto teratológico de los cuerpos coloniales. La traducción de cuerpos como *realidades en sí mismas* se esgrimía no desde los criterios o explicaciones de estos visitantes, sino desde la óptica occidental que calificaban estos cuerpos como grotescos y como evidencias del salvajismo imperante en estas otras culturas; su cuerpo era visto desde una perspectiva taxidérmica, un vestigio del pasado, muerto, que a la vez, fascinadamente, reaparecía en el acto de las ferias demostrativas para su observación¹¹ (incluyendo las fotografías y cronofotografías).

10 Tobing Rony (1996) sostiene que las ferias demostrativas tienen antecedentes de formas de visualidad del siglo XIV. Por ejemplo, relata que representantes *inuit* (una mujer, un hombre y un niño) fueron presentados físicamente por el explorador Martin Frobisher a la reina Elizabeth I en Inglaterra. Esta migración física de grupos de esquimales a diferentes partes del mundo continuó a través de las distintas expediciones que se hacían a estas tierras. Si bien en el siglo XVI todavía no se había diseñado la cámara fotográfica, la forma de evidenciar la existencia de cuerpos diferentes a la cultura propia, era la presencia física de estas personas ante las autoridades coloniales, bajo el espacio de las ferias demostrativas o museos de historia natural. Esta migración de cuerpos como espectáculo, daba fama a los exploradores y también les aportaba monetariamente, pues su observación por parte del público tenía un costo. Como señala Tobing Rony (1996, p.105), "...the *Inuits* were extremely popular performers in exhibitions, zoos, and museums. They were treated as specimens and objects of curiosity". Los esquimales eran tratados como animales taxidérmicos, figuras del pasado que se transportaban al presente a través del descubrimiento, por parte de occidente, de su cultura. El viaje de estos cuerpos a Occidente, en preparación para las ferias demostrativas, era problemático. Muchos de los esquimales morían durante la travesía o una vez tocaban suelo occidental, debido a las enfermedades nuevas con las que se encontraban y que no podían combatir. Estas enfermedades no se limitaban a condiciones como el catarro, la diarrea, la fiebre, sino a enfermedades físicas infligidas, como el trato cruel y la violencia física. La muerte de un esquimal durante las travesías o una vez llegaba a Europa no representaba un lamento para los exploradores, porque aun cuando estos morían, podían sacar provecho monetario de sus cuerpos, vendiéndolos a museos de historia natural para hacer investigaciones de sus huesos y partes físicas o exponiéndolos taxidérmicamente en las exhibiciones de los museos de historia natural. Así, tanto en vida como en muerte, los cuerpos funcionaban para desarrollar los museos de otredad.

11 Necesario resaltar que por consiguiente, el-la científico-a emergía como una especie de mago y héroe, capaz de vencer el tiempo y espacio de los *otros*, y transportarlos a la cotidianidad occidental. En un viaje al más allá, el-la científico-a regresaba cargado de ficciones, que sólo entonces se hacían realidad.

Ethnography, zoology and pornography share a common disciplinary technology of vision that seeks control, contain, and master the field of the Other, but in doing so, they produce a supplementary discourse of violence and wildness. The field of the Other is redered exotic and erotic precisely by virtue of the apparatus of vision (Russell, 1999 p. 120).

Por su parte, para los-as científicos, las ferias demostrativas representaron un laboratorio social en donde realizar estudios de movimientos que eran captados por las cámaras fotográficas y fílmicas, además de que hacían imágenes que posteriormente eran impresas como postales o como ilustraciones para los museos de historia natural. Ponían especial atención al movimiento y a los gestos, pues entendían que proveían con evidencia sobre el estadio anterior (y por tanto, inferior) en relación a la evolución humana de estos cuerpos.

1.5. Félix-Louis Regnault: la mirada positiva en el contexto de las ferias demostrativas

El francés Felix-Louis Regnault fue uno de los-as científicos-as en aprovechar las ferias demostrativas como escenario de estudio, creación y confirmación de las teorías evolutivas. Gran parte del trabajo de Regnault se perdió tras su muerte en 1938, y no es hasta que el francés Jean Rouch retoma su trabajo, que posteriormente se le considera como uno de los primeros científicos en justificar el uso de la cámara fotográfica y fílmica en la investigación. También se le atribuye ser uno de los precursores del llamado cine etnográfico¹² debido a su trabajo cronofotográfico (MacDougall, 2006). El trabajo fílmico y fotográfico de Regnault estuvo influenciado por las teorías evolutivas; además, entendía la imagen fotográfica y fílmica en los términos de un Tercer Ojo que permitía descubrir detalles que escapaban al ojo humano, generando datos y evidencia para clasificar los cuerpos etnográficos. La cámara fotográfica y fílmica definida desde su perspectiva, descubriría y descifraba las características inherentes de cada sujeto, explicando su compartimento. En ese desciframiento, buscaba capturar la realidad, que el mundo quedara archivado para poder controlarlo y dominarlo. En esta línea, en 1900 Regnault fue uno de los primeros científicos en justificar la construcción de un museo audiovisual para preservar las cualidades de las culturas coloniales, para su posterior e infinito estudio (Ruby, 2000^a; Rouch, 1973). Le interesaba que tanto los objetos como su demostración fotográfica y fílmica estuvieran presentes en el mismo espacio, proveyéndoles un sentido de autenticidad. Sin embargo, Regnault no logró materializar este museo. A tono con la crítica de Sontag, (1981, p. 13) la idea de un museo audiovisual era una carrera de aprehensión del *otro* bajo la sospecha de que *coleccionar fotografías es coleccionar el mundo*¹³.

12 En sus inicios, el cine etnográfico se refiere al cine sobre los *otros*. Al interior de la antropología existe mucho debate en relación al denominado “cine etnográfico” hasta decirse que no existe tal categoría pues todo cine presenta alguna forma de *otredad*, entendida de forma mucho más amplia (ver Ardévol, 2006).

13 Esta fue la misma justificación que utilizó Albert Kahn, un banquero francés muy rico que sufragó el desarrollo y

Regnault entendía que la evolución estaba inscrita en los rasgos físicos y en los movimientos de los cuerpos (los rasgos físicos eran inmodificables, en ellos estaba sellada infinitamente las cualidades morales y mentales de las personas; Willmott, 2005). Esta idea lleva a Tobing Rony (1996) a plantear que *History was a race* (1996, p. 28) en dos sentidos fundamentales. En primer lugar, porque tal y como hemos señalado anteriormente, la literatura histórica se escribía desde la supuesta objetividad del progreso, civilización y la evolución occidentales. En esa línea, la Historia estaba escrita de forma unilateral, desde un único espacio de poder. Por lo tanto era una *raza*, o al menos la historia de cómo una *raza* entiende la historia. Pero también, conscientes de los efectos desastrosos del proyecto colonial en términos de muertes y trastocamiento de las prácticas cotidianas de estas culturas, *history was a race*, como una competencia por lograr aprehender estas culturas antes de que desaparecieran. La figura del-la científico-a, como arqueólogo y traductor, era la de un descifrador de jeroglíficos pues el cuerpo etnográfico, aunque presente físicamente, se consideraba muerto, una huella del pasado.

Los primeros estudios de Regnault tuvieron como escenario los museos de historia natural, escudriñando los ornamentos culturales, las ilustraciones y pinturas de los nativos. De igual forma, utilizando la técnica de la craneología del antropólogo Paul Brocca, midió los cráneos de los cuerpos *otros* hasta llegar a la conclusión de que las culturas no occidentales carecían de la misma inteligencia (Ruby, 2000^a; Rouch, 1973). Tobing Rony (1996) destaca que tras la invención de la cámara fotográfica y filmica, Regnault se dedicó a hacer imágenes en el contexto de las ferias demostrativas y a través de éstas pensó evidenciar la distancia entre los cuerpos civilizados y los salvajes. Como comenta, las cronofotografías que tomó con Charles Comte en el contexto de las ferias demostrativas muestran imágenes cargadas de detalles, captadas desde diferentes ángulos y enfoques (*ibid.*). Regnault rodeaba a sus sujetos de investigación por lo que hacía imágenes frontales, de perfil, y así sucesivamente, acompañadas de líneas a escala sobre las que caminaban y corrían para medir la longitud y duración de cada paso. Además, filmaba y fotografiaba a las personas demostrando cómo utilizar sus objetos culturales. Para Regnault este estilo de hacer imágenes se traducía en el verdadero cine científico, el *cinematógrafo* (a diferencia del

sistematización del primer archivo visual (a base de fotografías y películas), *Comité Nacional de Estudios Sociales y Políticos* en el 1909, con el fin de proveer con data para investigaciones sociológicas y etno-antropológicas y por tanto, preservar materiales de culturas que estaban por desaparecer. Una vez dejaran de existir estas culturas, Kahn pensaba que a través del museo se lograría recuperar parte del aura y vitalidad para que futuras generaciones pudieran estudiar y rememorar estas formas de vida (Chiozzi, 1984). Así, a las culturas no occidentales no se les atribuía un futuro, sino que eran concebidas como huellas del pasado que sólo podrían ser reencarnadas o rememoradas a través de los museos de historia natural. De ahí que Sontag (1981, p. 26) sugiera que “una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia”. Por un lado, los-as científicos-as creaban justificaciones para continuar con el proyecto colonial que suponía aniquilamiento cultural, y a la misma vez, buscaban estrategias para preservar estas culturas que estaban por desaparecer, para ordenar sus vidas como especímenes. Así, lograr la muerte y por otro lado, conservar la vida eran las funciones de estos archivos visuales (Poole, 2005).

cinematoscopio o cine de entretenimiento, como le llamaba). La magia de la cámara permitía, para Regnault, encarnar milagrosamente la perspectiva distancia-lejanía en un solo eje. Por un lado, la cámara se mantenía distante de su sujeto de filmación para procurar la no intervención y objetividad en la investigación, y por otro lado, a través de esa distancia y de la movilidad alrededor del sujeto, emergía la cercanía y la captación total de los rasgos del cuerpo no occidental.

Sin embargo, como sostiene Tobing Rony (1996), si bien Regnault entendía que la cámara mecánica generaba datos precisos sobre la realidad, éste planteaba que era el-la investigador-a, dotado de un saber legitimador, quien traducía las imágenes fotográficas y fílmicas de forma asertiva. Tobing Rony categoriza a este abordaje de las imágenes fotográficas y fílmicas como la *inscripción textual de las imágenes*. Desde este contexto se entenderá que las imágenes si bien *captan* y *atrapan* realidades, necesitan de una serie de contextualizaciones (inscripciones posteriores y superiores) para digerir y divulgar el verdadero contenido escondido en las imágenes: el cuerpo del nativo como jeroglífico, el-la investigador-a como arqueólogo-a.

De igual forma, y como sugiere Tobing Rony, Regnault utilizó diversas disciplinas desde las cuales estudiar las cronofotografías que hizo en el espacio de las ferias demostrativas, desde medicina, fisiología, arte, criminología, hasta ciencias políticas y antropología. Todas estas disciplinas le permitieron unir esfuerzos teóricos y prácticos al examinar las cronofotografías y, por tanto, dirigir su hipótesis de la diferencia interracial. A partir de sus estudios, advirtió que existen diferencias entre aquel que se sienta en cuclillas y aquel que se sienta en una silla, entre aquel que utiliza el *langage par gestes* a diferencia del lenguaje de palabras.

Sin embargo, resulta interesante presentar otras reflexiones que hacía Regnault al interior de las ferias demostrativas pues ponían en duda sus propios estereotipos sobre los cuerpos *otros*. Tobing Rony (1996) plantea que en ocasiones sucedían gestos espontáneos en sus fotografías y/o cronofotografías. Por ejemplo, se puede observar que algunos de sus sujetos de investigación miran fijamente a la cámara y luego ríen. ¿Cómo interpretar esa risa? En un contexto en donde las imágenes eran definidas u orquestadas desde el-la científico-a que decía cuándo moverse, cuándo utilizar ciertos objetos, cuándo caminar, cuándo correr, cuándo brincar, mirar el lente representaba un acto de resistencia; a través de la mirada directa a la cámara, los *otros* cuestionaban al investigador. Mostraban que tanto la cámara como el científico eran motivo de curiosidad para la persona filmada y que no estaban exentas de ese gusto por el *otro*. Esta pregunta, ¿cómo interpretar esa risa?, no tiene respuesta directa en los textos de Regnault; sin embargo, sí hizo reflexiones sobre algunas de las respuestas o gestos que captaba en el espacio del *brasseire* (ibid, p. 39.).

Uno de los momentos más esperados de las ferias demostrativas era el *brasserie*, pues suponía la interacción entre las personas occidentales y los-as *nativos-as*. En el tiempo del *brasserie* los-as europeos/estadounidense salían de su asiento y discurrían libremente por el espacio de la feria demostrativa, cual *safari*, haciendo preguntas a las especies *nativas*, tocándolas y oliéndolas. Tobing Rony (1996) plantea que el *brasserie* ponía de manifiesto la ineficiencia y falta de validez de las teorías evolutivas. Se evidenciaba que la mirada diferencial no era unidireccional, sino que los-as *nativos-as* también hacían labor investigativa, escudriñando los cuerpos de las personas occidentales, sus vestimentas y formas de actuación. Realmente, lejos de ser un espacio de confirmación de las teorías evolutivas, el *brasserie* era un espacio de encuentro intercultural que incluso podía llegar a sacudir los imaginarios raciales. Por ejemplo, en una ocasión Regnault le preguntó a un dahomeyano por qué las personas de su cultura presentaban diferentes pigmentaciones de piel, a lo que el dahomeyano respondió *Why are some of you brunettes, others blond, still others redheads?* (Regnault, 1893; en Tobing Rony, 1996, p. 40). En otro caso, Regnault plantea lo siguiente en uno de sus artículos:

But what impression on their ignorant souls is produced of the curiosity of which they are object? Does the spectacle of ourselves that we offer them amuse them just as we are amused by what they offer us? Perhaps they are delighted to be present for free at an exposition of Parisians (Regnault, 1893; en Tobing Rony, 1996, p. 41).

Así, quien aceptaba el espacio del *brasserie* en todas sus manifestaciones, tenía que acceder a que sus estereotipos fueran cuestionados e invalidados. La observación inquisitiva no era unidireccional, sino por el contrario, emergía como un espacio complejo y diverso en donde cada cultura exploraba a la contraria y como un espacio de resistencia que daba la oportunidad para que las culturas no occidentales contestaran y decidieran qué mostrar, cómo mostrarse. En otros casos, el escenario de toma de imágenes por parte de los-as científicos-as, colonos o misioneros llegaba a tener dificultades pues no necesariamente era aceptado por parte de los-as *nativos-as*, así, en el proceso de captación de imágenes estos últimos resistían a ser filmados o fotografiados e incluso, como plantea Tobing Rony, se registraron casos en donde llegaron a destruir las cámaras fotográficas y fílmicas. De igual forma, quienes se presentaban frente a las cámaras podían alterar conscientemente el cómo se realizaban las ceremonias, las danzas, y la explicación de cómo usar los objetos culturales. Aunque los-as científicos-as decían *participar sin intervenir* como modalidad de investigación, los/as otros imprimían sentidos y entendidos en ese proceso de investigar. Una imagen fotográfica, además de plantear la perspectiva del-la científico-a, mostraba la *agencia* de quienes eran fotografiados o filmados.

1.6. Alfred Cort Haddon: la cámara fotográfica y fílmica en el trabajo de campo

Hay teóricos-as que plantean que la institucionalización de las disciplinas sociales, en especial la antropología, estuvo mediada por la presencia de las cámaras fotográficas y fílmicas en los procesos de investigación (Grimshaw, 2001; Piault, 2000). Las fotografías y películas de Alfred Cort Haddon, un zoólogo inglés convertido en antropólogo, muestran esta posibilidad. Además de considerar las imágenes fotográficas y fílmicas como datos, para Haddon éstas confirman la presencia del-la científico-a en el terreno. Así, para Haddon la información que se documentaba durante un proceso científico no debía transportarse desde terceras personas en el aparato colonial, esto es, a través de los misioneros o los administradores coloniales, sino que Haddon enfatizará en la recolección directa de los datos y con ello integrará un nuevo requisito o criterio de validez al proceso investigativo. Interesantemente, aunque tradicionalmente se ha considerado a Bronislaw Malinowski como el pionero de la etnografía y el trabajo de campo, Grimshaw y otros teóricos (2001; ver también Guber, 2004; Piault, 2002) sitúan a Haddon como el iniciador de esta manera de gestar el proceso investigativo. Así, posicionan a Malinowski como un continuador de los presupuestos que ya Haddon había ido afianzando al interior del quehacer científico y, por tanto, la cámara fílmica y fotográfica que representan el estilo investigativo de Haddon, se antojan como protagonistas en este interés de pensar y concebir el trabajo de campo.

Cort Haddon, atraído y seducido por las posibilidades de las cámaras, viajó con éstas a las colonias para generar imágenes-data hecha de forma científica (a diferencia de aquella hecha por misioneros o administradores coloniales quienes no tenían una preparación puramente científica). De regreso a casa, transportaba consigo fragmentos de realidad para ser compartidos con sus colegas en las grandes academias del conocimiento. De forma paralela a la migración de realidades coloniales (vía la imagen fotográfica y fílmica), las cámaras transportaban la investigación misma con el-la investigador-a como centro o punto de partida. Así, desde la perspectiva de Haddon, además de que las imágenes dicen algo sobre los *otros*, dice algo muy esencial y es que el-la investigador-a estuvo presente directamente conociendo a otra cultura. La imagen del-la científico-a en tierras lejanas equivale a decir que la investigación fue realizada por un profesional de las ciencias, que la información fue recogida directamente por un-a científico-a (con sus métodos de rigurosidad científica) y, por tanto, al estar presente en primer plano, valida los enunciados del-la científico-a que regresa al hogar. Las imágenes representan una forma de transportarse a casa glorificado (Geertz, 1988; Sontag, 1981).

Grimshaw (2001) relaciona el movimiento de pasar de información de terceras manos a una

captación directa en la investigación, con el surgimiento del proyecto impresionista en las artes. Como señala esta antropóloga, los artistas impresionistas dejaron el espacio del estudio, con sus pinturas cronometradas, orquestadas y dirigidas, y salieron a la vida cotidiana, al encuentro de objetos, personas y situaciones en las que no mediaba la rigidez en los cuerpos, sino la fluidez caótica de los mismos. Los impresionistas buscaban mimetizar la composición de luces en la vida, los trazos reflejan el movimiento y la composición infinita de ondas de luz. Al igual que ésta, la realidad dejaba de ser en cada instante. Los trazos impresionistas mostraban el interés en una vida que al ser definida desde la luz, era imposible aprehender del todo. Si bien en el caso de Haddon (y otros científicos sociales), no se asumieron las ideas de los impresionistas sobre la incapacidad representativa de la realidad¹⁴, este espíritu impresionista infundió la posibilidad de interesarse por la investigación que se gestaba lejos de los fortines universitarios; fuera de la academia, fuera del estudio, hacia el gran laboratorio social de la vida en las ciudades y en las colonias y, por tanto, a la investigación de primera mano.

En su famosa investigación en el Estrecho de Torres Straits (en Melanesia) de 1898, *The Cambridge Expedition*, Haddon fue financiado por esta universidad y fue acompañado por los científicos W. H. Rivers, Charles Myers, William McDougall, Charles Seligman y Sydney Ray a documentar las prácticas culturales que estaban por desaparecer en el Estrecho de Torres (Griffiths, 2002). Como zoólogo, Haddon había viajado en 1888 al Estrecho para estudiar la flora y fauna del lugar. Durante este tiempo, había entablado cierta apego con sus habitantes, lo cual era notable en las cartas que enviaba a su hijo. En éstas incluía dibujos de lo que iba observando en el Estrecho de Torres y lamentaba que culturas como éstas estuvieran al borde de la desaparición (Griffiths, 2002). Al regresar al Estrecho de Torres, en 1898, ahora en calidad de antropólogo, Haddon cargó con uno de los pesados kinetoscopios Lumière, cámaras fotográficas e instrumentos para grabar sonido y documentó imágenes de la vida cotidiana y de la tecnología utilizada en los procesos de caza, rituales y preparación de alimentos. Haddon nunca había utilizado una de estas cámaras, pero estaba entusiasmado con las posibilidades de este medio y con la posibilidad de compartir información de primera mano con sus colegas científicos-as en Inglaterra.

La publicación final de la investigación cuenta con seis volúmenes sobre la vida de los-as nativos-as del Estrecho y se le atribuye el ser la primera etnografía filmica por estar realizada desde el trabajo de campo (Chiozzi, 1984; Grimshaw, 2001; Pault, 2000). Sin embargo, como sostiene Griffiths (2002), aun cuando Haddon proyectó entusiasmo en el uso del cinematógrafo y la fotografía como

14 De hecho, tendríamos que recordar que en los inicios de la fotografía, Niepce buscó maneras para perfeccionar la impresión fotográfica, pues lejos de trazos difusos, Niepce deseaba que éstas reflejaran fielmente las apariencias externas de las personas y objetos.

herramientas para la investigación, siguió sosteniendo la imagen como evidencia, ilustración o soporte que mostraba que se *había estado allí*. Otro elemento de su cine etnográfico es la supeditación de esta forma visual al formato fotográfico, sus cuatro minutos de filmación, comenta Griffiths, parecen más imágenes detenidas y sin movimiento.

Los escritos de Haddon manifiestan que el proceso de integración de cámaras fílmicas y fotográficas no pasó sin dificultades. De hecho, sólo permanecen dos minutos de filmación¹⁵ que muestran a los habitantes de Malu-Bomai confeccionando un fuego y danzando, y, aunque en momentos Haddon expresó su frustración con las cámaras fotográficas y fílmicas (hasta llegar a expresar que era mejor no integrarlas a los procesos de investigación), finalmente, en 1900, instó a Walter Baldwin Spencer a incorporarla como tecnología para generar data y evidencia (Chiozzi, 1984; Flores, 2007; Griffiths, 2001; Piauxt, 2000).

Haddon never wrote about ethnographic significance of his films, and, as far as we can ascertain, exhibited them on no more than a handful of occasions, which may say something about their marginal status as ethnographic evidence within the corpus of materials brought back from the Torres Strait (Griffiths, 2002, p. 145).

Otra particularidad de su trabajo es que las imágenes que tomó fueron escenificadas. En el contexto en que Haddon llega al Estrecho era notable la influencia colonial, trastocando las prácticas culturales e imponiendo nuevas formas de perfomar la vida cotidiana. Por ejemplo, muchos de los rituales que Haddon buscaba documentar eran reprimidos por parte de los misioneros coloniales pues para éstos representaban el salvajismo de culturas politeístas. Así, podemos intuir que la investigación del *Cambridge Expedition* trastocaba la rutina colonial instando a los habitantes de Malu-Bomai a que retomaran sus anteriores prácticas, poniendo en duda las significaciones coloniales sobre la civilización. Aquello digno de ser filmado era justamente aquello que había sido considerado como repulsivo por los misioneros y que necesitaba de corrección. Esto implicó tensiones entre los habitantes, quienes se encontraban ante la dificultad identitaria de definir quiénes son, ateniéndose a qué criterios y temiendo represión por parte de las autoridades coloniales (Griffiths, 2002). Finalmente, el interés de participación no estaba constituido desde un colectivo, sino definido desde unas metas de investigación cónsonas con el deseo y las necesidades de los científicos de Cambridge: en el entramado colonial, mantener la labor taxidérmica de permanencia, a pesar de la desaparición de estas culturas.

De las cartas de Haddon se desprende un romanticismo y emulación por los *salvajes nobles* de Malu-Bonai y, por tanto, se concibe la labor de investigación como redentora y capaz de restablecer

15 Como se mencionó, la filmación contaba de cuatro minutos y medio, pero por problemas en la conservación del material parte del pietaje se perdió (Chiozzi, 1984).

(resucitar) los cuerpos nobles (Griffiths, 2002). Su investigación implica una nueva forma de colonización, pues las personas filmadas no tenían poder de decidir sobre qué presentar y cómo presentarse, eran una especie en peligro de extinción a quien se maniobraba y dirigía desde los gustos científicos. Así, el espíritu redentor con el que Haddon diseñó su investigación tenía el efecto contrario, violentando más aun la expresión de las culturas coloniales y fomentando con ello su desaparición. Tal y como es definido este estilo de investigación y como sugiere Sontag (1981, p. 14), *fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que sabe a conocimiento y por lo tanto a poder. Apropiarse de lo fotografiado, desde el esquema positivo, implica representar su propia voz en torno a los otros. El proyecto positivista es tautológico, no investiga la realidad, sino que representa y crea un discurso que a la vez se convierte en dato (el otro). Toda imagen regresa a la ciencia en la forma de conocimiento sobre el otro. En otras palabras, la imagen es evidencia del discurso mismo.*

1.7. Distanciamiento de la investigación con cámaras

1.7.1. Profesionalización de las disciplinas sociales

Desde finales del siglo XIX surge la preocupación de cómo traducir los productos visuales a información científicamente válida. Recordemos que, por ejemplo, Alfred Cort Haddon y muchos de los primeros antropólogos que fueron a hacer trabajo de campo habían sido anteriormente profesionales de las ciencias naturales (Flores, 2001). En esta disciplina, la observación era considerada como método por excelencia, pero las conclusiones a las que se llegaban tenían que ver más con un procedimiento riguroso de cómo mirar y organizar el discurso, para hacer inferencias científicas a partir de lo observado.

En el caso de la investigación de Haddon, la fotografía y la cámara cinematográfica les permitían captar y *atrapar* la realidad, pero el papel de la ciencia significaba ir más allá de lo visual para traducir esa información en conclusiones e hipótesis sobre la vida social y cultural. Siguiendo la tradición platónica que distingue entre la contemplación y el acto de mirar, entre el observar a través de los ojos como sentido y su contraparte de mirar desde el intelecto y la razón, se buscaba un procedimiento que permitiera conceptuar las imágenes, exprimir las y decodificarlas para ser consideradas como pensamiento científico (Jay, 1993; Poole, 2005). Para antropólogos como Hastrup (1992), este mero mostrar la realidad a otras personas, tenía el efecto de crear, utilizando el lenguaje geertziano, una descripción ligera de la realidad, en donde solo se presenta la impresión de esa realidad sin el acompañamiento riguroso de una traducción conceptual. Hastrup entiende que en

las imágenes falta profundización en términos de un marco teórico que les dé sentido y que las transporte al pensamiento antropológico. Como señala MacDougall (2006, p. 232), las películas y fotografías hechas... *looked remarkably like the things themselves*.

En el contexto de la ciencia positiva, el conocimiento científico tenía la doble función de reproducir la realidad, mimetizarla o parecerse a ella en sus detalles, y a la misma vez, y mágicamente, ser algo muy diferente a ella, producir un conocimiento distante que explicitara el cómo y por qué de sus cualidades, aun cuando la traducción partiera de un lenguaje y de unos conceptos lejanos a la realidad fijada por las imágenes.

A finales del siglo XIX, cuando se comienza a abandonar el uso de la fotografía y el film en la antropología, las teorías evolutivas estaban siendo suplantadas por las teorías del parentesco y del lenguaje, temas estos para los cuales no se veía una aportación clara por parte de la fotografía y la filmación debido a sus limitaciones técnicas, por ejemplo, la falta de sonido¹⁶. Se pasaba así de una disciplina que había estado aunada a lo visual, es decir, a la comprobación de las teorías evolutivas vía el estudio observacional, fotográfico y fílmico de los cuerpos de otras culturas, a una disciplina que trabajaba con preocupaciones de mayor abstracción y vínculo con los procesos mentales (Harper, 1998). Como parte de la institucionalización de la antropología, los diagramas de parentesco diseñados por Rivers durante la investigación en el Estrecho de Torres, sustituyeron la presencia de las imágenes fotográficas en la investigación, y se convirtieron en la nueva forma de visualidad utilizada en las monografías escritas. Como sugiere Grimshaw (2001) en estos diagramas no sólo se evidenciaban las familias que pertenecían a determinados grupos, sino que se recogía y materializaban las relaciones sociales de parentesco, proveyendo a los-as investigadores-as con una forma de visualidad que no sólo mostraba o describía apariencias sino que en sí misma organizaba contenido científico, le objetivizaba. En este contexto, la visualidad no responde a la demostración de las apariencias sino al reconocimiento de su funcionamiento e interioridad y, por tanto, al develamiento de la complejidad social.

Las fotografías y filmaciones, se decía, no ofrecían posibilidades técnicas para grabar las relaciones sociales que acontecían durante el trabajo de campo; no permitían plasmar el cómo piensan las personas de otras culturas, sino que más bien, evidenciaban la participación del-la investigador-a o

16 Un ejemplo de este tipo de trabajo lo encontramos décadas más tarde en la filmación de *The Ax Fight* de Timothy Asch y Napoleón Chagnon del año 1975, en donde se presenta la pelea entre miembros de aldeas cercanas por haber agredido a una mujer del pueblo de Mishimishimabowei. En la película se muestra primero la filmación en crudo de los acontecimientos (al estilo del cine observacional, ver capítulo dos), luego se escuchan las voces de los antropólogos revelando la situación de la pelea y notas del contexto más amplio de la aldea; más tarde vuelven a presentar la pelea completa con comentarios explicando el porqué de la misma y finalmente reducen los audiovisuales a gráficas tipo árbol genealógico y linajes, *Simplified structure of the conflict in terms of marriage and descent*.

sujetos en determinadas actividades culturales (MacDougall, 1997). De ahí a que cada vez más, las disciplinas sociales se rehusaran a utilizar otros métodos de recopilación de datos que no fueran aquellos basados en las observaciones, las entrevistas y la escritura. Cuando finalmente se desarrollaron los avances tecnológicos necesarios en la fotografía y la filmación (por ejemplo, el sonido sincrónico) muchos científicos-as sociales continuaron percibiendo estas técnicas como registros de información al estilo de las notas de campo o como soportes de la investigación; funcionando como mecanismos retóricos a través de los cuales evidenciar la presencia del-la investigador-a.

1.7.2. Academia y cultura popular

En otro momento hemos dicho que las ferias demostrativas y los museos de historia natural sirvieron para acercar a la cultura popular a las teorías evolutivas que se apoyaban durante este contexto. Por ejemplo, como sugiere Griffiths (2002), los museos de historia natural se consideraban como *enciclopedias etnográficas abiertas* pues el espectador-a que transitaba por estos espacios encontraba evidencia de la evolución humana, maniqués que mostraban cómo había escalado el ser humano, desde las etnias primitivas hasta las *razas superiores*. Además, se presentaba información sobre los beneficios de la aculturación de los *otros*.

Tan popular se volvió este estilo y formato de conocimiento, que especuladores de la época comenzaron a utilizarlo para hacer negocio con el espectáculo de mostrar a los *otros* en sus llamados “freak shows”, que incluían tanto fotografías y la presentación de materiales culturales, así como la materialización de estos cuerpos físicos al espacio del espectáculo. Estos especuladores convirtieron el formato de la antropología, su discurso, retórica y técnicas de presentación del conocimiento, y lo tornaron en una forma de entretenimiento. Sin embargo, como sugiere Griffiths (2002) si las presentaciones etnográficas en los museos de historia natural se caracterizaban por el ordenamiento y seriedad del catálogo cultural, en los *freak shows* organizados por estos especuladores llamaba la atención el espíritu carnavalesco y circense de las presentaciones. Como no es de extrañar, la utilización con fines de lucro del entretenimiento vía el *otro*, se distanciaba de la meta científica promovida por la academia antropológica.

Si bien estas ferias ayudaron a afianzar a la antropología como disciplina, a finales del siglo XIX los-as antropólogos-as comenzaron a preocuparse de que al popularizarse el conocimiento que generaban, la academia se tornara comercial, menos rigurosa y sofisticada, y proveía con un conocimiento que, a fin de cuentas, no necesitaba de especialización (Becker, 1998¹⁷; Lisón, 1999).

¹⁷ Es interesante que en el caso de la sociología visual, se acusaba a los sociólogos que utilizaban imágenes en sus reportes o que investigaban visualmente conceptos sociológicos, de ausentarse de los cánones de ciencia del

Se lamentaban que cualquier persona podía utilizar sus metodologías sin la seriedad científica que ello ameritaba. A finales del siglo XIX, los-as antropólogos-as buscaron encadenar las puertas del conocimiento disciplinar, definiendo a éste en uno de corte más profesional, académico y científico según los estándares de la época. De todos modos, como sugiere Grimshaw (2001) no será hasta después de la Segunda Guerra Mundial que la antropología logre institucionalizarse como disciplina científica en las universidades europeas y estadounidenses. Comenzó así la separación de la antropología con la cultura popular (asociada esta última con el ocio y el entretenimiento) y el ocultamiento de la disciplina en las grandes universidades. El conocimiento producido será relatado, a partir de este momento, en un estilo que podrá ser accesible sólo a aquellos-as que tengan formación y especialización en la antropología; los hallazgos serán distribuidos a través de conferencias o publicaciones accesibles a personas con tradición antropológica. Como sostiene Grimshaw, con el objetivo de definir una escritura, un conocimiento y estilo de investigación que fuese distintivo de la antropología, se puso mayor énfasis en la construcción conceptual y teórica que el trabajo de campo en sí.

It was in the course of finally triumphing over amateurism that the new university-based scientific ethnographers became narrow and specialized. Modern anthropologists were academics rather than intellectuals. Shedding the grander speculations of their predecessors, they became scientists not philosophers, and they increasingly restricted their communication to those who, like themselves, only published in specialized journals and shared an arcane language (Grimshaw, 2001, p. 86).

Por su parte, el movimiento fotográfico y de cine corrió de lado opuesto al accionar etnográfico, manifestando una y otra vez el sentir impresionista de salir a la calle, de conocer el mundo desde sus elementos y desde la emoción de los sentidos. A partir de esta época, surge un cine documental inspirado en la búsqueda de documentar y conocer la vida social, fomentando nuevas formas de solidaridad y construcción de sociedades más equitativas. Interesantemente, como discute Grimshaw (2001), este cine documental estará compuesto en su mayoría de cineastas que antes pertenecían al género de ficción en el cine, mientras que, aquellos-as que antes se habían integrado al género de documental se enlistarían en el estilo de ficción como forma de alejarse de los confines de una realidad, que, tras la Segunda Guerra Mundial, planteaba nuevas dimensiones del horror humano. Mientras tanto, en aquellos círculos científicos sociales donde el formato fílmico y fotográfico fue aceptado, su utilización se limitó como técnica de notas y diarios de campo; los productos visuales y audiovisuales se manejarán como evidencia del “haber estado allí” y al estilo de Regnault y Haddon necesitarán una traducción ulterior para ser consideradas como conocimiento

contexto, pues lejos del investigador-a neutro, objetivo y distanciado de valores sobre *moralidad*, la labor que los sociólogos habían heredado de los fotógrafos documentalistas era de tomar posiciones, denunciando situaciones que consideraban como de injusticia social.

científico.

1.7.3. La fugacidad del texto visual

A finales del siglo XIX, el preciado interés de las disciplinas sociales por la fotografía y las imágenes en movimiento, y la integración de estos dos medios a los proyectos sociales fue menguando. De acompañarse en el surgimiento de cada cual, durante este periodo la antropología moderna, la fotografía y el cine tomarán rumbos diferentes (Grimshaw, 2001). La pérdida del material visual y audiovisual de Alfred Cort Haddon evidencia este giro. Como sugiere Griffiths (2002), analizar los factores que llevaron al decaimiento en el uso de la fotografía y la filmación en la investigación invita a considerar el tipo de conocimiento científico que se valoró durante este contexto. Aun desde su ausencia, la cámara fotográfica y fílmica estuvieron presentes en la constitución de una manera particular de conocer el proceso investigativo y definir qué entendemos por conocimiento científico.

MacDougall (2006, p. 216) sostiene que si bien a finales del siglo XIX se puede advertir un abandono de lo visual y audiovisual en las disciplinas sociales, durante la década de los treinta este giro fue más que evidente. En el caso de la fotografía, ésta comenzó a disminuir su popularidad en los textos etnográficos:

Hattersely's *The Baganda at Home (1908)*, for example, contains 80 photographs. Junod's *The Life of a South African Tribe (1912)* contains 112 illustrations, most of them photographs. Ratray's *Ashanti (1923)* contains 143. But by 1965 an ethnography such as Spencer's *The Samburu* contained only four, and his *The Maasai of Matapato* of 1988 none at all.

Para MacDougall, la disminución en el uso de fotografías en los textos etnográficos no es indicativo en sí de que se habían dejado de hacer fotografías y filmaciones durante las investigaciones, sino por el contrario, se seguían produciendo pero luego no se sabía qué hacer con las imágenes, por lo que quedaron abandonadas en cajas olvidadas en las universidades, en los museos o en los hogares de los-as investigadores-as (ver también Hammond, 2004 y Ruby, 1980). Dice MacDougall (1991, p. 131), *And because films deals so overwhelmingly with the specific rather than the abstract, it is often considered incapable of serious intellectual articulation.*

La pregunta sobre cómo utilizar estos materiales y cómo sistematizar la información presente en las imágenes resume los prejuicios de la antropología y otras disciplinas sociales en relación con su uso. Justamente esta preocupación manifiesta la separación entre ambas disciplinas, más en el contexto de la institucionalización disciplinar de la antropología y las presiones por generar conocimiento científico que circunscribiera de forma detallada, concreta y certera, la información

obtenida en el terreno. Así, mientras más se popularizó el trabajo de campo como método (por excelencia) de la antropología, se dejó a un lado la labor etnográfica que se hacía anteriormente en los museos y que implicaba el uso de imágenes fotográficas y filmicas.

Ruby (1980) coincide en que el desencanto de las disciplinas sociales con las técnicas visuales y audiovisuales se vincula con el desconocimiento sobre su utilidad y aportación al interior de una investigación. En el peor de los casos, Ruby entiende que se les ve como accesorias o ilustrativas por su incapacidad de presentar conclusiones, generalizaciones o argumentaciones como se espera suceda en un texto etnográfico. En esta línea, destaca que otra preocupación es cómo leerlas fuera del contexto en que fueron creadas. Quien utiliza el formato visual y audiovisual como texto para presentar un encuentro socio-cultural probablemente tenga suficiente relación con lo observado y por tanto, cuenta con un sentido más contextual y amplio sobre las imágenes. Sin embargo, si nos disponemos a producir textos que circulen en espacios no académicos ¿qué pasa con la audiencia que observa y escucha las imágenes en un tiempo y espacio distintos al que fueron generadas? En términos de Geertz (1973), cómo hacer de la imagen fotográfica y filmica una descripción densa de la realidad, con los referentes necesarios para poder comprenderla y codificarla. También lo plantea Prosser (1998, p. 99),

The general message, perhaps unwittingly, is that: films, videos and photographs are acceptable only as means to record data or as illustration and subservient to that of the central narrative; they are unacceptable as a way of 'knowing' because they distort that which they claim to illuminate; and images being socially created and mediated are skewed by the socio-context of 'making', 'taking' and 'reading'; and summatively images are so complex that analysis is untentable.

Esto ha hecho un reto que formatos de captación o aproximación a lo real, como las técnicas visuales y audiovisuales se fundamenten como alternativas. Y más cuando se entiende que lo visual suministra a los-as investigadores-as una información que no concreta, por su propia naturaleza (no extensiva) a lo sumo plantea una versión limitada e incompleta sobre el camino recorrido en una investigación. Sus críticos plantean que si la imagen filmica o fotográfica no es acompañada o guiada por el texto escrito se permite cualquier tipo de interpretación; no hay en las imágenes un aterrizaje conceptual dirigido y específico, la imagen está siempre sujeta a la arbitrariedad del pensamiento. Añaden que, a diferencia de la imagen en movimiento, la cual escenifica una serie de efectos y por tanto desemboca, al igual que la escritura, en un significado concreto, la imagen fija y plana sobre el papel tiene que ver más con la mirada que la observa que con la posición de quien investiga.

MacDougall (1997, p. 240) se pregunta, en relación a lo anterior,

Is there such thing as visual knowledge? What is the relation between knowing in the abstract and understanding subjectively the *ins* and *outs* of the specific case? Can knowledge exist in the absence of someone knowing it, or must it be resurrected at each 'reading'?

Para MacDougall (1997), la llamada *peligrosidad* de lo visual es una oportunidad para dialogar y redefinir los términos del conocimiento y las formas de acceder a éste, además de que supone un replanteamiento de qué entendemos por conocimiento científico. MacDougall sugiere que como punto de partida se haga un análisis sobre las diferencias entre el texto-método escrito y el texto-método visual, además de enfocar en las posibilidades que permiten cada cual en el acercamiento a lo real. Este punto de partida, a su vez, permitirá reconocer las fortalezas de cada medio y generar comunicación para lograr mejores maneras de investigar y presentar una investigación. Por ejemplo, en otro texto, MacDougall (2006) sugiere que los diversos métodos de investigación suponen cada cual perspectivas sobre cómo investigar e implican diferentes efectos en las relaciones del-la investigador-a con los grupos. Específicamente, en el caso de los métodos visuales, MacDougall entiende que éstos logran generar comprensión sobre temas a los cuales se puede acceder solamente a través de medios no verbales, sobre todo, cuando la investigación se centra en el cuerpo, los movimientos y gestos de las personas.

1.7.4. ¿Irrealidad de la cámara fílmica y fotográfica?

A finales del siglo XIX también comenzó a cuestionarse el valor de las imágenes en sí mismas; más allá de interrogantes sobre qué puede decirse a través de las fotografías, los-as científicos empezaron a preguntarse sobre el proceso de generar una imagen (Griffiths, 2002; Santamaría y Monnet, 2011; Winston, 1998).

En un principio, arte y fotografía estuvieron ligadas en la tarea de hacer más “real” la imagen (darle mayores gamas de color a las fotografías, por ejemplo, pues al inicio sólo podían generarse imágenes fotográficas en blanco y en negro). Para los-as antropólogos-as de principios del siglo XX, esta “edición” de la fotografía era menos realista e incluso se temía la existencia de otras técnicas de “maquillaje” que escondieran o agregaran elementos no presentes en la imagen original. A través del retoque pictórico, por ejemplo, se podían cambiar los-as participantes, los paisajes, o la realidad que presentaba la fotografía original. La técnica del retoque fue utilizada por el propio Franz Boas, quien para la publicación de su libro de 1897 sobre los kwakuitl, retocó una de las fotografías hechas por John H. Grabill sobre estos indígenas. Específicamente, cambió el paisaje en el que fueron tomadas las fotografías y en otra se agregó a sí mismo a la imagen, aun cuando no se había encontrado en el tiempo y espacio original en el que fueron hechas las fotografías. De igual forma, eliminó de esta última fotografía los elementos que mostraban cómo se había ido

modernizando la práctica de tejer (Griffiths, 2002).

Por otro lado, la manipulación fotográfica no se limitaba al retoque o adición de elementos en la imagen fotográfica, sino que también se entendía que el proceso de realización fotográfica suponía manipulación, pues la persona que hacía la imagen la producía utilizando un enfoque o un encuadre, que hacía ambiguo su sentido, pues lo apartaba de su contexto más amplio, o incluso los elementos de la imagen podían estar desenfocados. En este sentido, la construcción visual del objeto era diferente al objeto en su estado natural (Prosser, 1998).

La reconstrucción o manipulación fotográfica no tenía la misma validez (que la imagen fotográfica original) al interior de las disciplinas científicas porque carecía del aura del haber estado allí en el momento preciso donde acontecían eventos. O, en otros casos, suponía falsificar o manipular fotografías de personas exóticas, lo cual introducía grados de error a la práctica científica. Se podrá suponer que dentro de las exigencias del realismo, el retoque fotográfico representaba una alteración a la realidad, y por tanto, convertía en mito el realismo propio de la imagen fotográfica. Los-as científicos-as pensaban que la imagen fotográfica podía mentir, y si mentía, se alejaba de los estándares de realismo del espíritu científico positivo. En muchos casos, los-as antropólogos-as también llegaron a depender de fotografías hechas por los misioneros o administradores coloniales, y finalmente, no conocían la procedencia de las imágenes fotográficas, bajo qué condiciones habían sido realizadas y si se les habían agregado o no elementos visuales.

De hecho, Poole (2005) sostiene que otro de los límites asociados a la fotografía en la investigación social es que ésta implicaba una relación, en un mismo contexto, de distancia y cercanía. La segunda contraparte, aquella de acotamiento de distancia, no era aceptada dentro de los estándares de la ciencia; el contacto alejaba al científico-a de los estándares de objetividad presumidos desde la investigación positiva.

On the other hand, along with contingency, photography also brought the troubling specter of intimacy. Thus, although visual description was recognized as important for the scientific project of data collection and interpretation, photographs could also be read as documents of encounter, and encounter, in turn, contained within it the specter of communication, exchange, and presence—all factors that challenged the ethnographer's claims to objectivity. The tension between these two aspects of ethnographic practice is perhaps best captured in Malinowski's now famous term "participant observation." Whereas observation appeals to the ideal of the distanced, objective onlooker, participation clearly invokes the notion of presence and, with it, a certain openness to the humanity of the (still racialized) other (Poole, 2005, p. 167).

Esta actitud de sospecha hacia la fotografía, en términos de su valor antropológico, ya había ido vislumbrado un cambio paradigmático desde la época de Haddon y los investigadores del Estrecho de Torres. De hecho, como advierte Griffiths (2002), para el periodo en que Haddon comienza su

investigación, la fotografía había comenzado a tornarse impopular dentro de los grupos científicos. La aparición del cinematógrafo, si bien entusiasmó a algunos científicos-as, no logró mayor trascendencia al interior de la disciplina por los costos de adquirirlo y las dificultades técnicas en su utilización.

En resumen, a finales del siglo XIX el ánimo con el que fueron recibidas las primeras imágenes fotográficas y se pensaron los proyectos de aprehensión de la realidad vía la cámara, fue menguando a medida que nuevos criterios de validez se fueron haciendo esenciales en la construcción de la investigación y de los productos finales. Por otro lado, nuevas interrogantes sobre el mundo social fueron dirigiendo la atención de los-as investigadores-as, con mayor énfasis en conocer las interacciones y el mundo simbólico de los sujetos. En los próximos capítulos 2 y 3, miramos otras prácticas de investigación con cámaras fílmicas y fotográficas que surgen a partir de cuestionamientos a la noción de realidad defendida por la ciencia positivista y los efectos sobre los sujetos de la investigación. Asimismo, los capítulos presentan estrategias de investigación con cámaras en donde se redefine la colaboración en la investigación e intervención social.

Capítulo 2. Replanteamientos sobre el movimiento en la imagen y la cámara: prácticas de investigación fílmica alternas

En el primer capítulo abordamos la integración de la cámara fotográfica y fílmica en las ciencias sociales positivistas y lo que representó su uso: la evidencia del *otro* y del-la investigador-a héroe capaz de aprehender la realidad. Nuestro objeto de estudio en este capítulo son las prácticas fílmicas que, de alguna manera, buscan distanciarse (aunque no lo logren del todo) de los presupuestos epistemológicos y metodológicos del espíritu positivista resumido en el anterior capítulo. Además, nos interesa presentar formas alternas de investigar con cámara fílmica, en términos de replantear aspectos relacionados a la construcción de conocimiento, la representación de la realidad, la colaboración de los-as participantes y el rol de la audiencia.

Como hemos planteado en el anterior capítulo, las prácticas fílmicas están mediadas por los presupuestos teóricos y metodológicos del-la investigador-a y, por tanto, la cámara y las imágenes producidas se generan, organizan y analizan en una forma particular. Así, según la argumentación que justifique la intervención con cámara, el-la investigador-a se relacionará con los-as participantes de formas más o menos abiertas en el campo, asumirá las imágenes como datos fieles de la realidad o como representativas del encuentro intercultural y tendrá unas expectativas sobre lo que se puede lograr a través de la intervención con cámara. Como sugiere la perspectiva reflexiva, sobre la que hablaremos más adelante, rastrear los racionales que dirigen las prácticas fílmicas nos permite entender el punto de vista del texto, dar cuenta de su contexto de producción, así como abordar los efectos de poder de las representaciones que hacemos de las personas o grupos (Albertín 2008, 2009).

En la mayoría de los trabajos citados en este capítulo, la cámara es utilizada como un medio para presentar los resultados finales de la investigación y compartir con otros y otras sus aproximaciones a la realidad estudiada; previo a la filmación, ha habido un trabajo de campo amplio y extenso que provee de los referentes que dirigirán el desarrollo posterior de las imágenes. De igual forma, en las prácticas estudiadas en este capítulo, hay una preocupación sobre las representaciones que se hacen en los textos y en cómo lograr una mejor comunicación de los sentidos etnográficos.

Hemos categorizado las investigaciones fílmicas reseñadas en este capítulo tomando como base la clasificación realizada por Nichols (1991, 2001), Grau Rebollo (2002) y Ardévol (1994, 1995, 2006): cine expositivo, *cinema vérité*, cine participativo, cine reflexivo, cine deconstructivo y cine

aplicado. Cabe destacar, sin embargo, que estas categorías son parciales y buscan facilitar los debates asociados a las prácticas fílmicas más que encasillar a los investigadores-as desde formas definidas de investigar y representar la realidad. Por ejemplo, en el caso de Rouch, se le ha asociado con el *cinema verité*, pero también se dice que en su cine están presentes cualidades del cine reflexivo y participativo, con los que típicamente se asocia a investigadores como MacDougall.

2.1. El cine expositivo como dispositivo de objetivación

El cine expositivo es un estilo de filmación característico de los años veinte. Trabaja un argumento o un tema a través de las imágenes, bien sea la posición del-la cineasta o la ejemplificación de conceptos teóricos (Nichols, 1991, 2001). En todo caso, en el cine expositivo el sentido de la película es anterior a la filmación, pues en éste no se investiga a través de la filmación sino que se utiliza la imagen para desarrollar un argumento. Antes que un cine enfocado en las imágenes, el cine expositivo es una metodología orientada hacia la escucha, pues es en la voz del-la cineasta donde encontramos los referentes necesarios para comprender lo que acontece en las imágenes. La imagen *ilustra* el argumento del-la cineasta, le brinda soporte, y bien podría existir la película sin las imágenes o traducirse ésta en un texto o monografía escrita. En esta modalidad, se considera al investigador-a como experto-a y no se conciben las voces de los-as participantes y la audiencia como agentes activos en la creación de sentidos; ambos quedan fuera de la construcción de conocimiento. El-la investigador-a, semejante al espíritu positivo, emerge como traductor privilegiado.

Ardévol (1994) señala que el cine expositivo fue crítico con el cine comercial de los años veinte y de las grandes productoras de películas; planteaban que éstas utilizaban el cine como un espacio de espectáculo y de entretenimiento que no educaba, sino que mantenía y reproducía el *status quo* de los grandes intereses políticos, sociales y económicos. En este sentido, el cine expositivo justifica la imposición conceptual como punto de partida para el cuestionamiento y la problematización de la realidad. El cine expositivo quiere educar a través de las imágenes, con el objetivo de sensibilizar sobre diferentes realidades. Busca que el-la espectador-a sienta que a través del estudio de las imágenes ha adquirido nuevos aprendizajes y conocimientos.

En los inicios de este estilo de cine se utilizó el recurso del *voice over*¹⁸, esto es, de comentarios grabados en el estudio (o la presencia de subtítulos) para hilar la narración de las imágenes. Ardévol señala que si bien después de la creación del sonido sincrónico se realizaron películas expositivas

18 Aun no existía el sonido sincrónico.

que integraron las voces de las personas participantes, éstas quedaron subordinadas al argumento del-de la realizador-a. Esto es, fueron presentadas en tanto y en cuanto brindaban soporte a la posición del-la cineasta. En referencia al rol de los-as participantes o actores sociales en los documentales expositivos, Nichols (2001, p. 5) señala lo siguiente: *Their value resides not in the ways in which they disguise or transform their everyday behavior and personality but in the ways in which their everyday behavior and personality servers the needs of the filmmaker.*

En el cine expositivo la imagen cobra vida también a través de la forma en que se construye el argumento. Algunos de sus principales exponentes (Flaherty, Jennings y Wright, por ejemplo) jugaban con el estilo de representación o construcción narrativa, por lo que incluyen narraciones poéticas o construyen yuxtaposiciones entre la música de fondo, la imagen (lo que acontece en ellas) y la voz del-de la realizador-a.

En relación a cómo trabaja con los sujetos de la investigación, a cómo ordena la información y la expone ante la audiencia, ha sido categorizado como un cine de control excesivo. Este estereotipo se debe a que la narración hecha por el-la investigador-a se impone como la traducción e interpretación única. Los comentarios del-la realizador-a están presentes en la película y, sin embargo, éste aparece invisible físicamente para la audiencia; el-la investigador-a es omnipresente y omnisciente (Nichols, 1991). Desde el punto de vista del cine expositivo, esta ilusión aporta veracidad y validez al trabajo, pues pareciera que la persona que investiga no modifica la realidad que acontece frente a sí. La narración se construye a través de cualidades como la distancia y objetividad y en un tono neutro que se impone sobre lo irracional o las emociones (Nichols, 2001). Siguiendo esta línea, el estigma de que las películas expositivas buscan posicionarse como la *voz de Dios* (Ibid., p. 34) se debe a que el-la cineasta representa a aquellos-as que aparecen en las imágenes y, finalmente, las personas que participan de la filmación no tienen control sobre lo que se dice de ellas ni cómo se usarán sus imágenes. El-la investigador-a se asume a sí mismo-a como poseedor de una mirada abierta y quisquillosa y de un conocimiento extraordinario para educar a otros-as. Su punto de vista es incuestionable. Se pide a la audiencia que acepte el argumento de la película como válido. Como sostiene Ardévol (1994, p. 88):

La relación del realizador con los sujetos que filma en el modelo expositivo es de total control por parte del primero sobre el discurso y acciones de los segundos. La voz narradora es incuestionada, guía al espectador, se impone sobre la voz de los sujetos representados e indica cómo deben ser interpretados.

Otro factor a considerar sobre la autoridad del cine expositivo es que en muchos casos el investigador-a responde a los intereses de quien financia su trabajo, por lo que plasma en sus películas un espacio movedizo entre su posición de la realidad y el mensaje particular que busca

promover la institución que brinda fondos para su realización (Nichols, 2002).

2.2. Flaherty y el cine salvaje: De la búsqueda de *atrapar* a la reflexión en torno a la autoridad en las investigaciones

2.2.1. Presupuestos de la investigación fílmica en Flaherty

Sobre Robert Flaherty no hay consenso. Muchos críticos enaltecen su trabajo y otros plantean lo limitado y contradictorio del mismo, en términos de considerar una redefinición de la colaboración en la investigación. En mi caso, prefiero pensar a Flaherty como un punto de partida para continuar pensando la participación y la colaboración en la investigación.

Flaherty, cineasta estadounidense de principios de siglo XX y conocido en el medio fílmico como el creador del cine documental (Tobing Rony, 1996), también es considerado por Luc de Heush, como el creador de la “primera película etnográfica del mundo” (*Nanook, el esquimal*) por ser una filmación hecha a partir de 15 meses de intenso intercambio de primera mano, conocimiento y reconocimiento entre Flaherty y los *inuit* (Piault, 2002, p. 89). Curiosamente, *Nanook, el esquimal*, fue distribuida en el mismo año en el que Malinowski redactó *Argonauts of the Western Pacific* (1922). Rothman (1998) plantea que, a pesar del largo trabajo de campo realizado por Flaherty para esta película, la distinción entre el valor documental y ficticio de la misma pone de manifiesto la idea de que aun el cine que se llama a sí mismo *documental* presenta la parcialidad de nuestro acercamiento a la realidad. Como toda producción documental, está sujeta a la arbitrariedad de las relaciones que acontecen durante el trabajo de campo o espacio de filmación y no es reproducible como una realidad absoluta. En esta línea, Nichols plantea que la película *Nanook is a fiction about the kinds of peoples and cultures someone like Flaherty wished to find in this world* (2001, p. 4).

Flaherty hizo sus primeras expediciones a Canadá con su padre. Más tarde, como guía de exploración de cartografía para su patrón William MacKenzie y para sufragar los costos de las expediciones, filmó en la bahía Hudson, Canadá, algunas imágenes de los esquimales; imágenes que accidentalmente fueron quemadas y que provocaron que Flaherty regresara, ahora como cineasta, a retomar el proyecto perdido, produciendo así *Nanook, el esquimal* (Piault, 2002; Flaherty, 1922). De las primeras imágenes que filmó y que fueron incendiadas, Flaherty contará en retrospectiva su apreciación negativa de las mismas; eran imágenes estáticas que proyectaban su propio desconocimiento de la cámara fílmica, les faltaban la vida misma, no solo como argumento sino como sensación (Hubbard, 1960). Sin embargo, como él mismo lo narra (1922), fue a través de esta primera experiencia de usar la cámara cinematográfica que nació en él el interés obsesivo de

filmar culturas que estaban por desaparecer, y documentar su vida en el ambiente duro y frío en el cual se desenvolvían. El resto de sus películas seguirán este afán de mostrar el esplendor de culturas, que aun cuando están por desaparecer, desde su perspectiva, tienen mucho que enseñar al mundo. Por esta razón, Flaherty ha sido continuamente definido como el *Rosseau* del cine (García Escudero, 1958), pues en sus películas se exalta continuamente la relación y el enfrentamiento entre el ser humano y la naturaleza, la grandeza del ser humano sobre su ambiente y su valentía ante un mundo difícil de dominar.

2.2.2. Rescatar al *noble* por desaparecer

Tras el fracaso humano de la Primera Guerra Mundial, cineastas como Flaherty llegaron a pensar que las tecnologías que habían llenado de optimismo a los-as científicos-as, no nos acercaban al descubrimiento de las leyes de la naturaleza, a su comprensión total, sino que possibilitaban una aprehensión aniquiladora (Grimshaw, 2001; Hubbard, 1960). Así, el cine de Flaherty tiene como meta proyectar una realidad cultural diferente a la propia para descubrir una nueva dimensión personal interna; esto es, la mirada hacia afuera permite, desde el punto de vista de Flaherty, transformar el propio mundo interno (Hubbard, 1960). Como señala Grimshaw (2001, p. 51),

Flaherty's conception of documentary cinema is built upon the idea of revelatory knowledge in which subjective transformation is inseparable from, and the precondition for, knowing the world differently. The new humanist understanding which Flaherty seeks to evoke through his romantic cinema is dependent upon the recovery of vision. We learn to see again.

En consecuencia, en el cine de Flaherty habrá un detenimiento nostálgico que buscará posicionarse en tiempos de prosperidad humana y permanecer allí, seguro. A diferencia del cine comercial de la época, se aclamarán las películas de Flaherty como símbolos de un cine de arte que no sólo muestra una realidad, sino que provoca la reflexión en torno a ella y plantea pistas sobre cómo podemos ser mejores seres humanos (Grimshaw, 2001). Este es uno de los objetivos en su película *Nanook, el esquimal*. En la película se privilegia desde el inicio la presencia de los participantes. En cada imagen conocemos a un nuevo miembro de la familia de Nanook; sonriente a la cámara, podemos conocer su rostro en primer plano. La música de fondo contrasta con el texto que precede las imágenes y con las imágenes del paisaje; una música alegre y divertida que, de primera instancia, da la sensación de tranquilidad y parece oponerse a los textos que incluye Flaherty en donde indica las dificultades por las que pasan Nanook y su familia para sobrevivir. Las imágenes del paisaje dan una sensación de estar en un lugar extremo, un espacio apartado, cerrado y recluso, rodeado del peor de los fríos y de la más violenta expresión de la naturaleza. Esta yuxtaposición parece cumplir

el propósito de Flaherty de mostrarnos el heroísmo de los esquimales, la paz después (y a pesar) de la tormenta. Este heroísmo se extiende no sólo a su lucha cotidiana sino a su forma de organización social. En las imágenes se resalta el trabajo colectivo de los inuit. Viviendo en un contexto postguerra y post-revolución, los *inuit* representan para Flaherty la continuación de ese sueño ansiado de armonía y solidaridad social. La nostalgia del pasado se da en Flaherty en dos sentidos: en la conservación de formas de vida que están por extinguirse, y en un pasado organizativo querido y ansiado.

Tobing Rony (1996) señala que para aquellos críticos que aclamaron a Flaherty por la sensibilidad cultural y calor humano que se desprende de la película, Nanook pasó a convertirse no sólo en un personaje, sino en un icono, en un héroe que representa el enfrentamiento entre civilización y naturaleza. Para esta teórica, Nanook evoca el espíritu optimista y esperanzador que caracterizó el contexto moderno, en donde el Occidente toma su energía e intelecto para combatir una realidad que se suponía más fuerte. En este sentido, le parece que Nanook es representado por Flaherty como *el símbolo de la civilización* (Ibid., p. 100). O, como señala Piault (2002, p.95): *...la caracterización de Nanook y de su familia, o al menos de lo que se nos muestra de ella, lo convierte en un arquetipo más que en una persona. No se trata de un esquimal, sino del esquimal ejemplar.*

Piault plantea que desde el punto de vista de los esquimales es cuestionable concebir sus vidas como parte de un ambiente de condiciones extremas. Este ambiente llega a ser tan cotidiano para ellos y ellas, que no se piensa la vida propia dentro de los esquemas de vulnerabilidad y riesgo que desde nuestra mirada occidental interpretamos al observar las imágenes. Por otro lado, Piault sostiene que en la película *Nanook, el esquimal*, hay un giro anacrónico, un no reconocimiento de los cambios y de las transformaciones culturales que han vivido los esquimales *inuits*. Estas transformaciones, dice Piault, no son consecuencia de la supuesta extremidad climática en la que viven, sino de la imposición occidental colonial.

Tobing Rony (1996) también enfatiza en este punto. Como señala, para la década de los años veinte y debido al contacto con las grandes compañías que mercadeaban pieles, muchos esquimales conocían el uso de tecnologías alternativas para cazar, el funcionamiento del gramófono y, además, utilizaban ropas occidentales, marcando así significativos cambios culturales. Estas culturas no representan un sistema cerrado, libre de las condicionantes más amplias y globales que inciden sobre las identidades. Esto contrasta con la película *Nanook, el esquimal*, en la que vemos a Nanook cazando con el arpón, usando vestimenta tradicional y confundido ante la presencia del gramófono. En este sentido, sus críticos argumentan que Flaherty no logra producir un cine basado en la

“verdadera ciencia” (Tobing Rony, p. 100)¹⁹; tratando de subvertir la mirada colonial sobre los-as esquimales y de asumir una mirada no exótica sobre estos grupos, Flaherty devuelve una construcción universalista, anacrónica y prototípica de los mismos.

En su defensa, Flaherty dice que *prefiere mostrar no la decadencia de unos pueblos bajo el dominio del blanco, sino su majestad antes que desaparezcan, mostrar lo que une, no lo que separa; lo común en vez de lo diferente* (Flaherty, 1922; en Escudero, 1958, p. 124). En este sentido, Flaherty apunta:

No busco rodar una película sobre lo que los blancos han hecho de estas gentes con esos harapos y esos horribles y miserables sombreros. No es la decadencia de esos pueblos lo que me interesa; al contrario, quiero mostrar su majestad primera y su originalidad mientras sea posible, antes de que los blancos destruyan, no solamente su carácter, sino incluso a esos pueblos ya en vías de desaparición (Flaherty, 1922; en Piault, 2002, p. 97-98).

Flaherty muestra en sus películas (y es consciente de ello a pesar de las críticas), no tanto una realidad fiel sobre las culturas, sino que es uno de los primeros investigadores en mostrarnos un estudio que parte de sus impresiones y que acentúa las relaciones que emergen en el intercambio cultural. Así, *Nanook el esquimal*, no es sólo una película de contradicciones conceptuales sino que, a pesar de todo, proyecta la relación cercana que Flaherty logra con los *inuit*. Justamente, de esa interacción directa es que sale la caracterización de Flaherty en torno a los esquimales, por eso los proyecta como *la gente más feliz del mundo*.²⁰ En vez de producir una película sobre el imaginario generalizado de estas personas, Flaherty plasma lo que percibe en la interacción que tiene con ellas. Así, las sonrisas que muestra en cada aparición de los esquimales están presentes por la complicidad y reciprocidad que tienen junto con Flaherty. Años después, cuando Rouch (2003) tenía cinco años, ve esta película. No son las disparidades conceptuales, la falta de validez etnográfica, el frío y la difícil vida la que observa y recuerda, sino el calor humano que salía de la pantalla para hacer contacto con el espectador. Rouch reconocería su admiración por Flaherty al punto de concebirlo como punto de partida para su propio trabajo.

2.2.3. La cultura estable en la preconcepción fílmica

...the first lesson of what it takes to make a *true* film of a subject you do not know: that you cannot preconceive. If you preconceive you are lost, off to a false start before you begin. What you have to do is to let go every thought of your own, wipe your mind clean, fresh, innocent, newborn, sensitive as unexposed film to take up the impressions around you, and let what will come in. This is the pregnant void, the fertile state of no-mind. This is non-preconception, the beginning of discovery (Hubbard, 1960 p. 20).

19 Esta crítica de las películas de Flaherty, como opuestas a la “verdadera ciencia”, no proviene de parte de Tobing Rony. Ella menciona la “limitación” en la que enfatizan sus críticos.

20 Esto contrasta con algunas apreciaciones que han hecho otros investigadores en el campo, cuando los tipifican de *embusteros, ladrones, lascivos, degenerados, crueles e infanticidas* (En Escudero, 1958, p. 123).

Según Frances Hubbard (1960), esposa de Flaherty, el método utilizado por Flaherty se fundamenta en la exploración y la no pre-concepción en el guion fílmico. Como ejemplo de esta cualidad, Hubbard narra que durante la filmación de *Nanook, el esquimal*, pasaban días y días hasta que finalmente Flaherty sintiera que había captado a través de la cámara el ánimo o aura cultural. Para Flaherty el cine debía mostrar la pasión y la satisfacción de estar viviendo en una cultura diferente a la propia, además del heroísmo que tanto admiraba de las comunidades en donde filmaba. Las imágenes debían parecer auténticas, no actuadas; a través de gestos, miradas o la sonrisa, la filmación debía captar la humanidad propia de los-as participantes. Más que mostrar un argumento, las imágenes debían proyectar una emoción (Hubbard, 1960). De ahí que las escenas filmadas, la música, los comentarios o subtítulos fueran seleccionados estratégicamente.

Patient as a scientist, he let the camera see everything exhaustively, and then, you remember, he brought all this to the screen, and screened and screened it, and went out and shot again, for one reason only: to give the camera a chance to find that 'moment of truth', that flash of perception, that penetration into the heart of the matter, which he knew the camera, left to itself, *could* find. The point in this process was that it was purely visual. Words played no part in it; it went beyond words. It was simply a degree of seeing. As ice turns to water and water to steam, and a degree of temperature becomes a transformation, so a degree of seeing may become a transformation (Hubbard, 1960, p. 40).

I think that they meant that our identification is with life itself, with universal life of which we and these people are a part... Everything that might separate us from these people falls away. In spite of all our differences, indeed the more because of them, we are one with these people. And that feeling of oneness can deepen and become a feeling of oneness with all peoples and all things. It can become that profound and profoundly liberating experience we call 'participation mystique'. But –and this is the point- let one false gesture, one least unnatural movement, the slightest hint of artificiality, appear, and separateness comes back. Again we are just looking *at* the people on the screen, and the whole experience of identity, of oneness, of participation, becomes impossible, could not happen, could never be. The secret of *Nanook* lies, I believe, in those two words, 'being themselves'. Not Acting, but Being. (Ibid, pp. 17-18).

Flaherty asumió la cualidad de la *no preconcepción* con limitaciones. Previo a iniciar el proceso de filmación, Flaherty conocía sobre la historia del lugar, sus prácticas culturales y quedaba fascinado por las anécdotas y descripciones que algunos exploradores le habían hecho sobre las mismas. Su *no preconcepción* fílmica estaba mediada por una preconcepción de la realidad, pues buscaba plasmar en las imágenes aquello que admiraba de las culturas previo a haberlas conocido y documentar formas de vida que estuviesen por desaparecer. Ese es el argumento que precede su filmación y que dirige su mirada en todo momento. La *no preconcepción* del cine queda limitada a la cuestión de hacer verosímil las imágenes, lograr que éstas capten el dramatismo de la vida investigada.

Por ejemplo, en la película *Nanook*, Flaherty generaliza su visión de familia *inuit* al resto de la población de esquimales. Esta es una caracterización que parte de su preconcepción de la cultura de

los *inuit*. Finalmente, Flaherty no muestra la realidad desde el punto de vista de Nanook, de su vida y circunstancias específicas, sino desde el imaginario occidental que tiene sobre esta cultura; la extrapola a la vida de Nanook y a la vida de los *inuit* en general. Nanook, su familia y los demás *inuit* que participan de la acción funcionan como informantes para Flaherty, instruyéndole sobre las costumbres y prácticas culturales perdidas de los *inuit*. En ese sentido, dan su punto de vista y dirigen a Flaherty hacia dónde ir en términos de la producción de secuencias fílmicas, pero la película no trata de su punto de vista ni de la particularidad de estos personajes, sino que muestran a Flaherty sus tradiciones y formas de vida, sin plantearse las prácticas culturales desde su historicidad.

Siguiendo esta línea, Tobing Rony (1996) describe el cine de Flaherty como taxidérmico, pues como este arte, busca hacer verosímil el pasado, de forma que presente y pasado reflejen tiempos iguales. Tobing Rony sostiene que al igual que la taxidermia conserva a los animales para su infinita observación, las películas de Flaherty cazan imágenes y formas de vida, busca congelarlas y preservarlas en el tiempo, dando la sensación de que esas formas culturales son fijas y homogéneas y permanecen intactas a pesar del contexto de intercambio y transformación socio-cultural. Para Tobing Rony, la película de Flaherty sobre los *inuit* muestra hasta qué grado el cine etnográfico se vinculó con el proyecto de aprehensión y colonización de las disciplinas científicas.

History is abolished when archetypal moments are repeated. In the end, Nanook is a film about hunting and killing, about the desire for death and the desire to defy death. The head of Nanook at the end of the film is shot in a similar fashion to the head of the walrus that we see at the end of the hunt: the walrus is hunted by Nanook, but Nanook is hunted by the explorer Flaherty. The film begins with a close-up of Nanook's face; throughout the film the camera surveys Nanook's face and it becomes a landscape; at the end of the film it is this landscape which is also penetrated. The sleeping body of Nanook, like a corpse, represents the triumph of salvage ethnography: he is captured for film, both alive and dead, his death and life to be replayed every time the film is screened (Ibid, p. 115).

2.2.4. ¿Dimensión “colaborativa” en el cine de Flaherty?

El estilo de investigar de Flaherty ha sido calificado de *comprometido* pues, en contraste con el cine positivo, promovió mayor colaboración con los sujetos filmados (Piault, 2002). En el trabajo de Flaherty, los-as participantes tenían poder de decidir sobre las imágenes a filmarse y sobre el proceso de edición. Creaba así, una relación de compañerismo con los sujetos de su investigación, al igual que de colaboración en la construcción de conocimiento. Flaherty (y él mismo lo sostiene a través de sus escritos) *nunca explotó a los sujetos de su filmación* (1922, p. 99). Según Flaherty, su estilo de filmación buscaba mostrar, a través de un método colaborativo, cómo las personas filmadas se veían a sí mismas.

Para promover el intercambio entre los diferentes agentes de la investigación, Flaherty se hizo con un proyector para mostrarles las imágenes que se iban grabando y que comentaran si éstas captaban correctamente sus formas de vida. De hecho, Flaherty (1922) menciona que si bien al inicio de la filmación los-as esquimales le veían de forma sospechosa y burlona, el comenzar a enseñarles las imágenes que iba produciendo fomentó el cambio perceptivo en relación a su persona. Por primera vez, los esquimales veían imágenes, y más aun, tenían la oportunidad de reatrolimentar a su realizador.

Más allá de los cuestionamientos serios sobre la validez etnográfica de la película, sucede algo en la pantalla que va más allá de la perspectiva crítica que acabamos de intentar. Es sin duda alguna la intimidad que se siente de la relación entre los inuit y el realizador. Una desenvolvura real que los hace comportarse a la vez *por y a pesar* de la cámara, la cual manifiestamente para ellos una mirada anónima y tampoco una mirada que no se debe afrontar, como en una verdadera película de ficción. Existe aquí este *intercambio de miradas* al que volveremos más adelante y que es un elemento constitutivo de la situación antropológica... pues así se establecía y se construía una película que iba más allá de la descripción inventarial para establecerse en un clima de afectividad sensible hasta nuestros días, a través de los gestos espontáneos, de las sonrisas y de las miradas repentinas, que rompen la mecánica a veces forzada de la puesta en escena (Piault, 2002, p. 99).

Los escritos de Flaherty hablan sobre su relación con los participantes y la colaboración activa de Nanook en el proceso de filmación. Por ejemplo, tanto Flaherty (1922) como Hubbard (1960) narran la obsesión de Nanook de filmar una escena cazando. Nanook había comprendido el nivel de dramatismo y heroísmo que buscaba captar Flaherty en su película..., nada más vital que esa acción de caza. Nanook se imaginaba cómo sería la escena, la narraba ante Flaherty y sus demás compañeros y creaba su propio guion de lo que acontecería. Flaherty accedió a hacer las imágenes y el proceso de filmación fue complicado. Por muchos días no encontraron las escenas imaginadas por Nanook, comenzaron a hacer falta alimentos, uno de los perros murió de hambre y los esquimales se tornaban más débiles²¹. Después de muchos días encontraron la morsa y las imágenes mostraron el drama de la caza y el heroísmo que buscaba captar Flaherty, aquel de la supervivencia de formas de vida a pesar de las adversidades.

Sin embargo, aun cuando se le atribuye a Flaherty cercanía con sus sujetos de investigación y colaboración investigativa, teóricos que han hecho un análisis más cercano al trabajo de Flaherty contradicen este espíritu y sospechan el supuesto respeto de Flaherty hacia los-as esquimales participantes. Por ejemplo, cuestionan la secuencia en donde aparece el jefe de la tienda de pieles, mostrándoles a *Nanook* y a su familia cómo funciona un gramófono. Desde los gestos que hace

21 Dos años más tarde, Nanook y otros compañeros mueren de hambre atrapados en una tormenta de frío. Nanook y su gente nunca supieron de su fama alrededor del mundo, tanto así que se volvieron en iconos comerciales y en países como Japón la palabra *Nannook* se incorporó al argot popular para significar *hombre fuerte* (Tobing Rony, 1996).

Nanook intuimos que le sorprende cómo funciona, cómo captura y reproduce la voz de las personas. Nanook examina el gramófono y muerde el disco para saber qué es esa figura redonda que contiene las voces de las personas. Debido a que no obtiene explicaciones aceptables ni de Flaherty ni del jefe de la tienda, utiliza sus propios mecanismos para conocer la realidad, por eso prueba y muerde el disco. Saber a qué sabe el disco es poder relacionarlo con otro objeto de su realidad, saber si está vivo o no. Rothman (1998) apunta esta interpretación:

But a man in Nanook's culture cannot survive without every day making discriminations that way. Nanook's gesture really reveals a cultural difference, a difference between his culture and that of the 'white man', not a difference between having and not having a culture, between being civilized and being a primitive savage bound to a natural order whose only law is 'eat or be eaten', as Flaherty's title would have us believe. If we laugh at Nanook at this moment, as Flaherty titles invite us to do, if we assume that this gesture reveals Nanook to be more of a child, or more of an animal, then we are, that is a mark of our naiveté, not his (Rothman, 1998, p. 32).

Desde el punto de vista de Piault (2002) y Rothman (1998) la escena con el gramófono no muestra solamente la diferencia cultural entre realizador y participantes, sino que hace entrar en escena a Flaherty. En estas imágenes, expresa Piault, Flaherty intenta mostrar de forma jocosa la sencillez de los *inuit*, la cual, contradictoriamente, representa la grandeza que tanto (y supuestamente admira de los *inuit*). La escena invisibiliza el intercambio previo que existía entre la cultura occidental y la *inuit*; para la época en que Flaherty filma los *inuit* conocían la mayoría de las tecnologías que habían traído consigo los occidentales, incluyendo el gramófono. Con la secuencia del gramófono, la película se humaniza desde el punto de vista de su realizador, intuimos su presencia en la película. Además, lo situamos como investigador que no presenta exclusivamente su punto de vista sino que también está sujeto a la institución que le brinda soporte económico.

This conceit of the indigenous person who does not understand Western technology allows for voyeuristic pleasure and reassures the viewer of the contrast between the Primitive and the Modern: it ingrains the notion that the people are not really acting. Their naiveté –they do not understand this foreign technology- is another sign of authenticity.... The trading sequence..., serves as a nexus for discourses of colonialism, race and gender...The trading scene serves as propaganda for Revillon (Tobing Rony, 1996, p. 112)²².

Actualmente, el tipo de investigación colaborativa impulsada por Flaherty ha sido integrada de forma más activa y comprometida en las etnografías sobre y desde los grupos indígenas, entregándoles las cámaras para que sean ellos-as quienes filmen lo que les parece relevante en su propia representación cultural (por ejemplo, Propios, 2004; Worth y Adair, 1980). A pesar de las críticas a su cine, se sigue considerando a Flaherty como antecedente del cine participativo que posteriormente impulsaron Rouch y MacDougall. Específicamente, estos cineastas tomarán de

²² Revillon es la casa de venta de pieles que financia la película y en donde se filman las escenas de Nanook con el gramófono.

Flaherty la cualidad de integrar a los-as participantes de las películas en el proceso de decisión sobre las imágenes filmadas y buscarán promover relaciones cercanas entre los-as investigadores y sus sujetos de investigación. Pero, como veremos próximamente, el cine participativo y reflexivo de los MacDougall profundizará en lo que implican las relaciones colaborativas en todo el proceso de investigación e irán más allá de la conceptualización que sobre este tema hace Flaherty.

2.3. *Cinema Verité* de Rouch

Jean Rouch vivió una vida entre artistas, colores, aromas, envuelto en la investigación y las artes (Rouch, 1990). Durante su adolescencia leyó trabajos de los surrealistas, quedando fascinado por los libros de André Breton, *Manifest of Surrealism* y *Nadja*, movimiento que según cuenta en retrospectiva, influyó en su trabajo y perspectiva cinematográfica, al presentar en sus películas etnográficas la concatenación entre lo real y la fantasía, lo imaginario y lo ficticio, como instancias eminentemente fronterizas y constituyentes de *lo humano*. En la película *Encountering Rouch* (2003), Hu Tai-Li presenta la idea de que el cine de Rouch obliga a ver el movimiento realidad-fantasía como parte eminente de la representación cultural.

Debido a que su padre laboraba como oficial de navegación en Francia, cambió mucho de hogar, por lo que creció en diferentes países y acompañado por la diversidad cultural. Recuerda sobre su propia vida: *When I was young we would rarely spend more than two years in the same place, so in a sense I was forever a new pupil coming from nowhere. I was homeless, in a way, but at the same time it provided a way to discover the world* (Rouch, 1990, p. 131).

Durante sus años universitarios, Rouch decidió estudiar ingeniería de puentes y durante la Segunda Guerra Mundial, como parte de su afán revolucionario y de defensa a Francia, viajó en bicicleta para destruir los puentes; esos espacios de comunicación que tanto le habían fascinado, ahora tenían que ser demolidos para obstaculizar y detener la invasión alemana. Durante la guerra, Rouch se trasladó a África Occidental (Nigeria), junto con compañeros de la universidad, para trabajar en la construcción de puentes y según cuenta, es aquí donde queda cautivado por las culturas que conoció. Cambió de trabajos: de ingeniero a antropólogo (discípulo de Marcel Griaule), y no solo como cualquier antropólogo, sino etnógrafo audiovisual.

Las primeras películas etnográficas de Rouch se enmarcan en el contexto de la independencia africana, lo cual en parte, dirige su espíritu de aventura y creación (Grimshaw, 2001). En el 1946 filma su primera película, *Au pays des mages noirs*, sobre la caza de hipopótamos, hecha en Nigeria (Rouch, 1990). Debido a la continuación de sus proyectos fílmicos en África y a la calidad de los

mismos, se convierte, para algunos antropólogos-as, en el primer antropólogo renombrado de esta disciplina, creando el estilo del *cinema verité* o, como más tarde le llamará, *cine-ficción*, para contrarrestar la idea de la imagen como texto que se corresponde auténticamente con la realidad. MacDougall sostiene que (2006, p. 254), *Rouch's and Marshall's work, while important in itself, also acted as a catalyst for visual anthropology. It tempered the mistrust of many anthropologists who had never taken ethnographic films seriously, and it revealed the banality of most 'educational' films.*

A partir de la reflexión sobre el rol del-la investigador-a, la técnica fílmica y el producto audiovisual, en la década de los sesenta surge el movimiento de *Cinema Verité* (Cine-Verdad²³) de Jean Rouch. En éste se concibe un cine participativo y reflexivo crítico del cine observacional y del cine expositivo, por la vinculación de éstos con una visión de la realidad como objetiva y neutra, y la capacidad del documental de aprehenderla totalmente. Rouch entiende que quien estudia una realidad diferente a la propia, interviene en ella con su propia presencia; quien filma no es un ente pasivo que observa desde la lejanía de su ojo mecánico, sino que al integrarse y participar en ella, la modifica. Para Rouch lo anterior no es una limitación para la investigación fílmica, sino que la intervención y el encuentro activo son los catalíticos del proceso de reconocimiento y filmación. En otras palabras, para Rouch no puede haber filmación sin intervención. La intervención no es solo física, el saberse presente en determinada realidad, sino mental y emotiva, ya que la subjetividad del-la investigador-a no queda fuera de la proyección fílmica, sino que en todo caso la nutre en todas sus facetas.

Por otro lado, a partir del desarrollo del *Cine Verité*, se comienza a levantar una nueva ola de películas etnográficas en donde se le presta mayor atención a las interacciones sociales y culturales que a la ejemplificación o descripción de cómo se utilizan los objetos culturales. Para Rouch, resulta más conveniente explorar los elementos subjetivos y contextuales de cómo se *performa* la cultura que la demostración fiel (si es que se puede hablar en estos términos) de cómo se ejecuta esa cultura. Esto implica explorar el significado de las prácticas cotidianas y culturales y relacionar su performatividad dentro del contexto social, político y cultural más amplio. De hecho, se considera al *Cine-Verité* como una de las primeras metodologías fílmicas en donde se problematiza la definición de la *cultura* como institución homogénea, aislada de otras formas de ser y hacer la cultura. En las películas de Jean Rouch se entremezcla la idea de lo público y lo privado, y se

23 Debido a las críticas hechas a Rouch por catalogar su trabajo como *cine-verdad*, y por tanto, poder implicarse que las cámaras son instrumentos de captación de la realidad, Rouch lo reformula como cine-sinceridad. Como hemos dicho, Rouch se distancia de una versión de la realidad como objetiva y plantea que en el texto fílmico el-la investigador-a debe hacerse presente, explicitando la forma en que se ha generado la comprensión intercultural y compartiendo así aspectos del trabajo de campo realizado. Sin embargo, debido a que en gran medida muchos de los escritos consultados acerca de Rouch utilizan la etiqueta *cine-verdad* al referirse a su trabajo, a lo largo de este capítulo utilizaré esta categoría al comentar sobre su trabajo.

percibe la cultura como fluida, híbrida y abierta a las contingencias de las relaciones globales. En este sentido, las películas de Jean Rouch *historizan* las culturas que estudia (MacDougall, 2006).

Además, el *cinema vérité* juega, experimenta y ensaya con las formas en que se construye el texto fílmico, distanciándose así de la linealidad narrativa de los documentales expositivos y observacionales. Por ejemplo, Rouch utiliza diversos estilos narrativos para evocar la multiplicidad interpretativa en el trabajo de campo. De ahí su lenguaje poético e impresionista en películas como *La chasse au lion* (The Lion Hunter, 1965). Asume diferentes proyectos formales y de contenido en la producción de sus experiencias fílmicas. También, el-la investigador-a aparece en las imágenes que están siendo filmadas, ya sea de forma directa o a través de comentarios en la película, para dar cuenta que tiene un rol activo en el proceso de conocer e interpretar otras culturas. Además, se escucha la voz y comentarios del cineasta no bajo la pretensión de que su discurso traduzca completamente la realidad estudiada, sino todo lo contrario. Rouch presenta sus comentarios bajo la idea de que presentan *su* aproximación particular ante la realidad estudiada, sus sentidos subjetivos, personales pero *compartidos* con los sujetos, por tanto, deben entenderse como interpretaciones parciales y constituyentes de la realidad. Los textos fílmicos surgen gracias a la historicidad de las relaciones producto de la investigación. De ahí su significado y validez como textos.

A falta de los avances tecnológicos para grabar audio en directo, el sonido sincrónico, Rouch utilizó la creatividad e innovación para construir diálogos que se distanciaban de la estructura narrativa del cine expositivo. Rouch grababa posteriormente el audio de sus películas y en ellas aparecen comentarios contruidos a través de formas alternativas de expresión (diferentes a los comentarios en *voice over* típicamente utilizados por los documentales, en donde el audio sustituye a la imagen, explicándola sin darle valor a la capacidad enunciativa de las imágenes). Su *voice over* está contruido desde la narración poética, metafórica y reflexiva de su aproximación a la realidad, a la vez que permite que los-as participantes improvisen sus propios comentarios y diálogos.

Un ejemplo del uso creativo del *voice over* se da en la película *Moi, un noir* de 1975, un *reportaje improvisado*, como lo categoriza el propio Rouch. En la película, uno de sus participantes, Oumanou Ganda, crea el libreto que finalmente se presenta en la película. Ganda actúa como sí mismo y como el personaje principal, Robinson, por lo que quedan desplazadas las fronteras entre la realidad y la ficción. Como indica Canals (2011, p. 66), Rouch llamó *etnoficción* a este ordenamiento que va entre *el estudio etnográfico a la fabulación*. La ficcionalización de la realidad, como propone Rouch, nos lleva a pensar en lo cambiante de nuestras identidades y cómo estas responden a las relaciones que sostenemos con otros y otras, que nos definen y articulan en variadas direcciones. La creación del libreto también sirve como reflexión sobre los aspectos micro y macro

que definen y condicionan el estar de Robinson en Trechville. Con una sonrisa en la boca, Robinson señala: *...les vamos a enseñar la vida en Trechville. Su verdadera personalidad.* Robinson representa el dilema triádico entre cómo concibe su propia vida (realidad), cómo le gustaría que fuera su vida (sueño-ficción) y cómo entiende la realidad más abarcadora de Treichville: *It was the first time that a noir was speaking on film- and he was speaking about his own life, or rather about images of his own life* (Rouch, 1990, p. 140). En la reflexión que hace sobre la vida de Robinson, Ganda se proyecta a sí mismo. A su vez, su vida narrada e *improvisada* en este texto fílmico crea puentes con la audiencia que se puede identificar con los elementos humanos que presenta Robinson.

2.3.1. Influencias conceptuales y metodológicas en el cine de Jean Rouch

The first film I ever saw in my life was Nanook, in 1924. That was my discovery of the cinema. My second ancestor was Dziga Vertov. My dream, as yet unrealized, is to have the sensitive camera of Flaherty armed with the mechanical eye and ear of Vertov.
Rouch, 1980, p. 161.

Rouch estuvo influenciado por los trabajos del cineasta estadounidense, Flaherty, y del cineasta ruso, Dziga Vertov²⁴. Estos serán, dirá Rouch, sus guías para definir su estilo de filmación. Curioso esto, por ser prácticas fílmicas tan opuestas entre sí, tanto por su carácter epistemológico como metodológico. Sin embargo, Rouch intenta armonizar estas diferencias y de cada cual asume un reto: de Flaherty la sensibilidad cultural y la admiración por las culturas que estudia, y de Vertov, el movimiento necesario para hacer de la cámara un experimento sobre velocidades y perspectivas que personifican el encuentro cultural, además de la importancia que tienen las imágenes como herramientas comunicativas.

Al igual que Flaherty, Rouch concibe *el otro-la otra* como un referente para conocernos y repensarnos en el mundo. Por el contrario, Vertov plasma las posibilidades del presente y del futuro como opción para un cine revolucionario. Vertov mira el presente como espacio de reflexión y concienciación y, desde ahí, busca construir puentes de conexión humana y cultural para el futuro. La filmación para Vertov es la clave para acercarse al otro-a, de hacer emerger la conciencia de los-as trabajadores-as y educar hacia una nueva visión de mundo. Siguiendo las opiniones de Lenin sobre el carácter del arte y la escritura, Vertov (1934) sostuvo que la labor del cineasta era aquella de conducir al espectador a la reflexión y sensación profunda de lo que observaba, a la vez que

²⁴ En este subtema mencionaremos a Flaherty, pero trabajaremos más ampliamente sobre el cine de Dziga Vertov ya que en otro momento de este capítulo profundizamos en el estilo de cine propuesto por Flaherty.

asumía un sujeto pensante capaz de cambiar la realidad. El proyecto de Vertov (y en esto es similar al de Flaherty) busca que el “otro” se observe en pantalla y reconozca su grandeza (Ardévol, 1994).

Siguiendo con la distinción entre ambas perspectivas, Flaherty enseña imágenes basadas en la reconstrucción de eventos, escenifica las imágenes y la trama, es decir, se podría decir que su estilo de cine “provoca las realidades” que se observan en la pantalla; Vertov construye imágenes a partir del tiempo actual y presente del contexto bajo estudio, sin mediaciones de un guion fílmico. De hecho, en uno de sus primeros manifiestos, Vertov (1922) habló del desarrollo del Cine-Ojo, concepto a través del cual enfatizó en las posibilidades de la cámara como extensión del ojo, ejercicio de pensamiento y penetración del mundo visible. Para Vertov, el cine-ojo era el movimiento, la participación e inmersión activa en el espacio, sintiendo y viviendo los diversos modos de ser. Su método de cine-ojo se define a partir de tres momentos que dan sentido a la realidad: “Cine-Ojo = cine-mirar (Veo a través de la cámara) + cine-escritura (Escribo con la cámara) + cine-organizar (Edito)” (Ibid, p. 87). Aun cuando Vertov entiende que al finalizar la producción fílmica comienza el proceso denso de edición y por tanto, de crear una síntesis sobre las imágenes que se han captado, dotándolas de un sentido específico, plantea que en todo el proceso de filmación hay una edición, en tanto se seleccionan unas imágenes, unos ángulos y enfoques y no otros. En ese sentido, para Vertov, la edición, como personificación del pensamiento del-la investigador-a, se integra a todo el proceso de filmación. De igual forma, Rouch rechaza el que se conciba la edición como un proceso posterior a la filmación. Para Rouch, la edición denota la forma a través de la que el investigador se relaciona con las realidades estudiadas, cómo las va comprendiendo, analizando, interpretando y por tanto, finalmente proyecta cómo se articulan las relaciones y los sentidos.

En fin, Vertov estaba preocupado por encontrar un ritmo para el caos del movimiento diario; pero no a base de un guion o un desarrollo teórico o conceptual previos, sino entrando por completo a lo que se intenta conocer, viviéndolo y experimentándolo en la magnitud que supone. Dicho de otra manera, su método es el de captar la vida en su momento presente, mientras suceden situaciones, eventos y prácticas. Sin actores, sin guiones, sin un concepto previamente establecido, sino apuntando al fluir de la vida cotidiana. La propuesta de Vertov, es la del desarrollo de un método inductivo, que sea pensado en el proceso mismo de la práctica, interioridad y ejercicio de cierta experiencia; su método es explorativo, de no preconcepción.

En este sentido, *la cámara viva* de Vertov es el punto de partida para Rouch, quien también concebirá su cine como aquel que *crea* realidades a partir de la alianza o penetración de la cámara en cierto espacio. Rouch conocerá, por azar, los beneficios de este estilo de trabajo. Al dañarse su

trípode en su primera investigación cruzando el río de Nigeria, asume la cámara móvil de Vertov (Grimshaw, 2001) y lo convierte en un requisito para su propia práctica fílmica. Rouch plantea que el sujeto investigador deberá manejar la cámara, precisamente por ser esta persona la que está llevando a cabo el estudio, y, como Vertov, esta cámara no puede estar muerta, atada a un trípode, sino que debe estar en *trance*, bailar, moverse, *ser* un sujeto pensante; quien investiga piensa a través de la cámara por lo cual graba de una manera y en un estilo particular. En esta línea, Rouch rechazará el uso del *zoom* de la cámara ya que entiende torna en superficial e inmóvil al investigador-a; prefiriendo la cercanía que una ilusión de proximidad, Rouch escoge sus propios enfoques a través de la distancia-cercanía que va asumiendo con las realidades que estudia. Mueve y transporta la cámara a donde sea necesaria. Investigar no se trata tan sólo de lo que uno ve desde la distancia física o reflexiva, ver sin ser vistos, sino el grado hasta el que nos acercamos e involucramos en la otra realidad.

Por otro lado, para Rouch, la cámara es eminentemente subjetiva y participativa. Al igual que Vertov, Rouch entiende la cámara como una extensión de la persona que observa; piensa que a partir de la relación con la cámara se puede explorar y experimentar la vida real, meterse de lleno en sus diferentes fragmentos y en los espacios más escondidos (Ibid). Así, la *cámara viva* es como una poesía, que fluye con diversas intensidades a partir del momento narrativo que se encuentre. La cámara, como simbiosis del-la investigador-a, se mueve, tiene puntos de tranquilidad, de drama, de clímax, de crisis y de intentos de resolución. Se relaja, se siente tranquila; se para a reflexionar, a revisarse, a descansar de su interpretación de la realidad. En Rouch, las imágenes están vivas, son significativas del discurso y acción que se está proyectando. Y esto es así porque para este antropólogo los aspectos formales y conceptuales presentes en una película tienen igual peso, ambas comunican y visibilizan el estilo en el que transcurre el intercambio intercultural. Uno se mueve porque está consciente de que está filmando. Esa consciencia te guía en la búsqueda de imágenes que ayuden a transmitir una experiencia fílmica y compartir con otras y otros ese mundo que te es significativo y sorprendente.

Rouch también conceptualiza la cámara viva como *cine-trance* en el sentido de la improvisación. Plantea que, en la mayoría de las ocasiones, cuando filma, nunca está muy seguro de lo que ocurrirá. Ciertamente, hay unos sentidos que son compartidos por el hecho de haber estado inmerso en cierta cultura por un tiempo determinado. Sin embargo, tal y como lo vivió en muchas de las ceremonias de posesión que filmó, nunca se sabe de antemano qué giro va a tomar la persona. No se sabe qué entidad encarnarán los-as participantes, qué dirán, qué gestos proyectarán. No hay un guion preestablecido. El-la investigador-a tiene que estar listo para trabajar con esta característica

de la vida, la fluidez y caos constante (Ferrandiz, 1996). Los etnometodólogos definen la realidad como actos sin reglas; la realidad, como la conversación, se actualiza en su propia ejecución. Al igual que nunca podemos saber de antemano qué vamos a decir o cómo vamos a reaccionar ante determinada situación conversacional, la vida cotidiana se improvisa y construye sobre la marcha: *We never know the story when we start filming* (Rouch, 1980, p. 180).

2.3.2. Antropología compartida y provocación en Rouch



Fotograma de película de Jean Rouch.

Las filmaciones de Rouch se realizarán, al igual que Flaherty y su maestro Marcel Griaule, a partir de un largo e intenso trabajo de campo (previo a la filmación). Para Rouch esta condición es esencial para que las imágenes evidencien el calor, el respeto, la confianza, la compenetración humana y permitan reconocer los referentes necesarios para integrarse a otra cultura. En sintonía con Flaherty entiende que esta inmersión constante permite conocer los rasgos más significativos y apremiantes de la otra cultura en el intento investigativo de adentrarse a otras formas de vida. Finalmente, de la sensibilidad cultural que tanto admira de Flaherty, asumirá el encantamiento por la diversidad y por la posibilidad inminente y necesaria de verse capaz de aprender de los-as otros-as. Como nos recuerda Schutz (1964), cuando nos adentramos a una realidad diferente a la propia no contamos con guías o traducciones para comprender las acciones que acontecen ante nosotros-as; el *aprender a mirar* implica reconocer la diferencia entre mundos y apreciar a los-as otros-as como guías en la comprensión de esas realidades.

Esta cualidad de reconocer al otro-a desde una posición activa y privilegiada es contraria al cine colonial (capítulo 1) y al cine expositivo (capítulo 2) que hemos mencionado anteriormente. En el cine de Rouch, hay una relación cercana y afectiva con la comunidad o los-as participantes del film en ese intento por comprender sus rituales, tradiciones o performatividades y de subvertir los prejuicios y estereotipos que típicamente se han ventilado en los artículos científicos positivos y las imágenes de estas culturas. Rouch es contestatario, al igual que sus participantes, del poder colonial y la exotización de los cuerpos en las imágenes, pues le niegan *la condición humana e histórica* a los sujetos y culturas (Canals, 2011, p. 68). Propone un trabajo *junto con*, en vez de un sometimiento de los-as participantes a la mirada y textos del realizador:

It's not renouncing our Cartesianism; it's considering the possibility that, besides our Cartesianism, beside our so-called scientific explanations, there are others. To ignore them means that we have an imperialist attitude, that we think that ours is the only way to live, that ours is the only way to think. In fact, I think that anthropology, and perhaps, as you say, thanks to visual anthropology (which allows us to share our culture with other cultures), will help us discover that we are citizens of a world that is marvelous in its diversity. As long as we are unable to take on this diversity, we will have resolved nothing. But one day we will discover other systems of explication and of science, and our Cartesian science will be enriched by such discovery (Rouch, 1980, p. 156).

It is this permanent `ciné-dialogue` that seems to me one of the interesting angles of current ethnographic progress: knowledge is no longer a stolen secret, later to be consumed in the Western temples of knowledge. It is the result of an endless quest where ethnographers and ethnographees meet on a path that some of us are already calling `shared anthropology` (Ibid, p. 185).

Rouch planteará que las películas etnográficas deben mostrar el intercambio y encuentro intercultural; la cámara no sólo debe mirar hacia fuera, ser *voyeur*, sino también dar cuenta del proceso del conocer. La filmación no sólo proyecta una realidad sino que permite reflexionar en torno a ella. Una vez culminada la producción fílmica, Rouch proyecta las imágenes a los-as participantes para que comenten sobre su contenido y formato. La retroalimentación les permite expresarse en torno al *film*, reaccionar a la construcción que se hace de ellos-as en las imágenes y participar en la toma de decisiones sobre el contenido final. En ese sentido, Rouch concibe a los-as participantes como agentes activos en la construcción de conocimiento y del sentido fílmico, a la vez que se desdibujan los roles de quién hace la filmación y quién actúa frente a la cámara. Para Rouch, las películas etnográficas se constituyen desde la energía y las aportaciones que traen todos los integrantes de la investigación. Como recuerda el mismo Rouch, esta perspectiva le ha permitido conocer otros puntos de vista que no había advertido inicialmente. Por ejemplo, Rouch comenta que al presentarle a los-as participantes una de las películas que filmó sobre los cazadores de hipopótamos, *Hippopotamus Hunting with Harpoons*, le criticaron el uso de la música, advirtiéndole que la película (y el estilo utilizado en la

misma) no personificaba en sí el acto de caza. Ante el menor ruido, el hipopótamo estaría advertido de que no se encontraba solo, estaría en posición de alerta, lo cual dificultaría lograr la caza. Dice Rouch que esto fue una gran lección sobre la necesidad de armonizar estilo y contenido en las películas etnográficas (Rouch, 1980).

Por otro lado, el cine es, para Rouch, el móvil para el intercambio cultural, es la forma a través de la cual puede mostrarles cómo los ve y cómo interpreta su cultura. A este intercambio entre sujetos y realizador del film, Rouch le da el nombre de *antropología compartida* y, como señala Ardévol (1994, p. 18), consiste en el *aprender a mirar* del-la antropólogo-a, un aprender que se da siempre en relación a los-as otros-as y en donde todas las partes implicadas adquieren nuevos aprendizajes producto del intercambio investigativo. La antropología compartida se fundamenta en la complicidad y colaboración entre sujetos y realizador y, como indica Canals (2011, p. 69), implica una relación en donde todos-as *dan y reciben*. Como señala el propio Rouch:

In the field, the observer modifies himself; in doing his work, he is no longer simply someone who greets the elders at the edge of the village, but- to go back to Vertovian terminology- he *ethno-looks, ethno-observes, ethno-thinks*. And those with whom he deals are similarly modified; in giving their confidence to this habitual foreign visitor, they *ethno-show, ethno-speak* and *ethno-think*. It is this permanent *ethno-dialogue* that appear to be one of the most interesting angles in the current progress of ethnography. (Rouch, 1973, pp. 100-101)

Otra de las cualidades del cine etnográfico de Rouch es la provocación. Esta provocación se da en dos sentidos: por un lado, Rouch entiende que la cámara fílmica *provoca* la realidad investigativa, la constituye y lleva a que la acción emerja de una manera en particular. La realidad que se posa frente a la cámara es diferente a la realidad que “cotidianamente” se vive en determinado espacio; es la realidad construida a través del cine y/o la realidad que emerge a partir del proceso investigativo. La realidad, para Rouch, está mediada por las relaciones humanas.

Por otro lado, para Rouch la provocación también implica participación de la audiencia. Rouch busca que las imágenes permitan un espacio reflexivo en la audiencia, que se involucre en la trama y en situaciones que pueden considerarse como ajenas a su vida, pero que finalmente le implican pues comparte con otros y otras. Aunque las películas nos hablen de contextos tan diferentes a los propios, nos unen reflexiones y preocupaciones que forman parte de la condición humana como un todo, tales como los determinismos políticos y sociales, la velocidad de las vidas, etc. Rouch promueve una audiencia activa que se sumerja emotiva y psicológicamente en la trama. Para Rouch, si bien el producto fílmico da cuenta de la relación entre investigador-a y participantes, se debe ampliar la participación a la audiencia, quien debe explorar y crear nuevos sentidos a partir de lo experimentado.

En la película *Les maitres fous*, la provocación se da desde el inicio, a partir de las reglas del juego y de la aceptación o no de estas reglas por parte de la audiencia. Rouch empieza la película con las siguientes instrucciones:

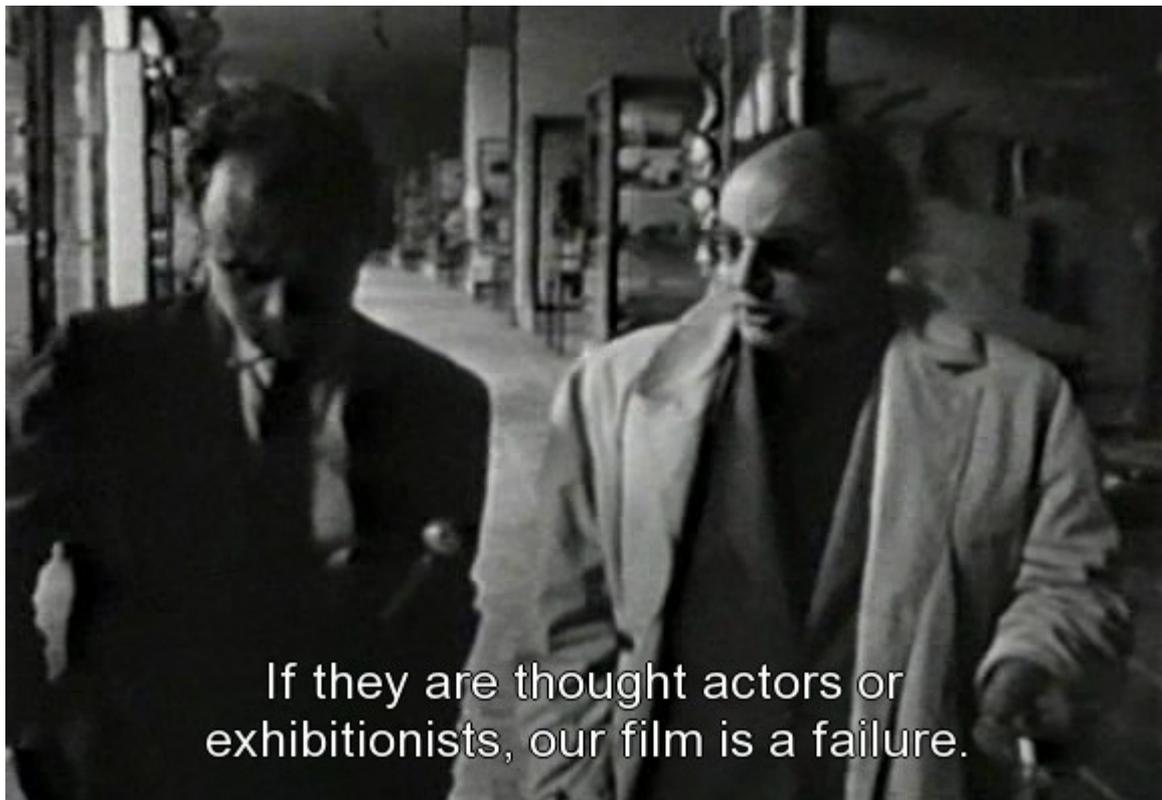
The Producer, in showing the audience these documents without concession or concealment is anxious to warn them about the violence and cruelty of some scenes. But he wants to make them participate completely in a ritual which is a special solution to the problem of readjustment, and which shows how some Africans represent our western civilization (Rouch, 1955).

Como parte de estas instrucciones, o si gustan, salvedades, Rouch nos invita a ver la película como un juego definido desde la ambigüedad e indefinición. La participación que propone y de la que no tenemos muchos referentes, sacude nuestras expectativas sobre el cine documental. ¿De qué se trata esa participación? ¿Qué veremos, qué sensaciones tendremos, comprenderemos la realidad que se nos presenta? A diferencia de otros proyectos de cine etnográfico que se limitan a presentar una descripción de la realidad, el trabajo fílmico de Rouch hace partícipe a la audiencia, y presenta la idea de que ver de forma diferente implica experimentar las imágenes con el cuerpo. Rouch sacude desde el inicio nuestras expectativas sobre el cine documental (somos *voyeurs* de una realidad proyectada) y nuestra manera de transitar e implicarnos en la trama del mismo. Se nos propone, de entrada, tener un rol activo, sometiéndonos a las dificultades de traducción que implica toda experiencia de intercambio cultural y haciéndonos partícipes de momentos de seguridad e incomodidad cultural, de racionalidad e irracionalidad, de reconocimiento e irreconocimiento. Finalmente, este ir y venir afectivamente caracteriza la investigación en el campo y las vicisitudes con las que nos enfrentamos al intentar hacer sentido, *traducir*, la realidad (Clifford, 1995, p. 40).

En otro de sus filmes más reconocidos, *Chronique d'un été* (*Crónica de un verano*, 1961) junto con el sociólogo Edgar Morin, se le pregunta a los parisinos, ¿Es usted feliz? *Chronique d'un été* es la primera película de Jean Rouch en Europa y surge como proposición de Morin, quien interpela a Rouch, *Jean, you have made all your films abroad; do you know anything about contemporary France?'*... *He said I should turn my gaze onto the Parisians and do anthropological research about my own tribe. In Chronicle of a summer I was discovering my own society* (Rouch, 1990, p. 136). En el sentido en que lo conciben Rouch y Morin, la cámara no es un reflejo de la cultura sino que provoca situaciones y acontecimientos. La presencia de la cámara no es gratuita, sino que posibilita que los sucesos emerjan y se organicen de una forma en particular.

A través de la cámara preguntan y detienen el movimiento ciudadano parisiense para provocar la reflexión de la vida cotidiana; la cámara no sólo muestra una vida particular, sino que ella denota, construye, *es*, esa vida que acontece. La película, dicen Morin y Rouch, explora el mundo

contemporáneo parisino y las posibilidades investigativas de la cámara; se preguntan sobre los-as participantes: ¿acogerán la presencia de la cámara?, ¿actuarán de forma sincera, se captará su pensamiento tal y como realmente lo piensan, o provocará la cámara un diálogo ficticio, sobreactuado?



If they are thought actors or exhibitionists, our film is a failure.

Fotograma de Chronique d'un été de Jean Rouch.

Para trabajar estas preguntas, al final de la película, vemos a Morin y Rouch presentando la filmación a sus participantes para fomentar el diálogo y recibir retroalimentación. Algunos dicen estar satisfechos con la sinceridad de las escenas, otros expresan que *es una película aburrida con escenas sobreactuadas*. Esto disturba a Morin quien defiende el uso de la cámara como provocadora del intercambio sincero entre personas. Para Morin, sin la presencia de la cámara, la conversación ni siquiera se hubiese desarrollado, le parece que la película muestra el punto hasta el cual los-as participantes anulaban la presencia incómoda de la cámara y dejaron de percibir su presencia voyeurística. Al observar las escenas finales de la película, se percibe en Morin impotencia y frustración pues no se validó del todo su posición sobre el cine-verdad. Para Rouch, por el contrario, la diferencia en perspectiva no resulta problemática: para este investigador nunca se sabe qué ocurrirá ante la provocación de la realidad ni con qué producto final se contará. La cámara para

Rouch capta la forma en la que las personas buscan interpretarse frente a la cámara. Decidir actuar de una forma y no de otra, asumir ciertas posturas y actuaciones (incluso, sobreactuar), proyecta nuestras identidades. Es decir, en esa muestra ficticia se construye quién se es. He ahí el *cine-verdad*.

2.3.3. Críticas al trabajo fílmico de Jean Rouch

Cuenta Grimshaw (2001) que cuando *Les maitres fous* fue inicialmente presentada en el 1955,

Marcel Griaule called for the film to be destroyed; Africans present at the screening denounced it as offensive and racist. Shortly afterwards the British government moved to prevent it from being shown in the colonial territories of West Africa (Grishaw, 2001, p. 90).

Además de ser censurada por los franceses y británicos por razones más obvias (el trance como forma de resistencia colonial), la película también fue criticada por la intelectualidad africana, quien acusaba a Rouch de promover estereotipos raciales y tipificarles como irracionales y violentos (Scheinman, 1998). Contrario a esta crítica, el trance se promueve en Rouch como un recurso terapéutico. En los comentarios finales de la película, Rouch señala que los rituales presentados son terapéuticos para los ghaneses que pertenecen a la secta de los *Hauka*, pues les permiten encarnar a sus colonos y ser contestatarios de su autoridad. Dice Rouch, *Los africanos tienen medios para estar plenamente integrados a su medio. En los rituales vemos sus rostros horriblos, en la vida cotidiana vemos sus rostros sonrientes, pero es porque catalizan su ansia colonial. Ellos conocen remedios que nosotros aun no conocemos.*

El trabajo de Rouch ha sido criticado por la supuesta dimensión colaborativa en sus filmaciones. MacDougall argumenta que, a pesar de los intentos comprometidos, Rouch no logra potenciar del todo el poder de la filmación de ser reflexiva sobre una realidad y de presentar de forma evidente el encuentro intercultural. Rouch aparece en las imágenes, *estuvo allí* presente en ese intercambio, y advertimos que hubo un contacto cultural intenso, pero sus películas etnográficas, dice MacDougall (1973) siguen siendo sobre el otro-a, no sobre los sentidos colectivos y compartidos que integramos a las películas. MacDougall plantea que éstas no muestran el encuentro intercultural y, en el caso de integrar diálogos creados por los-as participantes, estos se desarrollan en función de la idea o concepto que busca presentar Rouch. Así también resume las críticas Grau Rebollo (2002), al afirmar qué,

Durante los sesenta y, sobre todo, los setenta se cuestionó la adecuación de los propósitos del *vérité* con sus resultados. La presencia del cineasta ante la cámara no garantizaba nada, en el fondo; sobre todo si el discurso se movía continuamente en clave externalista respecto al informante. Sería necesario encontrar alguna manera de restituir a los informantes su propia voz, de modo que el filme etnográfico (considerándolo así por el momento) ofrezca el verdadero

registro de un encuentro ante la cámara. De este modo, se abordaba el audiovisual más como un diálogo que como un monólogo, dando cabida a cuantas voces se diesen cita en pantalla (Grau Rebollo, 2002, p. 114-115).

En esta línea, Georgakas, Gupta y Janda (1977) cuestionan el trabajo de Rouch pues entienden que no logra trascender las relaciones de poder y la autoridad en la investigación, elevando el discurso del realizador como protagonista del texto fílmico y privilegiado en la traducción cultural. Señalan que esto es contrario a las reflexiones que hace el propio Rouch en sus escritos, en donde comenta sobre la importancia del intercambio cultural y de las interpretaciones que surgen de ese encuentro. Plantean que incluso, en algunas de sus películas, no incluye traducciones a los idiomas originales, sino que el-la espectador-a escucha las imágenes sin poder comprender las aportaciones de sus participantes. Por ejemplo, citan la película *La chasse du lion*, y señalan que la traducción se limita a los comentarios poéticos que incluye Rouch sobre lo que acontece en las imágenes, invisibilizando así las aportaciones de los-as participantes.

A través de los filmes estudiados de Rouch (*Les Maitres Fous*, *Chronicle of a summer*, *Moi, un Noir* y *La chasse au lion a l'arc*, *Jaguar*, *Petit a Petit*) no podemos saber concretamente las relaciones que emergen durante la producción fílmica. Aunque al iniciar las películas integra detalles sobre su proceso de producción fílmica, por ejemplo, la cantidad de tiempo que estuvo realizando el trabajo de campo, el interés por filmar tales o cuales acciones sociales, así como el formato fílmico que se utilizará (ciertamente, sin entrar en los detalles que estarían permitidos en el formato escrito), no contamos con los detalles sobre cómo fueron filmadas las películas, la decisión de por qué filmar de determinada manera, cómo se generaron los significados e interpretaciones que se presentan en la narración fílmica, las decisiones sobre el guion, etc. Esto lo conocemos a través de los escritos que más adelante elaboró Rouch sobre sus experiencias fílmica o en entrevistas en donde ha profundizado sobre sus experiencias de trabajo de campo y la producción etnográfica. Podemos pensar que la falta de detalles sobre el encuentro intercultural pueda deberse más que a inconsistencias epistemológicas, a la naturaleza propia de la extensión fílmica (o por cuestiones técnicas como los cortes durante el proceso de edición). La nota al pie de una página socava la estructura de la imagen fílmica. Además, están más ampliamente relacionadas en Rouch con la búsqueda de construir textos que no traduzcan literalmente la realidad, sino que claramente establezcan que la realidad cinematográfica es una mediación entre participantes y realizador; por lo tanto, es eminentemente subjetiva e interpretativa. El texto fílmico siempre es parcial a las relaciones de campo y a las interpretaciones que vamos haciendo con las herramientas que tenemos a nuestra disposición para hacer sentido de ella. La narración en Rouch está atada a estas inquietudes epistemológicas y, en muchos sentidos, nos parece que su relato es coherente con una

aproximación crítica, dialógica y comprometida con la realidad que estudia.

De hecho, en películas como *Chronique d'un été* y *Moi, un noir*, se aprecia el valor de los-as participantes en la construcción del texto fílmico. En estas dos películas, se aborda desde una narración y realización fílmica alternativa cómo un grupo de personas entiende su propio mundo, y pareciera que los juegos de yuxtaposición integrados por Rouch sirven de soporte a lo que está siendo argumentado por los-as participantes (ver capítulo cinco). Como hemos mencionado anteriormente, Rouch innova continuamente en el uso de la estructura y narración fílmica y el formato final se adecúa a nociones epistemológicas como la representación no objetiva de la realidad. En las películas revisadas de Rouch, se identifican interpretaciones o reflexiones personales sobre las realidades estudiadas, más que datos finitos u objetivistas sobre las mismas. Es decir, la manera en que está construido el film, con el uso de recursos como el montaje y la yuxtaposición, nos da la sensación de que el sentido que se presenta en el film se concibe como una aproximación particular a esa realidad. El film parece conversar con la audiencia para introducirnos al tema que será abordado, sin muchos referentes, como en un juego, se nos pide que aceptemos o no entrar al mundo creado por tal o cual film. Las reglas son generales y poco específicas del juego al que se nos invita, pero son lo suficientemente evocativas como para entender que en cada proyecto fílmico experimentaremos con formas alternas en la narración y en la construcción de sentidos etnográficos.

Aun cuando pudiéramos pensar que existe una relación temática/conceptual entre las diferentes películas de Jean Rouch, cada proyecto fílmico de Rouch está enmarcado en unas particularidades, producto del contexto más amplio y local en el que está inscrito, y las relaciones con los participantes que le brindan sentido. De igual forma, hay trabajos fílmicos de Rouch en donde la visión y la experimentación corporal se elevan como protagónicas en el acto de conocer, mientras que en films como *Moi, un noir* y *Chronique d'un été* se conoce desde la visión y escucha de las conversaciones que acontecen en la pantalla; pero también desde el acto de preguntarnos las mismas interrogantes que hacen los personajes. En otras palabras, nos sentimos proyectados-as en pantalla: ¿cómo es nuestra vida?, ¿seguimos la rutina mecánica de la misma?, ¿somos felices?, ¿contamos con estrategias para liberarnos de la rutina asfixiante del trabajo y de nuestra cotidianidad mecánica? Mientras nuestra condición humana requiere velocidad y movimiento continuo, las películas de Rouch invitan a detenernos como estrategia terapéutica.

Para Rouch este formato fílmico permite cumplir con una de sus exigencias, hacer partícipe a la audiencia del proceso vivido. Debemos de recordar que Rouch, retomando la ilusión de Flaherty, intenta crear puentes interculturales, apreciar a otras culturas por el conocimiento práctico de sus

vidas, pero también por el conocimiento que pueden aportar a nuestra propia forma de ver y practicar el mundo. Rouch introduce la novedad de no solo mostrar, al estilo de Flaherty, otras formas de vida que puedan ser útiles en nuestra comprensión del mundo, sino que promueve un estilo fílmico que invita a una relación más vivencial o performativa con esas culturas.

2.4. El cine observacional como influencia en el trabajo de David MacDougall.

There is a tribe, known as the ethnographic filmmakers, who believe they are invisible. They enter a room where a feast is being celebrated, or the sick cured, or the dead mourned, and, though weighted down with odd machines entangled with wires, imagine they are unnoticed- or, at most, merely glanced at, quickly ignored, lately forgotten. Outsiders know little of them, for their homes are hidden in the partially uncharted rain forests of the Documentary. Like other Documentarians, they survive by hunting and gathering information. Unlike others of their filmic group, most prefer to consume it raw (Weinberg, 1992, p. 3)

MacDougall (1973, 2006) plantea que su cine está influenciado por el estilo observacional desarrollado en los EUA, aunque como comentaremos más adelante y en relación a la cita del epígrafe, cuestiona la práctica fílmica de este tipo de cine por sus presupuestos éticos y epistemológicos sobre la realidad y por la representación de las personas filmadas. En este apartado abordaremos, por un lado, las cualidades del cine observacional y, posteriormente, la propuesta de MacDougall de un cine participativo o transcultural que lejos de concebirse como el *ojo de Dios*, o usar la cámara como aparato de vigilancia y control, asume la humanización de la cámara fílmica.

El *Direct Cinema* (o cine observacional) nace en EUA alrededor de la década de los sesenta. Sin embargo, tiene influencias de proyectos fílmicos que se estaban experimentando en Europa después de la Segunda Guerra Mundial, como el neorealismo italiano (Grimshaw, 2001; Grimshaw y Ravetz, 2009). El estilo observacional directo integra un sinnúmero de características que se encuentran en el *direct cinema*. La diferencia entre ambas categorías es que el *direct cinema* es un género asociado al cine documental, y el cine observacional está más ampliamente vinculado con el cine etnográfico propuesto por Colin Young (ver Ardévol, 2006 y Grimshaw y Ravetz, 2009). En ambos estilos se privilegia el acceso directo a la vida de los-as participantes, sin mediaciones de tipo teórico o comentarios por parte del-de la realizador-a, pues se entiende que éstas confunden la experiencia e interpretación de la audiencia. En este modelo, no se le quiere decir al espectador qué mirar ni cómo mirar, sino que se propone que el espectador observe por sí mismo unas actuaciones que son *sinceras y directas*, pues no han sido ni dramatizadas ni reconstruidas al estilo de Flaherty. Se le ofrecen estas imágenes como invitación para que se integre y conozca una realidad diferente a la propia.

MacDougall señala que el *direct cinema* tiene su punto de partida en las investigaciones de Mubridge y Regnault sobre el movimiento de los nativos y de Flaherty y Baldwin Spencer sobre las formas de vida de sociedades no occidentales. Añadiría la conceptualización que hace el antropólogo Poch (en Tobing Rony, 1996), pues éste propondrá utilizar la cámara fílmica como aparato de registro de datos al estilo del diario de campo. Para Poch esta utilización requerirá de un método no intrusivo, colocando la cámara en un *punto ciego* de las observaciones para que *cace* imágenes sin el conocimiento de los sujetos y la intervención del-la investigador-a.

Modern anthropology, Rudolf Poch observed, would no longer be conducted with just a notebook, a pen, and measuring instruments, but would require use of motion picture camera and a phonograph. For Poch, the advantage of film is that it allows for true voyeurism because images could be captured for future study without the native's awareness. Poch advocated setting up the camera in a public place and just letting the film roll, complaining only that the camera could not capture all of a scene because it can point in only one direction at a time...Still, the notion of voyeurism, that the presence of the filmmaker did not disturb the scene, endured in ethnographic film until well after World War II (Tobing Rony, 1996, p. 66).

El cine observacional plantea que es posible captar la realidad sin la mediación del-la investigador-a, conocer sin intervenir. Pretende hacerse presente en una realidad diferente a la propia, a la vez que mantiene la distancia necesaria para no modificar la realidad. Como en Poch, la cámara debe ser puesta en un lugar muy cercano a la acción o al sujeto filmado y dejada para que ella grabe todo lo que acontece, pasando desapercibida para los-as participantes y, por tanto, logrando un acceso inalterado a su realidad. Lo esencial es recopilar información y datos desde una posición de tercera persona.

Influenciada por las perspectivas realistas de principios de siglo XX, y por el enfoque de distancia cuyo objetivo es invisibilizar la cámara para con ello recoger por *sorpresa* a la realidad, en esta tendencia se buscan captar imágenes fieles y objetivas de la realidad. Además de una distancia técnica, es decir, de suponer que la posición externa del-la investigador-a no modificará la realidad, la separación de éste con respecto a lo filmado responde al presupuesto de que es posible observar objetivamente y que el aparato grabe directamente la realidad sin mediaciones (conceptuales, físicas y técnicas) del-de la realizador-a. Igualmente, presupone que por ser los-as participantes quienes manifiestan sus propias vidas frente a la cámara, las imágenes se corresponden auténticamente con la realidad. Esta perspectiva busca que la cámara pase desapercibida, no sólo para quienes forman parte de la investigación sino para la audiencia, quien debe tener la sensación de que observa detrás del visor. El texto fílmico supone un viaje en el que la audiencia observa desde el punto de vista de la cámara, está presente en esa realidad como si la estuviera dirigiendo.

Otros requisitos visuales que utiliza este modo de hacer cine son las tomas con profundidad de

campo total, donde la imagen se enseña más enfocada, larga y ancha, con mayor textura, pues ofrece la perspectiva de los-as participantes a la vez que presenta el contexto más amplio en el que sucede la trama investigativa. Estas imágenes, además de proveer con referentes de contexto que permiten situar a los-as participantes como un todo, promueven la interpretación por parte de la audiencia. Por otro lado, como señala Ardévol (2006), en ese cine se presta mayor atención al contenido filmado que a las disposiciones de formato cinematográfico, pues lo esencial es la historia que cuentan los-as propios participantes.

Observational doctrine held that the uncut shot, the long camera take, supported by the actual location sound and little more than a few times and dates, could allow events to speak for themselves, and to yield up their significance. The cinematographer Richard Leacock put it all very succinctly when he remarked that he hated to be told what to see, as opposed to seeing it for himself (Loizos, 1990; en Crawford & Turton, 1992, p. 54).

Para lograr invisibilizar la cámara observacional, el proceso de filmación supone intercambios previos con los-as participantes y que la cámara esté presente desde el inicio del contacto cultural, para acostumbrarles a su presencia. Sin embargo, como plantea Ardévol, en este tipo de cine,

No se debe pedir a nadie que actúe o diga algo para la cámara, de forma que los acontecimientos se desarrollen espontáneamente. La estructura final del filme debe respetar en lo posible el orden natural de los acontecimientos (Ardévol, 2006, p. 96).

Una de las tecnologías que permitió pensar, en un principio, en este tipo de documentación fílmica, fue la creación del sonido sincrónico, que si bien tuvo posibilidades de emergencia desde 1920, fue rechazado hasta la década de los sesenta, cuando finalmente se crearon cámaras fílmicas lo suficientemente ligeras como para ser transportadas al trabajo de campo (MacDougall, 1973). Ardévol (1994) plantea que este tipo de herramienta permitió la captación de la realidad tal y como se presenta, sin modificaciones o explicaciones provenientes de la voz del-la investigador-a. Anteriormente, por no contar con esta tecnología, el sonido era grabado en el estudio, lo cual proveía con una narración artificial en el sentido de contener exclusivamente el punto de vista de quien editaba, producía o dirigía las imágenes. Se pensaba, pues, que al estilo documental le faltaba mayor autenticidad y verosimilitud. Finalmente, la voz de la persona que narra ofrece un acercamiento con el que interpretar las imágenes que se observan, pero falta la magia de poder captar la realidad en todos sus sentidos, en el tiempo directo en el que acontecen los sucesos. Con el sonido sincrónico, se asume la posibilidad de una cámara no intervencionista. El milagro del sonido sincrónico permite, pues, husmear, curiosear y ser testigos de las conversaciones de las personas, manteniendo el aura del espacio y el tiempo real (Young, 1974).

Para el *direct cinema* y el cine observacional, la audiencia tiene un gran peso, las imágenes están

siendo filmadas para su recepción, se tornan en la meta del cineasta. En palabras de MacDougall (1973, p. 131), los cineastas se convierten en *the eye of the audience*. En esta línea, este teórico señala que la “obsesión” del cineasta con la audiencia causa que quien filma esté presente y ausente a la vez durante el proceso de filmación. Se investiga una realidad pero a la misma vez el-la investigador-a está envuelto anímicamente en la producción final y la recepción por parte de la audiencia. La distancia entre el-la investigador-a y la realidad se magnifica. Por un lado, se filma voyeurísticamente, desde una perspectiva de lejanía con aquello que se observa, pero la distancia también está presente pues se prioriza a la audiencia por encima de los-as participantes que *prestan* su vida a las imágenes.

Aunque entrenado en este estilo de cine, MacDougall reconoce las limitaciones metodológicas y éticas presentes en el cine observacional. Desde su perspectiva (Ibid., p. 134):

No ethnographic film is merely a record of another society; it is always a record of the meeting between a filmmaker and that society...Its failings lie precisely in the attitude of watching- the reticence and analytical inertia it induces in filmmakers, some of whom feel themselves agents of a universal truth, others of whom comment only slyly or by indirection from behind their material. In either case, the relationship between the observer, the observed, and the viewer has a kind of numbness.

MacDougall critica el reclamo de sus realizadores en torno a la representación genuina de la realidad y a la actuación espontánea y desenvuelta de los-as participantes frente a la cámara. En sí mismo, el cine observacional es incongruente con esta cualidad, pues al asumir a un-a investigador-a separado de la realidad que estudia, presupone un sujeto pasivo que se torna en objeto de la investigación. Los-as participantes actúan frente a la cámara para cumplir con los objetivos del-la investigador-a, y éste último mira una realidad que no es directa o literal, sino que existe gracias al encuentro cultural y a los presupuestos teóricos que dirigen el trabajo de campo.

Además, MacDougall cuestiona las exigencias desiguales para con los-as participantes. Por un lado, se les pide acceso total a sus vidas y subordinarse a las necesidades de la investigación y, por otro lado, el-la investigador tiene total control sobre las disposiciones de la investigación, excluyéndolo de decisiones importantes como esenciales, tales como el contenido de las filmaciones, el cómo filmar y las representaciones que se hacen sobre ellos y ellas. Para MacDougall este estilo reitera los presupuestos de la antropología colonial, en donde el interés del-de la investigador-a por las personas está dado exclusivamente por su valor de uso, en tanto y en cuanto presentan sus vidas como datos para la investigación. El-la investigador-a *roba* parte de la vida de estas personas sin reconocer que la historia filmada le pertenece a ellos y ellas.

Esta preocupación no es exclusiva del espacio visual y audiovisual sino que forma parte de las

interrogantes más amplias que se desarrollan en las ciencias sociales, producto de lo que Clifford llama la *dispersión* o *crisis de la autoridad etnográfica* (1998, p. 41), en donde *el taller etnográfico ha sido quebrado por voces insistentes, heterogloticas, por el raspar de plumas* (ibid., p. 42). Como sugiere Clifford (1998), el asunto sobre la autoría de las narraciones cobra importancia pues a fin de cuentas, ¿quién es el autor de los relatos etnográficos? El-la investigador-a transcribe los relatos extensos de los-as informantes y ellos y ellas *dictan* sus vidas quedando registradas en las imágenes del investigador, sin embargo, para Clifford esta pasividad es artificial pues en cada relato de la experiencia hay una diversidad de autores, cada autor-a es a la vez muchas personas constituidas a través de las relaciones e intercambios posibles.

Recientemente se ha hecho posible identificar y tomar una cierta distancia de estas convenciones. Si la etnografía produce interpretaciones culturales a partir de intensas experiencias de investigación, ¿cómo es que la experiencia, no sujeta a reglas, se transforma en informe escrito autorizado? ¿Cómo es, precisamente, que un encuentro transcultural, locuaz y sobredeterminado, atravesado por relaciones de poder y desencuentros personales, puede ser circunscrito como una versión adecuada de “otro mundo” más o menos discreto, compuesto por un autor individual? (Clifford, 1998, p. 41)

2.5. Cine participativo o *transcultural cinema* de David y Judith MacDougall.

Aun cuando David MacDougall propone su cine participativo como alternativa al cine observacional, de éste último mantendrá el énfasis en la observación y la priorización en la escucha de los-as participantes. Entiende que el texto fílmico permite la explicación directa de los-as participantes sobre su propia cultura, sin tener que atribuírsele al-la investigador-a la tarea de traducción cultural. Critica así, no el contenido de las filmaciones, sino la forma en que el modelo observacional define la realidad, las relaciones con los-as participantes, la forma de captación de las imágenes y la producción de sentidos etnográficos.

Durante la década de los años ochenta, los cineastas David y Judith MacDougall lideraron reflexiones en torno a la investigación con cámara y a la representación que hacemos de la vida de otras personas en nuestras investigaciones. Enfatizaron en la necesidad de incluir la reflexividad en nuestras prácticas de representación para con ello considerar los efectos de la presencia del investigador-a y la cámara fílmica en el contexto social investigado. Sobre todo, porque es necesario plantearse preguntas sobre las formas de autoridad y control que ejercemos sobre los-as participantes al pretender representarles y citar directamente sus vidas en el texto fílmico. En oposición al cine observacional, David MacDougall sugiere que los-as participantes deben ser parte esencial del proceso de producción y edición de la película.

Grimshaw (2001) indica que el trabajo fílmico de David y Judith MacDougall tiene como contexto inicial a África Oriental, y posteriormente a Australia, Europa y Asia. Grimshaw (2001) establece una diferencia fundamental entre el trabajo de Rouch y el de los MacDougall: si bien el cine de Rouch se enmarca en la África de la década de los cincuenta, caracterizada por el espíritu de independencia, el contexto en el que filman los MacDougall está asociado con la constitución de una nueva élite africana y el fortalecimiento de los nuevos estados independientes. En las películas de Rouch no se asumen las dicotomías campo/ciudad o tradición/modernidad, sino que las categorías se conciben de forma fluida como parte de la condición humana. Por el contrario, en el caso de los MacDougall, la emergencia de una nueva élite africana y la búsqueda de solidificar sus estados asumió la categorización dicotómica de la realidad. Así, como señala Grimshaw (2001), las películas de los MacDougall presentan prácticas culturales que están en oposición o conflicto con el discurso legitimador del Estado, quien define estas prácticas como primitivas y salvajes.

Además, como plantea Grimshaw (2001), mientras que Rouch asume una audiencia activa en la creación de sentidos etnográficos, las preguntas que dirigen el trabajo de los MacDougall tienen que ver más con el acto de conocer en el proceso investigativo. De ahí, siguiendo a Grimshaw, que la metáfora de la *luz* sea diferente en cada una de estas prácticas fílmicas. A medida que se va hilando la narración fílmica, los MacDougall buscan clarificar los espacios indefinidos de la incompreensión cultural, creando así la dicotomía entre luz/oscuridad. Por el contrario, Rouch juega con las metáforas de la luz y la oscuridad e intenta que la audiencia asuma grados de cercanía y lejanía para establecer sus propias interpretaciones. En otras palabras, podríamos decir que si el proyecto de Rouch está inspirado en la generación de preguntas, aquel de los MacDougall intenta transmitir respuestas. El juego luz-oscuridad en Rouch no se resuelve, y el acento en la práctica fílmica de los MacDougall es liberarse y liberar a la audiencia de las áreas indefinidas del conocimiento. Esta característica se relaciona más concretamente con las influencias del cine observacional en la práctica fílmica de los MacDougall. Grimshaw (2001) resume las diferencias entre Rouch y los MacDougall distinguiendo entre el acto intelectual de conocer (asimilado por el proyecto de los MacDougall, se conoce desde fuera) y el conocer vía la sensación (estilo utilizado por Rouch,; donde se conoce desde dentro; parafraseando al propio Rouch, 1975, se conoce por todos los poros del cuerpo, con todos los sentidos).

Los MacDougall reconocen la influencia del trabajo de Rouch en su propia concepción de cine etnográfico. Mencionan que en las películas de Rouch se presenta información para guiar el relato fílmico; por ejemplo, desde el inicio se establecen los objetivos de investigación y, además, a lo largo de la película conocemos el trayecto de Rouch, el cómo interpreta determinadas actuaciones

de la cultura. Para David MacDougall, la diferencia entre el cine de Rouch y el cine participativo que ellos construyen estriba en que la *participación* en Rouch está asociada al movimiento de la cámara y a las relaciones con la audiencia, mientras que en el cine participativo y reflexivo que ellos practican se proyectan las relaciones entre investigador-a, participantes y audiencia (Ardévol, 1994). Como diferencia fundamental, se ha llegado a decir que el cine etnográfico de Rouch se basa en sus propias interpretaciones sobre la cultura estudiada y no integra necesariamente la interpretación compartida entre el-la investigador-a y los participantes, producto del encuentro intercultural. Si bien en el trabajo de campo se organizan una serie de sentidos y significados entre el investigador-a y los grupos de interés, en muchas ocasiones este proceso se anula o no es evidente en las películas etnográficas; no se trasmite a la audiencia el proceso a través del que se conoce.²⁵ La mera presencia del-la investigador-a o de la comunidad en las imágenes no necesariamente implica que la película haya sido realizada desde un enfoque participativo en el que las personas tienen control sobre lo que se dice de ellas y, como sugiere MacDougall, no soluciona los problemas de autoridad etnográfica.

En el cine participativo de los MacDougall, la investigación se define como un espacio preñado de mestizaje, característico del intercambio y encuentro intercultural. El cine participativo no registra una realidad puramente descriptiva, el-la “investigador observa, estudia la otra cultura y filma”, ni tampoco pretende representar audiovisualmente un argumento previamente conformado por el-la investigador-a, sino que se define como un texto que ante todo documenta el encuentro cultural. Es fruto de la interacción particular que surge entre todos los-as agentes que forman parte de la investigación. Así, las interpretaciones culturales que aparecen en las imágenes no se dan de forma aislada o distanciada en la relación investigador-a y participantes, sino que representan los consensos producto de la conversación sostenida.

Es en este sentido, que el propio David MacDougall ha llamado a su cine participativo, *cine transcultural*, pues va más allá de las categorías y los roles tradicionales que se le dan a las personas que forman parte del proceso investigativo, investigador-a, comunidad y audiencia, y en momentos no queda claro quién es quién. Quién investiga y quién es investigado. Se comparten los roles de la

25 Como sugiere Russell en referencia a *Les maitres fous ...there is no way of knowing the authenticity of the trance. It thus poses a real challenge to anthropological epistemology, providing an ethnographic spectacle that is ultimately unintelligible* (p. 198), “...*The theatricality of the ritual is underlined by the fact that Rouch was invited to film it* (p. 224). De igual forma, no tenemos forma de saber si la interpretación que hace Rouch en torno al porqué del trance (el trance como espacio terapéutico en donde se resiste la situación colonial al resignificar a los administradores coloniales como abyectos) concuerda con el cómo la propia cultura lo define. Dirán sus críticos que se puede confundir la interpretación de Rouch con la idea de que ésta es la definición que dan los propios actores sociales sobre los trances. Los críticos de Rouch no cuestionan la introducción de una vía comprensiva por parte de Rouch, sino el hecho de que la posiciona como la razón por excelencia del trance, sin tomar en consideración la explicación propia de los actores que la encarnan.

investigación y las personas que están frente a la cámara son coproductoras y coautoras de las imágenes; constituyen, junto al-a la investigador-a, un equipo que se encarga de la toma de decisiones a nivel de la producción fílmica y de conocimiento. Como dijéramos anteriormente, en el cine participativo esta inscripción no se da únicamente en el producto final de la investigación, sino que está presente en todas las fases de la producción etnográfica. Por ejemplo, el-la participante es a su vez investigador-a en tanto decide los objetivos y la estructura del film, a la vez que es audiencia al observar, analizar e interpretar las imágenes que están siendo filmadas. A través del intercambio continuo, el-la investigador-a y los-as participantes, intentan ver la película desde el punto de vista de la audiencia externa, queriendo adelantarse a sus reacciones y necesidades como espectador. Esta cualidad da sentido de pertenencia con el producto filmado, pues el material les resulta relevante y pertinente, incluso útil para atender asuntos de sus comunidades, sobre todo en los casos en donde el pietaje cuestiona las desigualdades o formas de marginación hacia sus grupos.

En ocasiones, por la naturaleza del registro visual, comenta David MacDougall (1973), es un reto transportar la experiencia vivida al espacio fílmico; es un desafío comunicar a través de las imágenes los entendidos necesarios para que la audiencia comprenda las imágenes que están frente a sí. Aun dentro de las limitaciones de esta traducción etnográfica, es labor del equipo investigativo utilizar los recursos necesarios para alfabetizar la mirada de quien observa las imágenes en un contexto diferente al que fueron realizadas.

Desde los textos y artículos de David MacDougall (1973, 1991, 1997) se plantea que el estilo participativo (*Participatory Cinema*) propone atender aspectos relacionados a la autoridad en la investigación y a asuntos sobre las representaciones que hacemos de los-as participantes en nuestros textos fílmicos. MacDougall busca descentrar la figura del-la investigador-a como única y autoritaria en el proceso de investigación y conceptúa el cine participativo como una alternativa a los efectos de control del cine observacional en el que él se formó. En oposición a una visualidad panóptica sobre lo observado y al control total del discurso fílmico por parte del-la investigador-a, define el proceso fílmico como un *cruce de miradas*, como dirá Ardévol (1994, p. 109), tanto porque se privilegia la interacción entre todos los-as agentes de la investigación, como por el hecho de que en el pietaje final quedan personificadas los diversos significados que surgen producto del encuentro cultural. Al final es difícil distinguir entre un marco referencial u otro, pues como señala Ardévol (2006, p. 113) nos enfrentamos a un *puzzle de perspectivas culturales*.

En el texto, *¿De quién es la historia?* (1991), David MacDougall cuestiona la apropiación por parte del sujeto investigador de la historia de las personas filmadas y considera nuevas formas a partir de las cuáles lidiar con los problemas de autoridad y representación en una etnografía visual.

El motivo de narrar esta historia es preguntar, ¿de quién era el relato? ¿El filme contaba nuestra historia o la suya? ¿Por qué medios podemos distinguir las estructuras que nosotros inscribimos en el filme de las estructuras que inscriben sobre él, muchas veces sin darnos cuenta, sus personajes? ¿Y, es el filme, en algún sentido, el mismo objeto para aquellos que lo hacen, para aquellos que tiene el rango de discursos y para aquellos que al pasar han dejado sus huellas físicas sobre él? La cuestión sobre ‘¿de quién es la historia?’ tiene una doble dimensión moral y ontológica (MacDougall, 1991, p. 405).

David MacDougall plantea que la retroalimentación de los-as participantes sobre las imágenes filmadas debe darse en todo el proceso de investigación. Por un lado, los objetivos de la investigación deben tener pertinencia para el grupo, informar la selección de las imágenes y la articulación final del texto fílmico. En otras palabras, en la medida en que el contexto lo permita, los-as participantes deben ser invitados-as a formar parte del proceso de edición y creación final del proyecto. Para MacDougall, la coautoría y la retroalimentación emergen como propuestas para lidiar con el dilema de a quiénes pertenece la historia filmada y la representación que hacemos de sus vidas.²⁶

2.5.1. Preguntas al trabajo fílmico de los MacDougall

Para mí ha sido interesante conocer sobre el trabajo de Rouch y de los MacDougall, así como lo que se plantea en artículos escritos por estos teóricos y por otros-as investigadores-as sobre su cine. La mayoría de los textos que consulté durante la redacción del proyecto de investigación de maestría planteaban lo que ya se ha dicho anteriormente: que si bien Rouch inicia la reflexión sobre la relación entre el-la investigador-a y los-as participantes, son los MacDougall quienes conceptúan un cine participativo y promueven las relaciones participativas en la investigación. En cierta medida, en el proyecto de *máster* asumí estas disposiciones como un acto de fe por no haber tenido acceso a sus películas.

Para fines de este proyecto de investigación, tuve la oportunidad de estudiar las películas *Wife Among Wives*, *Photo Wallahs*, *With Morning Hearts*, *Karam in Jaipur*. Por cuestiones azarosas, estudié primero sus últimos *films*, los cuales realizó sin su compañera y colega, Judith MacDougall: la serie *Doon School Project*²⁷. Mi primera experiencia en relación al cine de MacDougall fue inquietante, pues en estas primeras películas que estudié no logré identificar el cine participativo y reflexivo que tantos-as teóricos-as le atribuían y que éste último defendía en sus escritos; en ellas no percibí intervención e interpretación del antropólogo en esa búsqueda de crear un encuentro entre culturas, y solo aparecía el punto de vista de los-as participantes, quienes compartían con el

26 Como hemos visto anteriormente, tanto la retroalimentación y la coautoría son elementos también presentes en el trabajo de Rouch.

27 Las películas *With Morning Heart* y *Karam in Jaipur* pertenecen a la serie *Doon School Chronicles*.

investigador y la audiencia los significados que otorgan a determinadas prácticas culturales. Debo reconocer que no tuve acceso a la totalidad de sus *films* etnográficos, por lo que mis impresiones de su realización fílmica son específicas a las películas que pude estudiar de este investigador y esta investigadora, y no descarto que en otros proyectos fílmicos se evidencie de forma más contundente el cine participativo y colaborativo esbozado por los MacDougall. De hecho, doy por buenas y aceptadas las palabras de Grimshaw (2001)²⁸, quien indica que en los *films* realizados en Australia se identifica más concretamente la práctica participativa y colaborativa de los MacDougall, pues los-as nativos-as australianos-as con los que trabajaron veían la relevancia política del medio fílmico para dar a conocer las situaciones de marginalidad de sus comunidades. Como sugiere Grimshaw, la *participación* en los MacDougall se da como parte del proceso hermenéutico de conocer, no necesariamente a nivel de las decisiones en torno al tema u objetivos del film.

In the case of David and Judith MacDougall, their innovations in collaborative practice grew out of observational cinema. Building from an initial premise of respect and distance, they attempted to generate a new kind of participation through the notion of conversation, in which voice, rather than vision, is the means for defining and understanding the world. Rouch's participatory anthropology, however, is built upon a violation of these qualities. Moreover, it is not built around words as part of rationalist discourses, but involves exploitation of their evocative power, enabling the power 'to see' (Grimshaw, 2001, p. 101).

Por otro lado, Grimshaw (2001) argumenta que la reflexividad y la participación en los MacDougall no implica su presencia en la película ni la proyección del proceso de cómo van viviendo la investigación y generando sentido del intercambio cultural, sino por el contrario, Grimshaw sostiene que la reflexividad practicada por este investigador e investigadora es apreciada de forma holística; quien haya estudiado sus trabajos de forma secuencial y cronológica, advertirá que cada *film* nace a partir de los retos metodológicos que van surgiendo en sus realizaciones fílmicas anteriores. Sus trabajos etnográficos surgen como reflexión de la investigación fílmica; cada película es un proyecto dirigido al pensar metodológico. La reflexividad no se elige como estilo para presentar la película, sino que emerge como parte del proceso de definir sus roles como investigadores-as. Como sostiene Grimshaw (2001), proponen que, a partir de la reflexión de sus procesos fílmicos, se pueden generar nuevas estrategias y técnicas de investigación que los acerquen a la comprensión etnográfica. Sin embargo, como plantea Grimshaw, más que generar claridad, en cada proyecto fílmico los MacDougall reconocen la incapacidad de un conocimiento transparente y fijo sobre la realidad, tema más ampliamente trabajado en su película *Photo Wallahs*.

Las películas iniciales que estudié de David MacDougall provocaron en mí un disfrute por sentir que me adentraba a la aventura de conocer a un grupo de jóvenes, de escuchar sus voces y

²⁸ También lo sostiene Ardévol (2006) al hacer un análisis de las películas *Under the men's tree*, filmada en Uganda en 1970, y *Familiar places*, filmada en Australia en 1980, de David MacDougall.

vivencias, pero también me hicieron sentir que me encontraba ante un MacDougall muy diferente sobre el que leía y estudiaba y al que se presentaba en sus propios escritos. De las imágenes me impactaron su estilo sincero, sensible y humano, pues en todo momento quienes conversan son los niños-as, jóvenes y adultos-as que forman parte de esta escuela; conocemos sus alegrías, sus penas y su forma de definir el espacio educativo. La primera parte de esta serie, *With Morning Hearts*, fue producida en el 1997 y narra la vida de unos jóvenes estudiantes que se adentran al mundo de la *Doon School* en donde viven y estudian por dos años, tiempo durante el cual construyen relaciones de respeto, solidaridad y en ocasiones, competencia.²⁹ Durante su preparación académica los estudiantes (todos varones) dejan de forma simbólica a sus familias para crear otra más cercana a nivel generacional. El *film* presenta la cotidianidad de la vida estudiantil en el *Doon School*, cómo se desarrollan las relaciones humanas y cómo estos jóvenes se van situando como adultos ante ellos mismos y ante el mundo. Al inicio de la película se advierte la presencia de MacDougall, ya que a pesar de estar detrás de la cámara, es él quien realiza las preguntas a los jóvenes. Sin embargo, esta presencia parece ser temporera, se va aniquilando y diluyendo, hasta llegar a ser los jóvenes quienes toman el protagonismo del *film*. Poco escuchamos después de la voz de MacDougall, solo imaginamos su vista y oído penetrantes; sólo hay conocimiento desde una vía: el punto de vista de los jóvenes es el único presente. A nivel formal, en la película no hay yuxtaposición o montajes que permitan intuir la aproximación del antropólogo sobre la realidad que estudia. A nivel general, la estructura *voyeurística* de la película te transporta a esa realidad y se confunde el *haber estado allí* con el acto de participar, tal y como es descrito en los textos. La película es una cita directa de la vida de los participantes.

En otra de las películas que estudié de David y Judith MacDougall, me comencé a sentir más cercana al cine participativo que conceptuaban en sus escritos. En *A Wife Among Wives*³⁰, este investigador e investigadora utilizan la herramienta de la conversación para abordar el significado del matrimonio entre los Turkama, en Kenya.

Para presentar el contexto en donde se desarrolla la película, los MacDougall proyectan fotografías congeladas, mostrándonos el paisaje y el entorno en el que se desenvuelven los Turkana. Como parte de estas primeras escenas de situar a la audiencia, los MacDougall nos cuentan detalles de la investigación: a través de sus entradas en el diario de campo (éstas son expresadas en voz alta)

29 La segunda parte de esta serie, *Karam in Jaipur*, fue hecha en el 2003 y sigue el mismo estilo de investigación que la anterior película, mostrando la vida de estos jóvenes, quienes pasan de la *Doon School* a la *Jaipur House* una vez finalizados sus primeros estudios. En la primera escuela eran niños; en el *Jaipur House* se les enseña a convertirse en *gentlemen*, como les anuncia uno de los jóvenes adultos que estudian y viven en el *Jaipur House*.

30 Esta es la segunda parte de la serie *Turkana Conversations*. La serie completa fue filmada en los años 1973-74 y cuenta de tres películas.

conocemos las complicaciones en el trabajo con los Turkama, pues a pesar de que llevan varios meses conviviendo con el grupo, no han podido comenzar la filmación. De forma indirecta conocemos aquí uno de los requisitos para David y Judith MacDougall: no se filma una película hasta sentir que se ha conectado con las personas que participarán de la investigación. Y esto es esencial ya que las imágenes y conversaciones que apreciamos más adelante están llenas de intimidad; la cámara ya no se percibe como invasora, sino que es cómplice y mediadora del encuentro intercultural.

Siete meses después de haber llegado a Kenya, informa David MacDougall, logran establecer relaciones más cercanas en el campo y realizar fotografías más informadas. Dos mujeres deciden participar directamente en la creación de la película, y se convierten para los MacDougall en informantes claves. En este momento se inicia una relación colaborativa, un experimento en el cine participativo que teorizan los MacDougall. Se les pregunta a las mujeres: *How should we go about filming here?* Una de las mujeres parece extrañada, la cámara no es un artefacto cultural típico con el que se trabaje, está lejos de la cosmovisión de los Turkama, parece decirle la señora, porque a fin de cuentas *I don't know anything about filming, do I?* Los MacDougall hacen esta misma pregunta a otras personas, a lo cual responden:

The clothes you wear, your camera cases. I'd also film the beads in Kakuma and clothing that's as beautiful as your own...boxes, cups...all those things.

There are many good things to film at your house. We might even film your Landrover. Your house and the things in it. The things you own...We'd certainly film them.

What do you yourselves want to film? Film all those things for us or give us the camera and we'll do it ourselves.

Los MacDougall entregan la cámara a una de las mujeres para que filme. Ésta se decide por la casa de los MacDougall. Además de mostrarnos la casa, detiene la mirada en David MacDougall, quien también está filmando a la mujer; la mujer mira a MacDougall quisquillosamente y MacDougall la mira de forma punzante. Los dos parecieran fundirse en la mirada, y solo vemos el espacio profundo de la imagen en blanco y negro; se personifica vía este proyecto, vía esta permisión, el *encuentro transcultural*. Se mira y se es mirado a la vez; se es curioso ante la forma de ser y estar de la otra persona. En ese mirar al- a la otro-a, a la vez nos miramos a nosotros-as mismos-as, diluyéndose así ambas posiciones. Como sugiere Ardévol (2006, p. 195), en relación a la participación y reflexividad en el cine, *se abre un juego de miradas: el investigador se ve mirando y siendo mirado por quienes observa. El sujeto y el objeto se colapsan. Todos somos a la vez sujetos y objetos de conocimiento.*

MacDougall le pregunta a esta mujer cómo le explicaría a otras personas cómo viven los Turkama, a lo cual ella responde:

What we know is our own tradition, things of the past, not your ideas and way of doing things. We wouldn't do them properly. We know things like cutting the sticks to build this homestead. These things were passed down from our ancestors. If they had built in the government style, our homes would now be like European houses. But they said: You are herdspeople. If you build European houses you will grow lazy and give up herding. We were to build sticks and migrate from one to another place. We were to find grass for our herds and good watering places. That is the old way. We were not to build permanent homesteads or our herd would soon exhaust the grazing. That was the tradition we inherited.

En esta respuesta, la mujer entrevistada presenta cómo percibe su cultura, y cómo mira la cultura de los MacDougall; en este sentido, la construcción de su propia realidad se hace desde la comparación con el otro.

Luego de estas escenas más colaborativas, de diálogo y encuentro, la película se mueve en un estilo fílmico similar al utilizado en la serie *The Doon School Project*, basado exclusivamente en el punto de vista de las participantes. Utilizando estrategias fílmicas más convencionales, la audiencia se limita a observar y no participa en la construcción de significados, ni tiene acceso a la perspectiva de los MacDougall sobre su propio proceso de generar sentido de la experiencia investigativa. Esto no excluye el que los Turkama sigan refiriéndose a la cultura de los MacDougall para definir su propia cultura; curiosamente, los Turkana continúan integrando a los MacDougall en la trama, retándolos al encuentro intercultural. *You're basing your question on your own society where other people build your houses for you. Your women just come and live in them. They have only little work to do. In our society a woman can decide about her husband's second wife... Are you listening?* Ante el reto lanzado, no hay contestación, sólo silencio. En este sentido, los MacDougall anulan el encuentro intercultural impulsado desde sus participantes, diluyen el pacto conversacional, el eterno ir y venir entre pregunta y respuesta. De hecho, los experimentos más colaborativos a nivel de técnica fílmica quedan anulados. En la segunda parte de la película, el documental se construye exclusivamente desde el recurso de la conversación y, desde la contextualización que en ocasiones hace Judith MacDougall para situar a la audiencia. Nos adentramos a ese mundo que es el matrimonio entre los Turkama y la mayor parte del tiempo escuchamos conversaciones maravillosas entre las personas, las cuales nos permiten conocer la percepción que tienen sobre el matrimonio y que además nos llevan a visibilizar las reglas culturales de cómo se está en sociedad.

En fin, en los *films* estudiados de los MacDougall se presentan cómo las culturas entienden, definen, viven y practican su propia cultura. Lejos está el acento en el diálogo en el emergen nuevos

significados y reflexiones producto del intercambio transcultural. Esto es más evidente en la película *A wife among wives*, pues la narración está articulada desde una racionalidad homogénea sobre cómo las mujeres significan el matrimonio entre los Turkana. La narración parece evocar prototipos culturales, en donde están representadas todas las mujeres Turkama. La película no es un texto construido colaborativamente, sino por el contrario, muestra linealmente aspectos culturales de los Turkama, sin que estos sean intervenidos por la cultura de los-as investigadores. Por el contrario, en las películas *Photo Wallahs* y *The Doon School Project*, podemos considerar contrastes o conflictos en las perspectivas y significaciones presentadas por los participantes y queda establecido de forma más evidente la diversidad de formas de estar y practicar la cultura.

2.6. Cine reflexivo: mirar hacia adentro en la construcción de conocimiento

Knowledge is not only localized but itself subject to question. Knowledge is hyper-situated, placed not only in relation to the film-maker's physical presence, but also in relation to fundamental issues about the natures of the world, the structure and function of language, the authenticity of documentary sound and image, the difficulties of verification, and the status of empirical evidence in Western culture.

Nichols, 1991, p. 61.

La reflexividad nace como alternativa epistemológica en el contexto de la crisis de validez y representación de mediados de siglo XX o, como señala Ruby (1980) como opción al *empirismo ingenuo* prevaleciente en las ciencias sociales. Esta crisis surge por un lado, a partir de las críticas hechas a las ciencias sociales positivistas en su definición sobre lo real, al plantear que a través de métodos no intrusivos y de rigurosidad, el-la investigador-a puede hablar en términos objetivos sobre la realidad. La validez en este sentido está mediada por la fiabilidad y confiabilidad de los resultados, por la reproducción de la investigación y por fórmulas estadísticas de comprobación de un por ciento de error trivial.

Desde la reflexividad, se contesta la noción de realidad que parte el positivismo. Como sugiere Albertín (2008, p. 467), con la reflexividad *el concepto de investigador-a distante queda abandonado*. Para la reflexividad, la realidad no es objetiva, empírica o reproducible, pues ella se recrea continuamente en las relaciones e interacciones humanas. No hay conocimiento con independencia de sus condiciones de creación. La reflexividad plantea que la realidad es múltiple y que se construye a través de nuestro intercambio cotidiano y, en el caso de la investigación, a partir de la forma particular en la que se ejerce la investigación y en la que se desenvuelven las relaciones

investigador-sujeto (Angrosino y Pérez, 2000; Gergen y Gergen, 2000).

En términos de la persona que filma, la reflexividad presupone que quien observa detrás del lente, lo hace desde una visión de mundo particular e imprime en el rollo filmico su punto de vista; así el investigador-a, vía la cámara, no capta una realidad objetiva que existe por sí misma, sino que se crea y recrea en las interacciones humanas. Como plantea Ardévol (1994, p.128), *detrás de un ojo mecánico hay siempre un ojo humano*. Lo mismo sucede con las personas que actúan frente a la cámara, pues éstas responden a la situación fílmica, a la realidad que emerge cuando llega un-a investigador-a a trabajar con ellos-as, acompañado-a de una cámara fílmica.

Como mencionáramos anteriormente, la reflexividad también es crítica con el concepto de *representación* tal y como es presentado desde las ciencias sociales de corte más positivista. Desde esta posición, la representación es la forma objetiva a través de la cual el-la investigador-a logra captar y presentar al “*otro*” en sus investigaciones. Para ello, hace uso de técnicas como la observación-contemplación de la realidad, lo cual implica no hacerse evidente ante aquellos-as que estudia para influir lo menos posible sobre esa realidad (Flores, 2001).

Gergen y Gergen (2000) (ver también Schwandt, 2000) señalan que, a partir de la crisis de validez y representación, se defiende la dimensión ética en relación a la escritura y representación que como investigadores-as hacemos de la realidad; se entiende que los sujetos de la investigación no son meras estatuas movibles para el antojo de los-as investigadores-as, sino que la investigación parte de sus voces, y lo que comparten de sí mismas a nosotros-as, por lo que deben tener un rol más activo en términos de las decisiones que se toman sobre la investigación. La investigación, en este sentido, tiene una relevancia tanto para el-la investigador-a como para los sujetos de la investigación.

Por su parte, el cine reflexivo es una perspectiva que busca situar al investigador-a, su historia y su forma de ver el mundo como potenciadoras de la realidad captada en el metraje fílmico. El cine reflexivo emerge como un espacio eminentemente subjetivo preocupado por el cómo se construye el significado histórico del mundo social; antes de enfocarse en el contenido *per se* de la realidad estudiada, se pregunta por cómo se construye el conocimiento y cómo se representa el mundo social (Ardévol, 2006). Su meta es dar cuenta de la forma a través del cual se produce el conocimiento en una investigación fílmica y cómo los presupuestos personales y teóricos que acompañan al-a investigador-a y a los-as participantes determinan en parte el fenómeno estudiado. Dicho en otras palabras, el objetivo principal del cine reflexivo no es explorar el encuentro intercultural, sino dar cuenta de cómo se produce ese encuentro; explicitar el cómo se observa y qué concepciones

teóricas y metodológicas le han llevado a ver el mundo y experimentarlo de determinada manera.

Dice Nichols (2001, p. 125), *instead of seeing through documentaries to the world beyond them, reflexive documentaries ask us to see documentary for what it is: a construct or representation*. En esta línea, Ardévol (1994, p. 117) define la reflexividad como *un sistema de significación que puede volverse sobre sí mismo para convertirse en su propio objeto de estudio... El conocimiento reflexivo no contiene mensajes solamente, sino también información sobre cómo han sido contruidos, sobre el proceso mediante el cual se han obtenido*.

Para Ruby (1980) la reflexividad debe concebirse como un requisito, una *obligación* para ser más específicos, que debe ser integrado a cualquier producto final de una investigación. Desde su punto de vista, el uso todavía superficial de la reflexividad en la investigación pone de manifiesto que aun cuando la mayoría de los-as científicos-as sociales parecen alinearse con las críticas a la objetividad y la neutralidad investigativa, la escritura del texto final sigue adecuándose a los estándares de la ciencia positivista (ver también Albertín, 2009). La mayoría de la escritura reflexiva, lamenta Ruby, se usa exclusivamente en la introducción o conclusiones del texto o en escritos fuera del producto final de la investigación. En el caso del cine reflexivo, el problema sigue siendo que aun cuando se acepta su relevancia en los trabajos visuales, muy pocos antropólogos-as han logrado integrar esta parte de su trabajo en el producto audiovisual, añadiendo las referencias personales, teóricas y metodológicas en los guiones escritos del trabajo audiovisual o en ensayos publicados posteriormente.

Desde la perspectiva de Nichols (1991, 2001), en general, la reflexividad significa aspectos diferentes para los teóricos. Nichols resume las diferencias en dos dimensiones: reflexividad formal y reflexividad política. La *reflexividad formal* cuestiona las estructuras dominantes en relación a cómo se construye el conocimiento y a cómo la audiencia se relaciona con el trabajo fílmico. El cine reflexivo no se limita a presentar las voces de los-as nativos-as, sino que construye un estilo de filmación que denota el encuentro intercultural en el que se fundamenta la investigación. Esto supone, desde la perspectiva de Nichols (Ibid.) integrar una *reflexividad estilística* que cuestione cómo tradicionalmente se construye el conocimiento social; parte del supuesto de que la *forma* de construir las imágenes, es decir, la atención al tono, el color y la perspectiva de las imágenes, crea sensaciones y emociones que retumban en la pantalla y que proyectan el mensaje que se quiere compartir. Justamente, la forma de las imágenes emiten espacios de conocimiento o generan nuevas formas del saber (Gómez Ullate, 1999).

Por otro lado, Nichols sostiene que la *reflexividad política* presenta lo oculto de la realidad presente,

esto es, materializa las bases ideológicas de la realidad. Invita a un cuestionamiento de las estructuras tradicionales de la realidad social y promueve una postura crítica ante el mundo. La *reflexividad política* supone una sospecha constante de la realidad, la duda según Foucault, el asumirse como forastero en su propia realidad, cuestionar lo que se ha establecido como natural en la vida social. Además, concibe a la audiencia como sujeto activo en la transformación social, pues ésta es el puente entre lo que es y lo que podría ser la sociedad.

What provides the ultimatum test for political reflexivity is the specific form of the representation, the extent to which it does not reinforce existing categories of consciousness, structures of feeling, ways of seeing; the degree to which it rejects a narrative sense of closure and completeness (Nichols, 1991, p. 68).

Así, el producto final de la investigación debe develar el proceso de investigación. El-la investigador-a da cuenta del trayecto seguido en una investigación, presenta su propio caminar en esa búsqueda continua de comprensión, e incluye el sistema que le ha dado vida y dirección al encuentro. Además, presenta las interpretaciones del-de la investigador-a, no como un antojo conceptual narcisista sino como contingentes a las relaciones desarrolladas en el trabajo de campo. Se sitúa al-a investigador-a como agente activo de la realidad que estudia. Además, se incluyen imágenes que son excluidas en otras formas de hacer cine etnográfico, como por ejemplo, a cómo se va sintiendo el-la investigador-a en su desplazamiento en el terreno.

To be reflexive is not only to be self-conscious but to be sufficiently self-conscious to know what aspects of the self must be revealed to an audience to enable them to understand the process employed, as well as the resultant product, and to know how much revelation is purposive, intentional, and when it becomes narcissistic or accidentally revealing. This knowledge-that is, knowing how much of the self it is necessary to reveal- is the most difficult aspect of being reflexive. When successfully mastered, it separates self-indulgence from revelation... In sum, to be reflexive is to structure a product in such a way that the audience assumes that the characteristics of the producer's life, the process of construction, and the product are a coherent whole... To be more formal, I would argue that being reflexive means that the producer deliberately, intentionally reveals to his or her audience the underlying epistemological assumptions that caused him or her to formulate a set of questions in a particular way, to seek answers to those questions in a particular way, and finally, to present his or her findings in a particular way (Ruby, 1980, pp. 155-56).

En esta línea, Ruby (1980) plantea que la reflexividad no consiste solamente en dar cuenta de la situación personal del sujeto investigador, es decir, explicitar desde dónde mira y analiza la realidad, sino en exponer el método con el que trabaja. Esta reflexividad metodológica incluye la exposición de las posibilidades y límites de dicho abordaje y el pensar sobre el proceso de producción de conocimiento. Desde su perspectiva, esta doble presentación (aproximación teórica y metodológica) proporciona a la audiencia los referentes necesarios para acceder a la comprensión y les permite visualizar el rumbo específico que tomó la investigación. No obstante, más allá de la realidad

situacional presentada en la película etnográfica, Ruby plantea que ésta se recrea constantemente a partir de las nuevas significaciones e interpretaciones que imprime la audiencia sobre ella, producto de su experiencia con el film.

Por otro lado Albertín (2008,) advierte que, este testimonio, si se quiere, de los pasos que hemos seguido en una investigación, no resuelven en sí mismos asuntos relacionados a la autoridad investigativa y al control que tienen los-as participantes en el texto final.

Revelar las circunstancias que hay detrás de la producción de una observación o de un texto resultaría insuficiente puesto que en esta revelación no hay neutralidad del autor/a (Albertín, 2008, p. 468)

Por eso, preguntas sobre cómo miramos y articulamos el sentido final del texto fílmico (*¿por qué hemos transmitido en nuestros textos unos mensajes y no otros?*, Ibid., p. 473), y la representación que hacemos de la realidad, deben dirigir el esfuerzo reflexivo. Además, cómo estas decisiones generan unos efectos de poder sobre las relaciones humanas desde los discursos que hacemos de las personas en nuestros textos. Responder a estas preguntas permite localizar el trabajo interpretativo y subjetivo del-la investigador-a en los resultados que comparte con otros y otras y concebirlo como una red de posiciones en el campo (el-la investigador-a no muestra una coherencia total en sus relaciones, emociones y accionar en el trabajo de campo pues es *dependiente de los contextos de acción*). Como sugiere Albertín (2009,) a propósito de lo anterior,

...la posición no es una identidad, sino cada uno de los lugares desde donde actúa (o enuncia) un sujeto. Un sujeto puede ocupar distintas posiciones o lugares de enunciación en diferentes momentos). Estos lugares reproducen formaciones discursivas (en un sentido foucaultiano) o formaciones ideológicas, por lo que van ligados a determinadas identidades, categorías sociales, roles y reglas. La práctica reflexiva utiliza la "posición" como una fuente de conocimiento. Como dice Haraway (1991), sólo desde un determinado lugar, y no desde un conocimiento trascendente y supremo es posible la objetividad y la posibilidad de ser cuestionado y de cuestionarse (Albertín, 2009, s.p.).

Por otro lado, el cine reflexivo integra algunas de las cualidades del cine participativo. Entre ellas, retoma la importancia de presentar la voz de las personas que forman parte de la filmación no como un soporte de la investigación, sino como punto de partida y fundamento de la investigación. En vez de utilizar una voz en tercera persona para comentar las imágenes, para que las traduzca y las explique, el cine reflexivo muestra la investigación fílmica como si de una conversación se tratase, sin alteraciones y ediciones de la palabra de los-as participantes. Éstas últimas ofrecen los referentes necesarios para que se contextualice la cultura estudiada, su performatividad, y proveen marcos de interpretación émicos que son utilizados por la audiencia y los-as investigadores-as para comprender la realidad estudiada (Flores, 2001; Li, 2008). Las preguntas hechas por el-la investigador-a en la situación investigativa giran en torno a este proceso de develamiento del cómo

y por qué de las formas de actuación y proceder de determinada cultura.

Al igual que el cine participativo, el cine reflexivo anula las fronteras entre quien investiga y los sujetos de la investigación. No se distingue quién investiga, quién observa: todos los agentes presentes en la producción fílmica emergen como sujetos de la filmación. En un tono parecido, Myerhoff plantea que el texto que se genera en una investigación es posibilitado por la presencia de una *etnoperona* (Myerhoff, 1992; en Ruby, 2000b), persona que nace en el contexto de la investigación, una fusión intersubjetiva entre investigador-a y grupos de interés. Parecido al concepto de *comprensión* tal y como es conceptualizado por Gadamer, la *etnoperona* de Myerhoff da cuenta del proceso complejo que implica la construcción de conocimiento, pues quien investiga integra las visiones de los-as participantes para dar sentido a la realidad, por lo que no se puede suponer una realidad inequívoca. La comprensión unidireccional plantea la traducción desde afuera en relación a lo observado. Sin embargo, la consideración de los prejuicios en relación al espacio investigado es el punto de partida para la comprensión y abordaje investigativo. Por prejuicios no nos referimos a las interpretaciones necesariamente peyorativas por parte del-la investigador-a, sino a cuál es la visión inicial (preconociones) del-la investigador-a sobre el escenario que trabajará. El-La investigador-a señala su equipaje, pone al descubierto su visión de lo que es y si acaso, cómo estas preconociones se van transformando al integrarse a la realidad estudiada. En el cine reflexivo, el proceso de interpretación está mediado por ese espacio movedizo que es la comprensión y el intercambio de perspectivas, y que hace del texto etnográfico fílmico uno multivocal y polifónico.

En esta línea, Ruby (2000c) ha puesto énfasis en la recepción, por parte de la audiencia, de los productos fílmicos y en reflexionar sobre los procesos que utilizan en la creación de significados. En su texto *The Viewer Viewed: The Reception of Ethnographic Films* (2000c), plantea (ver también Banks, 2001) que la preocupación por la recepción de la audiencia ha sido siempre un tema presente en las ciencias sociales; sin embargo, no es hasta la década de los setenta cuando se le concibe como agente activo en el proceso de interpretación de los productos finales de una investigación. Tradicionalmente, comenta este teórico (2007), se entendía que el-la lector-a o espectador-a era un depósito de información, un agente que recogía acríticamente los conocimientos vertidos por el-la investigador-a (ver también Ginsburg et.al, 2002), lo cual es evidente en la imagen de la audiencia que va al teatro o al cine a *observar* lo que acontece en la pantalla o en la tarima, en vez de *participar* de esa realidad.

Muchas de las teorías actuales concuerdan en que la lectura de imágenes o de textos escritos está mediada por el punto de vista de quien observa o lee, *...the meaning of texts or objects is enacted through practices of reception* (Ginsburg, F. et.al, 2002, p. 5-6): factores como la edad, el género, el

contexto histórico presuponen una forma particular de ver el mundo, y, al igual que el-la investigador-a, quien observa o lee, se enfrenta al texto por primera vez desde sus propios modos de ver (ver también Martínez, 1992).

En esta línea, Ruby advierte sobre la necesidad de integrar metodológicamente la reflexividad al texto fílmico, pues desde su punto de vista, es la única forma de presentar el choque cultural que supone toda labor investigativa. Ruby critica teorías relativistas que asumen que toda lectura es correcta, pues al final la audiencia es responsable de la lectura que haga de las imágenes. Para Ruby, todo texto debe promover el que la audiencia asuma posibilidades interpretativas más allá de la propia, incluso que el texto fílmico le lleve a problematizar su propia realidad. Suponer una audiencia que no cuestiona, sino que traduce un texto a partir de las pautas culturales propias, presupone leer u observar imágenes desde una perspectiva de espectador y consumidor de entretenimiento, además de que lleva implícita la idea de un sujeto que observa pasivamente. La reflexividad busca sacudir a las personas de la seguridad de sus esquemas de mundo y le obliga a considerar otras formas de vida en su riqueza y diversidad.

2.7. Cine deconstructivo o evocativo, la poética de las imágenes como medio para presentar la experiencia fílmica

Rather than “perforate” the surface of things to extract concepts and categories, falsifiable rules and generalizations, ethnographic film might respond to the call for evocation rather than representation in order `to provoke an aesthetic integration that will have a therapeutic effect. It is, in a word, poetry’.

Nichols, 1992; en Taylor, 1994, p. 73.

...lo importante del discurso no es cómo hacer una representación mejor, sino cómo evitar la representación.

Tyler, 1986, p. 303.

El cine deconstructivo se aproxima a modelos teóricos como la fenomenología y la etnometodología en su concepción de la realidad. Asume la parcialidad del conocimiento y define la realidad como contingente a la interacción y a las experiencias directas. El-La investigador-a no descubre la realidad, sino que crea la realidad que él o ella misma investiga (Nicols, 2001; Grau Rebollo, 2008). Esta modalidad es crítica con las metodologías de cine antes trabajadas por considerar que en ellas sigue estando implícita la idea de una realidad que puede ser descubierta y aprehendida a través del uso de estrategias como la observación participante y la reflexividad. Palabras como manipulación, distorsión, rigurosidad y coherencia forman parte del *argot* de los

estilos de practicar cine antes mencionados, por lo que en ellas permanece la idea de que existe una realidad que puede ser descubierta por el-la investigador-a, de formas más democráticas y participativas tal vez, pero con la meta de acercarse más objetivamente a su aprehensión (Ardévol, 2006). De hecho, el término *documental* es cuestionado por el cine deconstructivo porque presupone que al ser filmado en un tiempo y espacio “real” se logra mayor verosimilitud; las personas no actúan, sino que *performan* su realidad tal y como lo harían si no estuviese presente la cámara. Sobre lo anterior, se cuestiona Nichols, ...*what “truth” do documentaries reveal about the self; how is it different from a staged or scripted performance; what conventions prompt us to believe in the authenticity of documentary performance; and how can this belief be productively subverted?* (2001, p. 127). En fin, desde este estilo de hacer cine, se intenta erosionar las concepciones tradicionales sobre el cine documental y se cuestiona el hecho de que el cine documental se asuma como objetivo.

2.7.1. ¿Cómo deconstruir el texto?

Nichols (2001) ubica al cine deconstructivo (o como él mismo llama, *performativo*), dentro de la dimensión formal del cine reflexivo, por su preocupación por el proceso de construcción del texto fílmico. En el debate sobre conocimiento empírico o conocimiento subjetivo, el cine deconstructivo supone que éste último permite mejor comunicación con la audiencia, pues logra mayor conexión, sacude y cuestiona su realidad y, por tanto, encauza posibles formas de agencia social, cultural y política. El cine deconstructivo muestra la vida de personas que se ubican en espacios marginales; sus historias hablan directamente con la audiencia y le exigen un



Fotograma de película de Minh-ha.

cuestionamiento de la realidad. Este estilo de hacer cine presenta otras imágenes del mundo y, al mostrarnos *lo oculto*, posibilita el cuestionamiento de la propia realidad.

Como señala Nichols(2001), el cine deconstructivo presta especial atención a cómo se construye la imagen y el conocimiento. *Performative*

documentaries primarily address us, emotionally and expressively, rather than pointing us to the factual world we hold in common (Ibid., p. 132). Sin embargo, valida la posición de que no existe forma o estilo de hacer cine que se adecue objetivamente con la realidad. Por ejemplo, cuestiona el que se utilicen imágenes enfocadas y en plano general bajo el supuesto de que esta técnica logra representar con mayor verosimilitud lo investigado. Sin embargo, esta crítica no debe entenderse como una regla definitoria al hacer cine deconstructivo, pues como ya hemos dicho, este tipo de cine evita las formas convencionales de hacer y practicar el cine. Busca la trascendencia, pues en cada forma que construye, se deconstruye. Así, cualquier estilo puede ser válido en el proceso de explorar con la presentación crítica de la realidad.

Minh-ha (1992) juega con los enfoques de la cámara para mostrarnos lo limitado que puede ser nuestro conocimiento sobre otras realidades. Por ejemplo, en su película *Reassemblage*, la investigadora muestra imágenes que en ocasiones están enfocadas y en otros no, como forma de mostrar la incapacidad de los-as investigadores de aprehender la realidad. Sobre todo, para Minh-ha el cine deconstructivo va dirigido a cuestionar las representaciones que tiene occidente sobre otras culturas y formas de vida, consideradas en una relación de jerarquía y poder con respecto a éstas. Al igual que juega con los enfoques de la cámara, trabaja con la repetición a nivel formal y de contenido, pues entiende que la repetición es una forma de mover una idea hacia otra dirección, conduce y sacude las expectativas de la audiencia sobre el formato documental y el tipo de conocimiento que encontraremos en las mismas (totalizante y accesible). Las imágenes no son reproducibles ni proyectan estructuras; lo que es en un momento, deja de ser. Como plantea Crawford (1992, p. 79) sobre el cine deconstructivo, *it is pure critique of the 'I' of the Western eye.*

Quien observa un film deconstructivo se encuentra en un estado entre lo familiar y lo extraño, con el fin de regresar, retornar con una experiencia de problematización que implique posicionamientos más éticos y democráticos. Tyler (1986, p. 301) lo describe *como un viaje a tierras extrañas* en donde después de sumergirnos en el embudo de un



Fotograma de película de Minh-ha.

espiral, regresamos al mundo familiar de lo cotidiano, ahora restaurados, reestablecidos. A diferencia de otros estilos de hacer etnografía o, en el caso que nos amerita, de hacer cine etnográfico, la perspectiva deconstructiva apela al diálogo en contra de la posición del observador trascendental; vuelca el contenido con la forma para cuestionar los estados “estables” del conocimiento.

En el cine deconstructivo se promueve el conocimiento que proviene desde las experiencias vividas o testimonios; se entiende que éstas plantean los límites del conocimiento académico, escapan a las categorías, definiciones o etiquetas desarrolladas desde los círculos académicos. Las películas deconstructivas presentan y personifican ese espacio inalcanzable que es la experiencia humana, pues rebasa las dimensiones de la academia y de su lenguaje para nombrar. El reto sigue siendo cómo hacer de esos mundos posibles narrados desde las personas, espacios existentes y no existentes a su vez, pues al entrar al plano de lo posible son acorralados por el conocimiento académico que restringe y codifica. ¿Cómo lograr no etiquetar estas formas de vida? ¿Cómo escapar al poder de las disciplinas de disciplinar y categorizar desde la estandarización de conductas y comportamientos? De ahí el sentido poético, fragmentario, fluido y desenfocado en las películas deconstructivas: personifican los grados de cercanía y lejanía con aquello que se estudia y sobre todo, promueven el que estas formas de vida convivan en el mundo, sin pretensiones de universalizar o constreñirlas en categorías generales o neutrales; hay algo que siempre escapa al poder dominador del conocimiento, ese algo que escapa es la libertad.

Russell (1998) reconoce las posibilidades del film y el vídeo como formas de expresión tanto para los medios artísticos como académicos para expresar preocupaciones sociales, culturales y políticas de forma experimental, lo cual entiende, es el estilo adecuado para abordar estos asuntos en el contexto de la posmodernidad. Con la posmodernidad, argumenta, se quebranta la linealidad en la investigación, lo fronterizo del tiempo y del espacio, pues nada es lo que es, o al menos lo que aparenta ser, sino que sobre todo se *es* desde el juego de relaciones subjetivas.

De igual forma, entiende que la construcción visual puede ser utilizada para manifestar elementos subjetivos del-de la investigador-a, así como para personificar las tensiones propias de la investigación, entre otras funciones, pues el cine experimental promueve la búsqueda de nuevas formas de hacer y decir en el formato fílmico. En otras palabras, implica una forma radical en el decir, hacer y en el representar, pues la presentación del tema escapa las fronteras del marco, y se entiende como fotosensible a la interpretación.

Una de las críticas que hace el cine evocativo sobre todo a los modelos participativos es la

pretensión de “dar voz a las personas” pues considera que es una perspectiva que reproduce la dimensión paternalista del conocimiento y por tanto, supone una vuelta a la colonización de culturas y espacios marginales.

Experimental ethnography involves a reconceptualization of the historical natures of Otherness, including not only how the Other was and is constructed in colonial discourse but also how cultural difference and “authenticity” are related in postcolonial present and future (Russell, 1998, p. 11).

El problema no es que las personas presenten su punto de vista y que estas voces sean integradas al relato fílmico, sino cómo se conceptúa esta técnica, pues según el cine deconstructivo, la autorepresentación no debe equipararse con el acceso auténtico de la realidad o una mejor representación de las personas, pues estaríamos cayendo en el peligroso mundo de los prototipos culturales y la suposición de una realidad objetiva y neutra que puede alcanzarse. Por otro lado, también plantean como crítica que en esta perspectiva se mantiene la autoridad del-la investigador-a al ser éste quien *permite* a las personas hablar. Como reflexiona Nichols (1992, p. 71), *...how can dialogism, polyvocality, heteroglossia and reflexivity avoid the fundamental rebuke of sustaining hierarchical relations and minimizing use-value to others when the questions, technologies and strategies are so heavily of `our` own devising?* En este sentido, Chen y Minh-ha (1992), señalan que el llamado cine participativo reproduce las jerarquías de poder de las que busca escaparse. Epistemológicamente, sigue estando presente la colonización del otro-a para saciar las expectativas de conocimiento del-la investigador-a occidental. En palabras de Tyler (1986, p. 303), *...porque aunque piensan haber retornado a la `performance oral` o al `diálogo` para que el nativo tenga un lugar en el texto, ellos ejercen un control total sobre el discurso y le roban la única cosa que le había quedado: su voz.*

Por otro lado, para Chen y Minh-ha (1992), la diferencia entre la reflexividad propuesta por Ruby y la reflexividad presente en el cine deconstructivo estriba en que ésta última no se limita a integrar los aspectos metodológicos de la investigación y los factores subjetivos del-la investigador-a como elementos constitutivos de la realidad investigativa. Desde el punto de vista de estas teóricas, la reflexividad promovida por Ruby parece ser una opción para lograr el rigor científico de aprehensión de la realidad; es decir, confunde la *sinceridad* en la investigación, lo ético, con la obtención de una realidad objetiva. Como sugieren, la posibilidad de la reflexividad rebasa los límites del rigor científico, pues supone un cuestionamiento radical del conocimiento, ya que el-la autor-a no se puede localizar independientemente de los demás discursos presentes en el texto, sino que las diferentes fuentes discursivas se entremezclan con las contradicciones, quebramientos y rupturas que esta forma de presentar el texto fílmico implique. De hecho, como sostiene Minh-ha,

en su propia producción fílmica ha notado que al construir determinadas interpretaciones, éstas se asemejan más a cómo se miraría y comprendería desde una perspectiva moderna; sin embargo, en vez de forzarlas fuera del texto para que exista mayor coherencia, ha optado porque permanezcan en el texto fílmico pues justamente dan cuenta de su proceso y de las contradicciones inherentes en nuestro proceso de conocer. Para Minh-ha las imágenes en esta dirección son autocríticas de su propia práctica investigativa.

En esta línea, otra de las cualidades del cine deconstructivo es su crítica a la contextualización. En las películas de Minh-ha, por ejemplo, las imágenes aparecen sin una explicación de su historicidad y su relación con ideologías sociales, culturales y políticas. Se elimina esta contextualización para no caer, desde la perspectiva de Minh-ha, en las trampas del realismo y la objetividad. Nichols (1992) plantea que esta forma de trabajar las imágenes lleva a la audiencia a un estado nauseabundo, pues ésta se encuentra con realidades tan diferentes a la suya, sin referentes para poder interpretarlas; las imágenes son violentas, abyectas pues se separan forzosamente de la seguridad de sus ideologías y esquemas para entender el mundo. Uno de los recursos utilizados por el cine deconstructivo es la evocación. Sobre todo, dice Nichols, este tipo de cine apela a las emociones y a las sensaciones corporales; en ellas no se hace referencia directamente a conceptos disciplinarios sino a las vivencias corporales de cuestionamientos conceptuales y metodológicos. Las películas del cine deconstructivo no contienen mensajes sino que posibilitan emociones.

Nichols comenta sobre la experiencia de estudiantes noruegos entre las edades de 14 y 15 años y quienes al observar la película *The Nuer*, del realizador Gardner, abandonaban la sala donde estaba siendo proyectada, pues las imágenes les resultaban demasiado violentas. No comprendían a nivel racional lo que sucedía en las imágenes; la descontextualización llevaba a la interpretación de las imágenes desde sus propias distinciones de lo bueno-malo, pasividad-violencia. Nichols cuenta que a algunos de estos-as estudiantes se les encontraba vomitando o llorando por lo que acababan de percibir en las imágenes. De igual forma, en un estudio citado por Nichols (ver también Banks, 2001), realizado por el antropólogo visual peruano Martínez (1992), la película *The Nuer* fue enseñada a estudiantes de universidad y las reacciones de la audiencia apelaban a las sensaciones que acompañaban su vivencia de “haber visto” la película. Para Nichols, las respuestas de estos-as estudiantes dan cuenta de que se han logrado los propósitos del film, en el sentido de que para ser consciente de lo traumática, incoherente, absurda que puede ser la realidad y su objetivo de disciplinar bajo un mismo modelo o norma, es necesario como paso fundamental vivir corporalmente esas problematizaciones.

Moore (1990) señala que al estudiar textos y películas desarrolladas por Minh-ha, la interpretación

no resulta fácil ni cómoda, pues su estilo es contradictorio, irónico y juega con la vulnerabilidad y significados de quien observa el film. Desde su perspectiva, la descontextualización del cine deconstructivo tiene como limitación que reproduce las relaciones de poder que tanto critica. En el intento formal y estilístico de no atrapar la realidad, ni representarla ni explicarla, la audiencia no sabe como leer ni interpretar las imágenes, por lo cual impone su propio criterio y, por tanto, reproduce las visiones marginales sobre culturas no occidentales. El cine deconstructivo no enseña formas alternativas de interpretación, sino que, en todo caso, deja a la audiencia con un sabor de confusión, de extrañamiento con respecto a las imágenes. En el mejor de los casos, como plantea Nichols esta alienación con respecto a la realidad proyectada, catalizará la concienciación y problematización de la realidad. En el peor de los casos, como señala Moore, inscribe etiquetas estereotipadas de la realidad y por tanto, coloniza a los cuerpos proyectados en la pantalla (ver también Grau Rebollo, 2008). Dice la autora,

But, while it is possible to argue that these statements ought to be treated equally, since there is no necessary reason to privilege anthropological over any other form of knowledge, when they are presented in the film without any indication of the context in which they were produced, it is absolutely impossible to critically deconstruct them. The only option is to take them or leave them. This cuts the viewer off from any understanding of the ideological formation of other's peoples understandings, whether those of the filmmaker, the African villagers participating in the film or the anthropologist. It also severs the viewer from any historical understanding of the construction of different ideologies and perspectives, and of how these change through time (Moore, 1990, p. 120).

2.8. Cine Aplicado o Cine-Transformación

Pink (2006) expresa que la meta principal del cine aplicado es la intervención social y la transformación política, cultural y económica; presenta a través del espacio fílmico la realidad de comunidades marginadas como forma de denuncia social y para catalizar acciones que repercutan en la democratización de las relaciones sociales. Esta perspectiva nace en los círculos académicos como parte de la emergencia de técnicas participativas y colaborativas en la investigación social, aunando las metas de la universidad con aquellas de la comunidad, con el fin de promover justicia social, empoderamiento y animar procesos de concienciación. Al estilo de la *conscientización* en Paulo Freire, el cine aplicado promueve el cuestionamiento y la erosión de la realidad, vía la pregunta, la reflexión, la desnaturalización de las situaciones vividas y la proyección de nuevos mundos posibles (Li, 2008).

Además, Pink señala que la perspectiva aplicada en el cine está medida por: la fundamentación y la práctica interdisciplinaria; la intervención social informada desde diferentes perspectivas, sectores y metodologías; el enfoque en el trabajo participativo y colaborativo, pues se busca conocer la

representación que hacen las personas sobre sus propias vidas y el punto de vista desde *dentro* de determinada problemática social; la incorporación de perspectivas situadas en donde se integra un lenguaje que parte del conocimiento académico y popular; y, finalmente, la capacidad que tiene el escenario comunitario de generar nuevas formas de conocimiento y prácticas metodológicas para las disciplinas sociales.

El cine aplicado guarda relación con el cine participativo en cuanto conceptúa la agencia social desde el intercambio entre investigador-a y sujetos de la investigación; en ciertos momentos, los objetivos del cine aplicado parten desde las necesidades propias de quienes sufren determinadas circunstancias y no exclusivamente de los antojos conceptuales del-la investigador-a. En este sentido, como señala Pink (2006), el cine aplicado va más allá de las exigencias disciplinarias y se ensaya dentro de la perspectiva de atender situaciones o circunstancias de vida atropellantes; se utiliza el conocimiento y las herramientas de las disciplinas académicas para catalizar la resolución de problemas sociales. Sin embargo, si bien la antropología visual aplicada parte desde unos principios que le brindan sentido, dirección y perspectiva ética, no utiliza soluciones o recetas típicas en los escenarios, sino por el contrario, se posiciona como perspectiva inductiva que parte de las necesidades y exigencias propias del espacio investigativo. Lo anterior no significa que se descarte el lenguaje académico en el análisis o construcción de las imágenes, sino que a nivel del desarrollo de la investigación se prioriza en los elementos que son significativos para las personas, agencia o institución que pide el apoyo del-de la investigador-a.

De igual forma, como señala Li (2008), en este tipo de investigación, la perspectiva participativa tiene un rol esencial que se puede visibilizar desde el proceso, en el producto final de la investigación o en una combinación de ambas. Ginsburg (2002) argumenta a favor de mantener la perspectiva participativa tanto en el proceso como en el producto final de la investigación, pues si bien el texto audiovisual en este estilo de cine sirve como agente de cambio y acción social, el cine aplicado se debe mover hacia una reflexión sobre la forma en cómo se genera el conocimiento y los sentidos etnográficos.

En el tipo de intervención financiada por empresas o por sectores gubernamentales, la participación del-de la investigador-a está dirigida por el discurso e intereses de la agencia, pues ésta decide de antemano cuáles son los problemas a ser trabajados desde la antropología visual aplicada. Así, el-la investigador-a debe entrar en un proceso de negociación para lograr mayor autonomía con respecto a los objetivos finales de la intervención. Hay académicos-as aplicados-as que prefieren auto-sustentar sus trabajos que recibir financiación proveniente de instituciones externas, pues entienden que dirigen y limitan el trabajo y comunicación expresada en el documental. Por otro lado, las

intervenciones conceptuadas desde las comunidades implican la identificación de necesidades desde la propia comunidad y el desarrollo de acciones concretas para atender las problemáticas. La identificación de necesidades y la resolución de conflicto se trabaja con el apoyo del-la investigador-a y de las herramientas académicas.

2.8.1. *Indigenous Media*: la cámara en manos del-la *nativo-a*

Desde la década de los sesenta, con la emergencia de las videocámaras portátiles, grupos artísticos e indigenistas se zambulleron en un espíritu de optimismo por las posibilidades de usar el medio visual como espacio de activismo social y político. Inicialmente, el *indigenous media*, vinculaba a medios de comunicación alternativos, producidos por comunidades que vivieron (y viven) la colonización estadounidense, canadiense y australiana. Utilizando el vídeo y la fotografía, estos grupos integraron proyectos de activismo social y político, además de que, al analizar críticamente las formas en que habían sido representados-as por las filmaciones occidentales, advierten sobre el peligro de asumir posturas afines a la exotización de los cuerpos nativos (Flores, 2001; Abu-Lughod, Ginsburg y Larkin, 2002; Schiwy, 2009; Propios, 2004). El *indigenous media* aplaudió las nuevas posibilidades tecnológicas entendiendo que permitían desmonopolizar las fuentes desde donde se crea la información, y las conceptualiza como una forma de *talk back* (Ginsburg et al., 2002, p. 7) a las formas de representación occidentales, otorgando otros espacios para construir conocimientos desde las experiencias y vivencias de los grupos marginados. O como sugieren Camas et al. (2004, p. 133; en Pink, 2004), para el *indigenous media* las tecnologías sirven para *reveal the hidden*, esto es, dan cuenta de formas de existencia que son excluidas de las instancias dominantes de lo social, como por ejemplo, diferentes formas de ser y encarnar lo que es una mujer. Además, estos proyectos rechazaron la idea de percibir románticamente a las comunidades como entidades con una identidad cultural inmutable. Por el contrario, las sociedades indígenas se encuentran en un proceso constante de construcción de identidades e hibridación y, en este caso, con capacidad de combinar aspectos de cultura y tecnología occidental con su propio contexto cultural (Flores, 2001, p. 80), además de transformar el mundo occidental.

This critical revision of the field has been catalyzed by the increasing accessibility of media to people who traditionally had been in front of the lens, as well as by an intellectual shift that has expanded questions about the politics and poetics of documentary representation (how anthropologist represent others) to encompass issues of how media are being taken up and made meaningful in different societies and popularized in our own (Ginsburg, et. al., 2002, p. 4).

Algunos de los momentos fundacionales del cine aplicado (y del *indigenous media*³¹), nos hacen

31La diferencia entre el cine indigenista y el cine producido por la antropología visual aplicada es que en el segundo se utilizan herramientas y metodologías específicas de la disciplina para crear intervenciones sociales.

recordar el innovador (y pionero) trabajo realizado en la década de los setenta por los antropólogos Worth y Adair entre los navajos, *Through Navajos Eyes*, en el cual entregaron cámaras a los navajos para que grabaran cómo percibían su propio mundo (Chalfen, 1992; Propios, 2004). También el trabajo de la *Inuit Broadcasting Company* (<http://www.inuitbroadcasting.ca/index.php>), un grupo de esquimales *inuit* que se vinculan para analizar cómo habían sido representadas sus culturas; estudian las películas de Flaherty y otros cineastas que habían hecho investigaciones entre su comunidad y si bien afirman que estas películas son de relevancia para ellos-as, en tanto presentan el imaginario social en relación a su cultura, deciden generar formas de comunicación alternas que presenten cómo definen a sus culturas y que democratizen el conocimiento ensayado desde los medios filmicos y fotográficos.

...by the 1970s some indigenous peoples who had previously been film subjects became concerned with producing their own films. In this sense indigenous media production can be considered a critical response to academic ethnographic filmmaking (Pink, 2006, p. 90).

Otro de los momentos pioneros del cine aplicado fue la creación del *Fogo Process* en la década de los sesenta por el *Canadian National Film Board* (NFB), a través del *Challenge for Change* (Li, 2008). El *Fogo Process* se refiere a una serie de vídeos participativos que se realizaron en la isla de Fogo para denunciar la situación de los pescadores ante los nuevos reglamentos del gobierno (buscaban sacarlos de la isla y relocalizarlos), reflexionar sobre la pobreza, generar espacios de trabajo colaborativo, redes y alianzas entre las personas de la comunidad y catalizar espacios de acción ante las situaciones sociales y económicas que estaban viviendo. Sus impulsores fueron Colin Low, cineasta de la NFB y Donald Snowden, en aquel entonces investigador de desarrollo comunitario en la Memorial University de Newfoundland; juntos crearon alrededor de 25 vídeos sobre la comunidad que fueron transmitidas en diferentes actividades. Finalmente, alrededor de 3,000 personas de la comunidad participaron del proceso y como resultado, esto les llevó a organizarse, activarse y a lograr acuerdos con el gobierno. Como parte de un proceso de empoderamiento, las personas de la comunidad analizaron películas hechas sobre su comunidad hasta ser ellos y ellas quienes creaban, producían y editaban los vídeos. Así, los vídeos provocaron la identificación de necesidades por parte de la comunidad y catalizaron el proceso de reflexión que llevó finalmente a una movilización organizada. En otras palabras, la posibilidad de verse en un vídeo y producirlo promovió el proceso de empoderamiento de la comunidad.

También es relevante la experiencia del Taller de Antropología Visual (TAV), fundado en el 1992 por el antropólogo Carlos M. Caravantes García del Departamento de Antropología de América en la Universidad Complutense de Madrid, pues desde éste se han generado documentales

colaborativos que tienen como meta cambios sociales, culturales o políticos basados en la autogestión, la solidaridad y el compromiso entre diferentes grupos y personas. El TAV está compuesto por cineastas, investigadores-as sociales y participantes que entienden el proceso de investigación como un proceso de intervención social. Para el equipo del TAV, la investigación social fílmica permite enfrentar situaciones de marginalidad y opresión a través de su develamiento en instancias públicas, por lo que elimina las dicotomías investigador-sujetos de investigación, para conformarse como grupos de trabajo que generan conocimiento y toman decisiones sobre el proceso de realización fílmica. A través de *revealing the hidden*, el equipo de trabajo pretende impactar a la audiencia de los documentales, bajo el reconocimiento de que otras realidades existen y coexisten en la vida social, cultural y económica de los países. Por otro lado, también intentan impactar a los propios-as protagonistas-participantes de estos documentales, ya que en ese contar sus historias ante una audiencia, buscan que se reapropien de su propia historia y demanden situaciones de injusticia que enfrentan o han enfrentado. Como sugiere ,

It is only after it has been socially revealed that a material or discursive reality can dialectically confront the instituted. Therefore it should be the film subjects themselves who request the project (or participate in it) and drive its narrative. It is they who should relate their life experiences and transmit their knowledges to contribute to the social dynamic that has hereto excluded them (Camas et al., 2004, p. 133; en Pink, 2004).

Por otro lado, la *indigenous media* busca una alfabetización de los medios de comunicación: no sólo hacen películas circunscritas a lo *emic*, sino que realizan análisis discursivos sobre el contenido de los medios de comunicación tradicionales y las ideologías que median el conocimiento fílmico y fotográfico (Flores, 2001). Un logro importante para el *indigenous media* es el acceso a espacios televisivos para presentar sus películas, además de que algunos grupos han logrado adquirir una señal diaria y exclusiva en la televisión, lo cual les permite difundir constantemente sus hallazgos y democratizar la voz en/o a través de la televisión (como alternativa a los grandes intereses comerciales, empresariales y políticos).

Actualmente, el *indigenous media* rebasa la categorización de que es el cine alternativo creado por culturas críticas de la colonización estadounidense, canadiense y australiana y se le asocia más ampliamente con la antropología visual. Los trabajos producidos por el *indigenous media* son de gran relevancia para la antropología visual pues es un cine producido por los sujetos y actores sociales con independencia de las disciplinas, teniendo el control total sobre la producción. Además, permite a la antropología visual reflexionar sobre sus propias prácticas de representación y las de aquellos-as que ahora se autorepresentan, además de utilizar el conocimiento del film para el desarrollo de teorías antropológicas (Chalfen, 1992). En esencia, como plantea Flores (2001)

permite que la antropología supere las dicotomías que tanto han separado a las disciplinas del conocimiento cotidiano.

2.8.2. Preguntas al cine aplicado

Becker (1998) plantea que si bien el uso de las imágenes ha servido para denunciar situaciones de marginalidad u opresión social, y por tanto, ha definido la labor de los-as investigadores-as como socialmente responsables y activos, crear imágenes supone estar conscientes de que al producirlas entramos en relaciones directas con el mundo y con las personas fotografiadas. El trabajo generado tiene efectos concretos sobre las vidas de todas las personas implicadas en una investigación.

Esta reflexión también está presente al examinar el trabajo realizado en el *indigenous media*, sobre todo al considerar el impacto que tienen las imágenes en la audiencia y en la transformación de situaciones consideradas como problemáticas. En el primer caso, Faris (1992, p. 171) se pregunta si entregar las cámaras a los-as participantes para que sean ellos-as quienes filmen su vida, ¿resuelve el problema de la imposición conceptual y representación que hacemos desde la academia?

...the idea that if they film (or videotape) themselves, this will somehow solve the West's representational dilemmas...

...the idea that filmed power relations are readily apparent and transmitted directly to viewers. This is essentially the idea that, if victims are filmed, this will sooner or later lead to an alteration of their status.

En esta línea, Banks (2001) sostiene que falta mayor estudio y análisis de los proyectos fílmicos colaborativos para conocer los efectos a largo plazo en las comunidades/grupos/colectivos en términos de las relaciones que provocan y el cambio social que buscan. Por otro lado, como ha notado Banks, en ciertos proyectos colaborativos se reproducen relaciones de jerarquización similares a las que se intentan cuestionar. No todos los-as integrantes de la comunidad tienen acceso a las tecnologías audiovisuales o a participar en el desarrollo de conocimiento, lo que trae nuevos retos y dificultades en las relaciones humanas, generando así nuevos conflictos y formas de jerarquización. De igual forma, a Banks (ver también Camas et al., 2004; en Pink, 2004) no le queda claro el valor del material fílmico como estrategia para provocar el cambio social de las comunidades o si el cambio social está asociado a otras estrategias de la movilización comunitaria.

Desde el estudio de Camas et al. (2004; en Pink, 2004) sobre la reacción de la audiencia a los vídeos de activismo social y político presentado en los medios televisivos españoles, este tipo de cine-intervención se sigue interpretando desde miradas occidentalistas y no se traduce en valoración

hacia la vida de otras personas o culturas. Más interesados en mostrar las situaciones de necesidad de países como Asia, América del Sur o África (la marginación se encuentra en los llamados *países en vías de desarrollo*), han habido documentales censurados por los medios televisivos españoles (en el sentido de no darles espacio al interior de la televisión), en tanto y en cuanto presentan situaciones opresivas que viven ciertos grupos en España.

En el texto *You see the world of the other and you look at your own: The evolution of the Video in the Villages Project* de Aufderheide (2008) se ejemplifica esta situación. Aufderheide comenta sobre la reacción negativa de la audiencia al ver la serie *Video in the Villages*, pues en vez de encontrarse con un trabajo que consolidara sus expectativas románticas y estereotipadas sobre los cuerpos exóticos (el otro es el salvaje, que a su vez es primitivo y noble) proyectaba la perspectiva de los-as indígenas sobre su propia cultura, la cual definían en términos de los cambios globales. Incluso, la investigadora comenta cómo personas de la audiencia acusaron a uno de los fundadores del proyecto, Vincent Carelli, de *polluting the purity of Indian culture by bringing television*, lo cual contrasta con la visión de los-as indígenas de utilizar los medios visuales como un recurso político a través del cual criticar la forma en que habían sido representados por las ciencias sociales y otras disciplinas humanas.

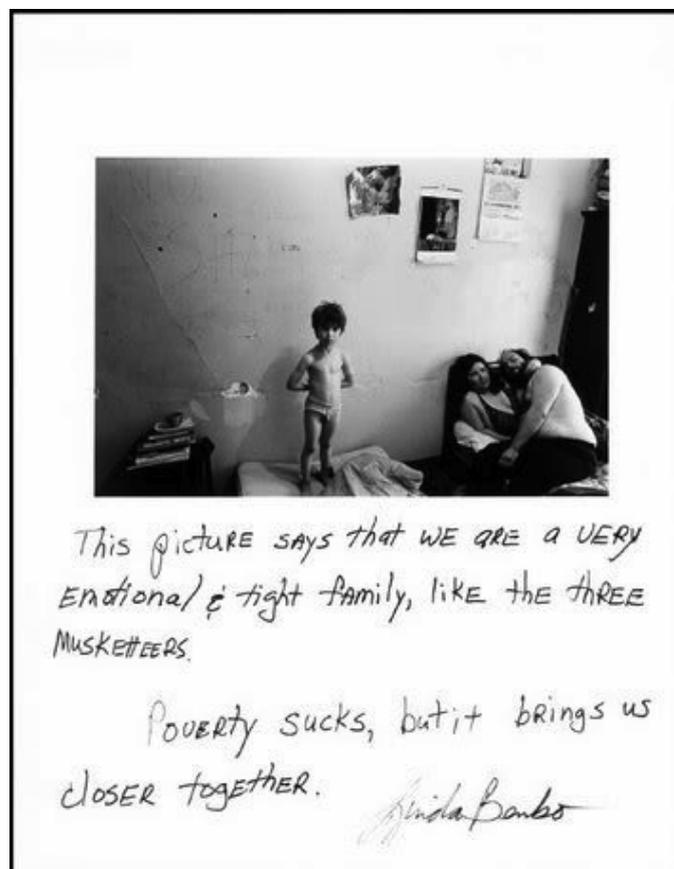
En esta línea, Singer (2008), uno de los productores de la serie etnográfica *Disappearing World* (transmitida por la BBC desde la década de los setenta) y que continúa laborando en programas etnográficos televisivos, señala que si bien en la década de los noventa floreció en la televisión británica, especialmente en la BBC, programación etnográfica en donde los-as antropólogos-as tenían una función activa en la investigación y análisis de los temas, actualmente, los criterios etnográficos están definidos desde la producción televisiva en la búsqueda de crear un cine etnográfico comercial lo suficientemente entretenido como para retener la audiencia (también ver el artículo de Grimshaw, *Teaching Visual Anthropology. Notes from the Field* (2001)). Singer comenta:

When in 1998 I had the chance to make three films for National Geographic Television, I knew, following lengthy discussions, that they would only accept something 'anthropological' if it had sufficient shock headlines to attract what they considered to be their core audience (Singer, 2008, p. 11).

En fin, a lo largo de este capítulo hemos explorado diferentes modalidades de investigación con cámaras fílmicas y cómo definen o redefinen las relaciones de investigación. Nos ha parecido sugerente este ordenamiento pues provee de alternativas a las prácticas fílmicas presentadas en el primer capítulo, además de que en algunas de sus modalidades (*cinema verite*, *participatory cinema*, cine reflexivo, deconstructivo y aplicado) están presentes reflexiones que nos parece importante incorporar al trabajo con cámaras. Por ejemplo, el cuestionamiento a nuestras formas de

investigar e intervenir, sobre todo por los efectos que pueden comportar en los sujetos o cómo pueden implicar nuevas formas de exotización o colonización de éstos; así como las representaciones que hacemos en nuestros textos fílmicos y estilos de comunicar experiencias de investigación en donde se corporizan las relaciones construidas en el campo. Aunque estos estilos de hacer cine son diferentes entre sí, incluso en algunos casos surgen como ruptura crítica entre ellos, me parece que guardan relación por la conciencia o cuidado sobre el desplazamiento en el campo y la comunicación de la experiencia de investigación. En el próximo capítulo continuamos con esta búsqueda de mostrar otras formas de concebir la investigación visual enfocándonos en el uso de las fotografías como herramientas para investigar y presentar sentidos etnográficos.

Capítulo 3. Del realismo a la interpretación en la investigación fotográfica



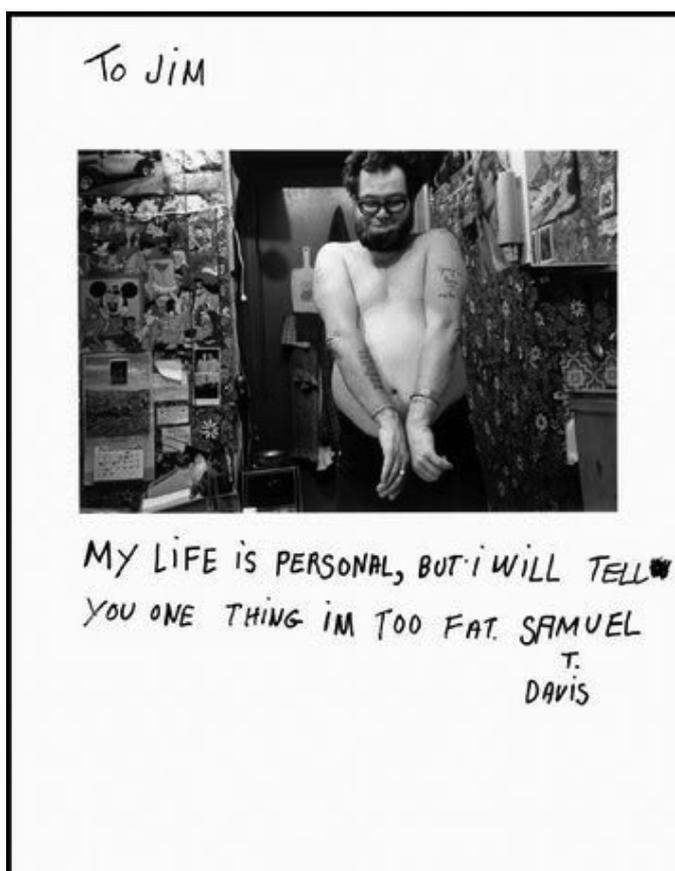
Las fotografías de este capítulo pertenecen a la serie *Rich and Poor* del fotógrafo Jim Goldberg (1977-1985).

En este capítulo consideramos otros enfoques relacionados al uso de la cámara e imagen fotográfica en la investigación. Como vimos en el primer capítulo, en sus primeros usos y concepciones la postura positiva definió la relación entre las ciencias sociales y la cámara fotográfica. Sin embargo, desde mediados de la década de los años sesenta se cuestiona el realismo adjudicado a la imagen fotográfica. Este paso de una postura realista a una de corte más interpretativo, subjetivo y colaborativo será integrado como parte de este capítulo. A manera de resumen, desde el enfoque positivo, la imagen fotográfica fue utilizada como soporte de investigación; la fotografía brindaba validez, fuerza y evidencia a los textos científicos. La fotografía reafirmaba que las posiciones del investigador-a no eran antojo o mero narcisismo, sino que reproducían la realidad investigativa y visibilizaban las categorías analíticas desarrolladas por el-la investigador-a (Banks, 2001; Winston, 1998). *It is because photography has no language of its own, because it quotes rather than translates, that it is said that the camera cannot lie. It cannot lie*

because it prints directly (Berger y Mohr, 1982, p. 96). Desde el racional positivista, las imágenes transportan realidades, que son comprendidas a través del discurso legitimador de la ciencia.

A principios del siglo XX se cuestionó la relevancia de la cámara e imagen como medio para conocer y presentar los hallazgos de una investigación. Por un lado, los-as científicos no sabían qué hacer con las imágenes fotográficas, cómo analizarlas de modo tal que se garantizara la cientificidad del conocimiento (cómo disecarlas al estilo de las ciencias naturales). Desde esta perspectiva, lejos de *detener* un instante, podríamos pensar que la imagen fotográfica es movimiento; por citar apariencias, como sostiene Berger, su significado es fugaz. Sin embargo, en un intento de promover el uso de la cámara (y de la imagen fotográfica) como herramienta para la investigación, en este capítulo presentamos el método de investigación fotográfico creado por los Collier. A su vez, dialogamos con la perspectiva de Pink que sostiene otras prácticas fotográficas investigativas más cercanas a posicionamientos interpretativos, reflexivos y críticos en las ciencias sociales y a una redefinición de qué implica investigar con cámaras fotográficas. Pink señala que la imagen fotográfica nos invita a pensar la labor de análisis como abierta e infinita. Retomando la perspectiva geertziana de que el texto etnográfico es *una interpretación de una interpretación*, Pink define el *análisis* como el proceso a través del cual un investigador-a busca comprender y compartir la experiencia investigativa, sin asegurar con ello un conocimiento totalizante con respecto a las realidades estudiadas.

La investigación desde los Collier y Pink implica por un lado, conocer desde el punto de vista de los-as participantes y priorizar sus voces como detonantes del conocimiento. Además, entienden que la



investigación implica *intervenir*, no sólo en términos de que se altera la cotidianidad de las personas participantes, sino que las investigaciones pueden servir como escenarios para la transformación social, económica y política, llamando así a un uso aplicado en relación a la cámara e imagen fotográfica. Estos teóricos nos permiten visualizar prácticas en donde las cámaras están presentes

desde el inicio, acompañando al-a investigador-a en su proceso de conocer la realidad.

3.1. Acercamientos iniciales en el uso de la cámara fotográfica y la búsqueda de un método fotográfico

En sus primeras conceptualizaciones, se entendía que la cámara fotográfica por ser un ojo mecánico, percibía detalles que escapaban a la vista humana. De ahí su posibilidad como herramienta de investigación parecida al microscopio en las ciencias naturales y su concepción de tecnología de aprehensión de la realidad. Sin embargo como sugiere Sontag sobre las fotografías, *siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir* (Sontag, 2003, p. 57).

Para principios del siglo XX, la aceptación de la imagen fotografía fue menguando pues los-as científicos alegaban que por recoger un instante y aislarlo de la totalidad del acontecimiento, en sí misma la imagen fotográfica no comunicaba, sino que necesitaba de traducciones posteriores. La fotografía no atinaba ni aseguraba un conocimiento, sino que quedaba abierta para la constante reproducción interpretativa. El realismo exigía otras cualidades, la reproducción de los resultados, lo cual significaba que el conocimiento generado por las disciplinas debía ser universal y generalizable. Los-as científicos-as no sabían cómo hacer afirmaciones científicas a partir de las imágenes fotográficas. Además, no les permitía dialogar sobre conceptos más abstractos que comenzaban a interesar a los-as investigadores-as tales como la interacción social y el mundo simbólico, y que era más estratégico recoger a través de la observación y la interacción directa con las personas. El mundo simbólico y la comprensión de las interacciones sociales, tenía que ver más, expresaban los-as investigadores-as, con instancias no observables. Como sugiere Geertz (1973) la imagen fotográfica no permite distinguir entre un mero *tic* del ojo y un guiño. Lo que capta la imagen fotográfica, plantea Geertz, es el movimiento físico del ojo pero no su significado consciente, voluntario y social.

En esta línea, MacDougall (2006, p. 232) plantea que las imágenes fotográficas *looked remarkably like things themselves*. Las imágenes fotográficas podían sostenerse como evidencia empírica pero no como conocimiento en sí mismo, presentan un trozo de realidad, *apariencias* como las concibe Berger (1982), pero no su contexto o significación. Por ejemplo, captan imágenes de una danza pero en sí mismas no explican su relevancia o significado cultural; las imágenes fotográficas, dice Berger, alteran la continuidad de los acontecimientos, de ahí su ambigüedad. Como sugiere este autor (2001, p. 61), *en el uso privado, el contexto de la instantánea registrada se conserva, de modo que la fotografía vive en una continuidad. La fotografía pública, por el contrario, ha sido*

separada de su contexto, se convierte en un objeto muerto que, precisamente porque está muerto, se presta para cualquier uso arbitrario.

Como iba matizándose a finales de siglo XIX, la labor de las ciencias sociales ya no era la de mostrar, sino *develar*. En ese sentido, aun cuando usualmente asociamos las imágenes fotográficas con la idea de que congelan o detienen un instante, más bien implican movimiento. La imagen fotográfica, al no incluir otros referentes además de lo captado, está sujeta a la traducción constante. El conocimiento científico anhela el poder de captación de la cámara fotográfica, la posibilidad de atrapar y *citar* el mundo (Berger, 1982, p. 96), apropiarse y aprehenderse de él; sin embargo, la imagen fotográfica se mueve; detiene, pero abre demasiado significado. Las disciplinas sociales de ese contexto



buscan convertir el lenguaje del objeto en un lenguaje de la simplificación, en un lenguaje útil, medible que permita operar sobre los objetos: racionalización del mundo. Esta traducción-transformación de los objetos al lenguaje científico implica una congelación (aterrizar, detener, inmovilizar) pues se busca que los objetos se parezcan más a la realidad del diccionario, muy delimitados, muy específicos. Retomando a Geertz (1973) (quien argumenta que todo acto investigativo supone vulnerabilizarse, asomarse a lo desconocido), las imágenes fotográficas pudieran representar lo borroso e incoherente de las apariencias presentadas pues en sí mismas encarnan esta fluidez. La imagen fotográfica rebasa su propia capacidad de aterrizaje. Incluso una fotografía privada al ser presentada en un contexto público pierde su continuidad significativa.

Desde la década de los cuarenta, y conscientes de los retos asociados al uso de la cámara e imagen fotográfica en la investigación, un grupo de investigadores-as que incluía a Margaret Mead, George Bateson y John Collier, entre otros, se sumaron al intento de promover el uso de la fotografía y la filmación en las ciencias sociales. Aun cuando fomentaron su utilización, la mayoría de los-as investigadores *resisted the use of the visual in ethnography, claiming that as a data collection*

method it was too subjective, unrepresentative and unsystematic (Pink, 2001, p. 7). A pesar del rechazo a los medios visuales y audiovisuales, Gregory, Mead y Collier diseñaron una serie de métodos que entendían lograban acercar las cámaras fotográficas y fílmicas al paradigma de ciencia moderna pregonado desde las academias. Por ejemplo, siguiendo el estilo utilizado en el cine observacional (ver capítulo 2), Mead (1975) planteó que tanto la cámara fílmica como fotográfica debían dejarse prendidas sin la intervención del-de la investigador-a, para que ésta captara todo lo que acontecía frente a sí; este método, advertía Mead, posibilitaba atrapar fragmentos de la realidad sin dotarlos del sentido interpretativo y subjetivo del-de la investigador-a. Sin embargo, como plantea Pink (ver también Harper, 1998), este enfoque fue rechazado por los sectores dominantes de la academia pues lo acusaban de acientífico, impresionista y aplicado. A diferencia de la propuesta de Mead, mirar desde la distancia los procesos socio-culturales, la metodología en boga establecía la inserción a largo plazo y cara a cara.

Ruby (2001) comenta que para la década de los setenta el uso de lo visual y lo audiovisual, empezó a institucionalizarse en las universidades, o al menos, comenzó la apertura al interior de la denominada *Antropología Visual*. Uno de los indicadores en esta dirección fue la creación en 1970 de la *Sociedad para la Antropología de la Comunicación Visual* como una sección de la Asociación Americana de la Antropología. Sin embargo, hubo más apego a las técnicas fílmicas que a las fotográficas. Mientras que el cine etnográfico posibilitaba la construcción de conocimiento más cercano al generado a partir de formas de investigación tradicional, la fotografía seguía considerándose como problemática pues no se entendía cómo utilizarla para generar conocimiento y luego cómo convertir su contenido en categorías científicas.

3.2. El método fotográfico de los Collier

En respuesta a los límites asociados a la cámara e imagen fotográfica, John y Malcolm Collier (1986) escribieron uno de los libros de mayor relevancia al interior de la antropología visual en momentos en donde muchos investigadores-as rechazaban su utilización. Los Collier identifican la falta de un método unificador en el uso de las fotografías como el principal obstáculo para promover su integración como herramienta en la investigación. En el libro *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, plantean lo que consideran un método visual científico, entendiendo que se debe distinguir entre las imágenes tomadas por los aficionados, los turistas, las familias y aquellas adscritas al espacio académico.

Desde la perspectiva de estos investigadores, uno de los retos de las imágenes fotográficas es que presentan detalles crudos, difíciles de ser traducidos a contenidos y análisis explícitos. En su libro, desarrollan y ejemplifican diferentes métodos de trabajo para utilizar con la cámara fotográfica y filmica, además de que proponen un proceso constante de reflexión-análisis para visibilizar los contenidos de la imagen, su significado y pertinencia para la investigación.



Entre los beneficios de las fotografías plantean que éstas preservan detalles contextuales de las acciones. Mientras las notas de campo se basan en la memoria del-de la investigador-a sobre cierta realidad y son en principio de carácter subjetivo, las imágenes fotográficas fijan aquello que interesa al-a la investigador-a y captan aspectos de la realidad que no habían sido advertidos por éste. En este sentido, al ver una fotografía se puede redescubrir la realidad estudiada y aventurarse a conocer nuevos ángulos antes no considerados. Toda esta argumentación, supone para los Collier, asociar la imagen fotográfica a las tareas de documentación, familiarización y notas de campo en la investigación que desarrollaremos más adelante en este capítulo.

Los Collier plantean que existe una diferencia entre saber usar una cámara y hacer una buena fotografía con elementos etnográficos; esto es, un fotógrafo-a experto-a no necesariamente genera buenas fotografías etnográficas. *It is apparent that the eye makes the picture. Fine observation is fine photography* (Collier y Collier, 1986, p. 210). Para los Collier es esencial que quien utilice una cámara fotográfica sepa de antemano qué fotografiar, cuándo y cuántas veces fotografiar un mismo espacio, objeto o elemento de investigación. Resumen este método como la diferenciación entre el *positive responsible evidence* y el *intangible and strictly impressionistic* (1986, p. 13).

Entienden que para pasar de lo impresionista a la evidencia es necesario seguir una serie de reglas o normas a nivel del formato fotográfico que permitan captar sentidos etnográficos. A diferencia del

fotógrafo-a especializado-a, quien utiliza una serie de elementos como la composición, la luz, la profundidad de campo, el montaje, el color, los tonos, etc., para transmitir un mensaje a la audiencia, en la investigación la imagen fotográfica busca reproducir la realidad. Para los Collier, esto no significa rechazar el conocimiento tecnológico sobre cómo usar la cámara fotográfica, sino que su reconocimiento debe estar supeditado a las necesidades de la investigación y al uso de la imagen fotográfica como proveedora de datos y detalles etnográficos.

Sin embargo, los Collier reconocen la arbitrariedad de la imagen: la cámara fotográfica no capta mecánicamente sino que es dirigida por un proceso de selección de quien se encuentra detrás del lente fotográfico. De hecho, desde la perspectiva de los Collier, una de las limitaciones en el uso de la cámara fotográfica es que aun cuando capta aspectos que no han sido advertidos por el-la investigador-a, en la mayoría de los casos, los-as investigadores-as hacen imágenes (exclusivamente) que recogen sus intereses investigativos. A estos antropólogos les parece que es esencial que quien utilice la cámara fotográfica en la investigación aprenda a hacer observaciones pertinentes que no caigan exclusivamente en sus intereses. De lo contrario, las imágenes fotográficas siempre serán parciales e incompletas y se dejarán fuera muchos sentidos que pudieran nutrir a la investigación.

Es en este sentido que consideran como requisito de método que las fotografías hechas en la investigación sigan un estilo estructurado: tomas con profundidad de campo amplia (que todos los elementos de la imagen estén enfocados), evitar las sombras y las fotografías más poético-abstractas y mantener un enfoque amplio que permita obtener en la imagen tanto los aspectos principales que queremos captar como información del contexto que le rodea. Por ejemplo, si los-as investigadores están haciendo fotografías sobre una familia cenando, es importante que se detalle esta práctica, la organización y distribución que siguen, pero, de igual forma, que se produzcan imágenes que presenten información sobre el contexto en el cual se desarrollan las prácticas. El-la investigador-a debe utilizar su cámara fotográfica para explorar las diferentes circunstancias de las prácticas culturales, tanto desde un enfoque de cercanía, como uno más lejano que permita recabar más detalles. Y, sobre todo, tomar numerosas imágenes de una misma acción, para así obtener información secuencial sobre las prácticas observadas y las interacciones que transcurren a lo largo del tiempo y del espacio.

3.2.1. La fotografía como inventario

Los Collier ejemplifican su método sistemático-fotográfico a través de los inventarios culturales, en donde toman fotografías para documentar información sobre las tecnologías utilizadas

por las comunidades. Los inventarios aportan información sobre la economía dominante en cierta cultura, además de que a través de comparaciones con otras fotografías o con textos explicativos, permiten visibilizar los cambios en relación a las tecnologías. Los Collier entienden que la tecnología vista como *proceso* aporta información sobre las transformaciones históricas, el intercambio intercultural y, por tanto, los cambios en torno a cómo las personas definen sus prácticas culturales, cómo se relacionan con el medio ambiente, con las personas de la comunidad y cuáles son los valores sociales prioritarios. Además, la perspectiva de los inventarios esbozada por los Collier concibe al-a la investigador-a como un recolector-a *macro* de la cultura, pues supone recopilar no sólo aquello que le interesa del objeto de estudio, sino los diferentes ángulos de la cultura a estudiar: desde aspectos políticos, sociales, económicos, hasta religiosos, por ejemplo.

Algunas de las variables que los Collier (1986, p. 39-40) consideran deben ser documentadas a través de la cámara fotográfica para construir inventarios culturales son:

- a. Economía: “fences, gates and driveways, mail boxes, labeled, painted, telephones lines, power lines to house, to outbuildings, condition of house walls and roof”, entre otros.
- b. Elementos culturales y psicológicos: “intrinsic care of the house, decorative painting, curtains in windows, potted plants, abundance of flowers”, entre otros.
- c. Ubicación: “Where is it?, Shots that show location, boundaries, landmarks, geographical features, signs, anything that defines location”.
- d. Apariencia: “What does it look like in a general sense? Record the visual character of locale, range of buildings types, character of streets, visible subsections”.
- e. Funciones: “How is the neighborhood used? Record activities, services, functions. Whom do they serve? Make photos that record orientation of places. Who are clientele and the character of who comes, goes, for what, where, when? Wide shots for relationships and context, closer shots for details and information”.
- f. Personas: “Who lives here? Who comes here? Work here? Is the population homogeneous? Mixed? Young? Old? Transient?”.
- g. Transportación: “How do people get around? Bus lines, crossroads, transfer pints, parking lots, congestion?”.
- h. Áreas residenciales: “What do they look like? Character and condition of buildings, sidewalks, streets?”.
- i. Ciclos diarios: “What is the cycle of the day in this place? Who goes, comes, when and where? Record the flow of people, activities, functions. When and where are the peaks of activities?”.
- j. Historia: “What can be seen that reflects the past?, Old buildings, signs, sidewalk parkings, stores with declining patronage, physical characteristics of past functions, evidence of past populations incongruent with the present mix of people and functions”.
- k. Cambios: “Where is this place going? What is its future?, What is changing, what is not?, New construction, what is it for?”, entre otros.

John Collier (2007) ha utilizado el método de los inventarios culturales y de hogares en proyectos como *El Inventario Vico* (Perú), en alianza con la Universidad de Cornell y la Universidad de San Marcos, para evaluar el impacto comunitario de estas universidades; esto es, conocer los cambios, si hubiera alguno, que habían propiciado estas universidades en términos de desarrollo económico, social, educativo y de salud en la comunidad de Vico. Por ejemplo, entendían que el arreglo y la decoración de las casas, además de los ingredientes y materiales con los que cocinaban podían proveer con información sobre transformaciones sociales producto del proyecto de intervención. Luego de culminada su participación, había realizado 2,000 fotografías de los hogares de esta población y, desde su perspectiva, con las imágenes fotográficas se obtenían abundantes datos cualitativos y cuantitativos que les permitirían evaluar el proyecto y reforzar posibles áreas de desarrollo.

Al estudiar los elementos que los Collier identifican como necesarios para ser captados por la cámara fotográfica, y las definiciones que otorgan a cada uno de estos, resulta importante notar que los Collier conceptualizan este proceso de reconocimiento basándose en *sus* propias definiciones de lo que consideran como relevante para cada una de las variables; sus preguntas van dirigidas a captar, en un primer momento, lo que entienden significativo en estas variables sin necesariamente recoger el punto de vista de cómo las personas de la comunidad les definen. Los Collier plantean que lo anterior es razonable pues en las primeras etapas investigativas, el-la investigador-a se orienta desde su propia perspectiva sobre la comunidad; hasta el momento, las únicas herramientas conceptuales y perceptivas con las que cuenta son aquellas provenientes de su propia cultura. Para los Collier, la labor del-de la investigador-a visual implica utilizar las fotografías hechas sobre los inventarios de la comunidad para realizar preguntas que permitan conocer el valor y el significado que los-as participantes otorgan a cada uno de los elementos. En esta línea, los Collier señalan que las imágenes permiten que el-la investigador-a se haga preguntas y organice entrevistas sobre los significados específicos de cada espacio. Para los Collier, las fotografías otorgan información sobre cómo se relacionan las personas con su entorno, con otras personas de la comunidad y con los objetos cotidianos de su cultura; las imágenes aportan información cualitativa y cuantitativa que es retomada por el-la investigador-a, quien busca, ante todo, conocer el punto de vista de los-as participantes, pues sólo así logra adquirir un conocimiento contextualizado. *Ultimately, the only way we can use the full record of the camera is through the projective interpretation by the native* (Collier, 1986, p. 108).

En este sentido, los Collier expresan que las fotografías transmiten información directa (datos descriptivos y generales sobre los arreglos sociales) e indirecta (el por qué de esas prácticas y

relaciones sociales). Justamente, entienden que los elementos indirectos se pueden estudiar a través de conversaciones informales o entrevistas a profundidad con las personas, para así lograr un mayor entendimiento y profundización de los significados sociales y culturales.

En un tono similar, Harper (1998) entiende que cuando nos iniciamos en un proceso de investigación conocemos primeramente desde nuestra traducción cultural, hasta movernos hacia un enfoque informado por la cultura estudiada. En este sentido, Harper coincide con los Collier en que la cantidad de fotografías producidas no es sinónimo de calidad en la información sociológica recabada, sino por el contrario, se deben seguir procesos de lectura y análisis constante que permitan trasladar la información visual en conocimiento social, informado desde la mirada del-de la investigador-a y por las personas que aparecen en nuestras imágenes.

Otra de las recomendaciones que hacen los Collier es hacer fotografías panorámicas y aéreas sobre las comunidades con las que se están trabajando. Este tipo de fotografías más generales permiten reconocer, y hacer inferencias iniciales, sobre la relación que tienen las comunidades con su espacio, con los recursos naturales, con la economía, la unión comunitaria, etc. El cómo están construidas las comunidades provee información, dicen los Collier, sobre cómo las personas definen las relaciones sociales, a qué le dan mayor importancia, en qué enfocan y cuáles son las prácticas culturales más relevantes. De igual forma, desde la perspectiva de los Collier es útil hacer comparaciones entre las fotografías panorámicas y/o aéreas tomadas por el-la investigador-a y aquellas que se han hecho en el pasado, pues también evocan los cambios arquitectónicos o ambientales del lugar y por tanto, ayudan a situar al-a la investigador-a en cuanto a la historicidad de la comunidad.

Los Collier prestan especial atención a las fotografías que representan las interacciones y relaciones sociales. Este tipo de fotografías, plantean, tienen el reto de evocar una realidad conversacional o intercambios sociales de forma no verbal. En términos del estilo de estas fotografías, los Collier aconsejan hacer imágenes que presenten información *proxémica* y, que por tanto, contextualicen las interacciones que se observan en la fotografía; además, entienden que es necesario hacer imágenes que incorporen información temporal para ubicar las prácticas e interacciones sociales. Finalmente, plantean la importancia de hacer imágenes que capten con detalles los movimientos, las expresiones corporales y el lenguaje no verbal de las personas y grupos. Todas estas dimensiones fotográficas nos permiten conocer qué hacen las personas, cómo lo hacen, cómo se relacionan, entre quiénes, cómo se sienten ante determinada situación, además de que otorgan información sobre la identidad de las personas fotografiadas. En palabras de los Collier, las fotografías que muestran relaciones sociales evocan los elementos formales e informales de cierta sociedad. En lo que refiere a los

aspectos formales proveen información que se adscribe más a la tradición, a cómo se practican y ejecutan generalmente las reglas de interacción social, mientras que a través de las prácticas informales podemos conocer cómo las personas *performan* su cultura cotidianamente. Las fotografías pueden ayudar a *develar* más claramente cómo se relacionan las personas en el día a día, en este vaivén entre los elementos formales e informales de la cultura.

Para los Collier, la fotografía permite ubicar el proceso investigativo pues denota las diferentes fases de la investigación. Un análisis de las imágenes realizadas focaliza en los elementos que han sido significativos para el-la investigador-a y cuáles aspectos del espacio social han sido relevantes en determinado momento. Probablemente si se hace un análisis de las imágenes tomadas, encontraríamos que las primeras imágenes son más exploratorias y generales, orientan al-la investigador-a pues cada elemento forma parte de esa búsqueda de acercarse al espacio investigativo; al pasar el tiempo, las imágenes se vuelven más específicas de las relaciones entre el-la investigador-a y los-as participantes e incluso se pueden encontrar más fotografías de estos pues permiten que se les hagan fotografías (o participan de la generación de imágenes). En este sentido, las fotografías evocan las preguntas de investigación que asume el-la investigador-a a lo largo de su experiencia investigativa.

3.2.2. La cámara fotográfica: observación participante y familiarización

Para conocer el significado de las prácticas culturales el-la investigador-a debe establecer una posición de cercanía que le permita, desde el ensayo y error, entender el mundo desde el punto de vista de sus participantes. Así lo expresa Guber (2004, p. 175) *...Y si un juego se aprende jugando, entonces una cultura y sus significados se aprenden viviéndolos. De ahí que la participación sea condición sine qua non del conocimiento de un sistema cultural.*

A diferencia del enfoque positivo que niega la participación (o que asume, como hemos planteado en el primer capítulo, la participación sin intervención), la perspectiva interpretativa integra el léxico *participación* como estrategia esencial en el acto de conocer. Guber define la observación participante como *una nueva identidad para una vieja técnica* (2004, p. 171) o prefiere considerar la técnica como *participación con observación* o *participación observante* (2004, p. 175), para priorizar en el acto de involucrarse en la realidad estudiada contrario a estar separado, distante de esa realidad. Participar de las diferentes actividades cotidianas permite al-la investigador-a, vía la observación e interacción constante, conocer cómo los participantes conocen y ejecutan su cultura. Aunque para el enfoque positivista se trate más, como sugiere Guber, de asumir ambas prácticas de forma separada, como si de dos ejes yuxtapuestos o antagónicos se tratara, para el enfoque

interpretativo ambas se encarnan de forma simultánea. Como sugiere Guber (Ibid., p. 180), desde el enfoque interpretativo, *se valora cada hecho como un aspecto digno de análisis y registro*. Guber plantea que estas condiciones de la participación permiten conocer los significados culturales y cotidianos desde dentro de sus participantes, lo cual nutre de complejidad y densidad el conocimiento que se tiene sobre cierto espacio social. Dice Clifford (1998) sobre la observación participante:

“Observación participante” sirve como taquigrafía para un oscilar continuo entre el “adentro” y el “afuera” de los sucesos: por un lado, atrapar empáticamente el sentido de acontecimientos y gestos específicos; por el otro, dar un paso atrás para situar esos significados en contextos más amplios. De esta manera los sucesos particulares adquieren una significación más profunda o más general, reglas estructurales, etcétera. Literalmente entendida, la observación participante es una fórmula paradójica y equívoca; pero se le puede tomar en serio si se le reformula en términos hermenéuticos como una dialéctica entre la experiencia y la interpretación (Clifford, 1998, pp. 52-53).

Para el enfoque interpretativo, *participar* implica que lejos de asumir el ojo divino, conocemos en el terreno, desde el bagaje y las herramientas que tenemos a nuestra disposición para comprender la realidad. Además, desde la cercanía cara a cara que nos provee el contacto con sus participantes, lo que implica, por tanto, tomar parte en las actividades cotidianas de las personas (formales e informales) y pensar desde los significados cotidianos que otorgan estos a la temática que se estudia. La *participación*, que se traduce en compartir un espacio geográfico y simbólico, permite *recrear formas de vida a través de la experiencia* (Guber, 2004, p. 49) y por tanto, hacer radiografía de la vida colectiva del grupo. La invitación que nos hace esta perspectiva es partir de nuestras propias miradas o percepciones sobre los temas que investigamos, a la vez que asumimos una actitud de exploración, conociendo más allá de lo que creemos conocer. Más allá de un guion de observaciones preestablecidas, asumir la observación e integración detallada de la vida cotidiana de las personas desde la negociación. Dice Clifford (1998):

De aquí en más, ni la experiencia ni la actividad interpretativa del investigador científico se pueden considerar inocentes. Se hace necesario concebir la etnografía no como la experiencia y la interpretación de 'otra' realidad circunscrita, sino más bien como una negociación construida que involucra por lo menos a dos, y habitualmente a más sujetos conscientes y políticamente significantes (Clifford, 1998, p. 60).

En ese sentido, Guber (2001) advierte, y también lo sugiere Pink, sobre la idealización de ambas técnicas de investigación, pues ni la *observación participante* garantiza un acceso total a la cultura o supone convertirse en un miembro más de la cultura estudiada, ni la *observación/participación* de los positivistas garantiza que la posición de exterioridad elimine la modificación del mundo estudiado. De igual forma, tanto Guber como Pink entienden que el conocimiento científico no es una mera réplica o desciframiento del objeto conocido, como permiten creer ambas posturas

epistemológicas, sino que es necesario reconocer que toda forma de conocer implica un distanciamiento con respecto al objeto; la ciencia, lejos de ser un espejo que refleja el objeto, le construye.

Guber (2004) prefiere hablar de grados de participación que participación total (tal y como la entienden desde el enfoque interpretativo), pues incluso la observación a secas (por llamarla de algún modo para identificar el enfoque positivo) requiere participación (tomar parte en algo) e integración para conocer. Argumenta que en los primeros momentos de cualquier trabajo de campo, el-la investigador-a *participa*, pues interactúa y toma parte en las actividades del grupo. Sin embargo, su *participación* sigue tomando como punto de partida sus propias *pautas culturales* (Schutz, 1964), los marcos o referencias que tiene disponibles para interpretar los escenarios sociales y culturales que va experimentando.

A través de la *participación* en las actividades del grupo va encarnando otros acercamientos al mundo social estudiado que le permiten acercarse al colectivo y, por tanto, participar junto con éste desde otra lógica, ahora más interna, más afectiva y situada. La labor del investigador-a, plantea Guber (2001), no es invisibilizar sus prenociones sobre la cultura o espacio social estudiado, sino contrastar su forma de mirar con aquellas que provee la propia cultura, a fin de hacer posible un conocimiento desde ambos mundos. Así, para Guber (2001) la observación participante no provee un acceso inmediato a la realidad, sino que pone de manifiesto el punto movedizo en el que se encuentran varios mundos. La observación participante es una herramienta utilizada por los-as participantes y el-la investigador-a para hacer sentido de la realidad creada a través de la investigación. Por un lado, el-la investigador-a que busca comprender prácticas sociales y culturales diferentes a las propias, como los-as participantes que intentan actuar en la realidad investigativa, y comprender los movimientos, voces y posiciones del-de la investigador-a.

En esta labor constante de integrarse y acercarse a los grupos estudiados, la cámara fotográfica puede servir como estrategia para catalizar el proceso de familiarización; el-la investigador-a se acerca a las personas como fotógrafo-a para documentar sus prácticas y la cámara permite negociar el espacio investigativo e insertarse en el mismo. Los Collier plantean que el uso sistemático de la cámara fotográfica en los momentos iniciales de la investigación permiten descubrir y redescubrir la realidad que se está estudiando. En cierto sentido, la cámara fotográfica posibilita una distancia de la realidad estudiada para poder descubrirla y analizarla. Por ejemplo, como hemos mencionado, se pueden hacer imágenes panorámicas sobre una comunidad, sus estructuras, el tipo de arquitectura que se ha desarrollado en ese espacio, etc. y, aunque al principio el-la investigador-a no logre captar el significado fenomenológico de algo tan tangible como las estructuras físicas, estas imágenes le

proveerán los referentes para investigar más allá de sus juicios iniciales. De igual forma, a través de las fotografías hechas en los espacios de los-as participantes (inventarios de sus hogares) se logran descubrir aspectos que son relevantes para estas personas; por ejemplo, fotografías de objetos, fotografías familiares, libros, artefactos, decorados, etc., que rodean sus espacios vitales. La distribución u organización de estos objetos en el espacio, sugieren aspectos identitarios de las personas, sus gustos, sus intereses, sus ambiciones y sus vínculos con las estructuras sociales y culturales de las que forman parte.

Integrar la perspectiva de las personas participantes requiere de trabajo, de un proceso-esfuerzo activo de hilvanar y crear relaciones entre los-as investigadores-as y los-as participantes. Tanto los Collier como Pink comparten la idea de que se necesitan procesos de familiarización con los grupos, para establecer esta conectividad. Estas conexiones son necesarias pues se reconoce que la presencia del-la investigador-a modifica la cotidianidad de los grupos/comunidades/colectivos que se están estudiando, además su presencia puede ser recibida con confusión, molestia y preocupación. ¿Por qué estas personas están aquí? ¿Por qué están tomando fotografías sobre nuestras prácticas? ¿Por qué quieren conocer nuestra manera de *ser*, nuestras prácticas cotidianas? ¿Qué relevancia tiene esa investigación para mí?

Para los Collier, este proceso de familiarización tiene como meta que el-la investigador-a pase desapercibido; esto no implica que el-la investigador-a sea invisible a las personas, sino que es *accesible*, y por tanto se le identifica como un-a investigador-a externo-a al grupo que viene a desarrollar una investigación por determinados motivos e intereses. Compartir el conocimiento de porqué se está estudiando determinado grupo o colectivo es esencial para eliminar sospechas o malos entendidos entre las personas y, por tanto, apostar a la cooperación del grupo. La investigación no es un proceso natural de relaciones humanas, sino que debe crearse, justificarse y hacerse válido en esa búsqueda de integrar al otro (en general, diferente del *otro colonial*) en la comprensión de las prácticas humanas. Este proceso de inserción en los grupos que se van a estudiar requiere de esfuerzos de tiempo; esto es, para los-as investigadores-as que son nuevos al grupo, la familiarización no se logra en un número definido de días, sino que implica compartir la cotidianidad de estas personas, y saber que el proceso de insertarse implicará retos y preocupaciones. El *rapport* no es una cualidad ideal, un final feliz como sugiere Guber (2004). El-la investigador-a puede ser puesto a prueba, en ocasiones se le permite su presencia en determinados espacios, en otros momentos es censurado. Familiarizarse, insertarse y por tanto intervenir, implica formar grupo y, por tanto, asumir la complejidad de las relaciones humanas e identificar la diversidad de perspectivas y puntos de vista en un mismo grupo.

Los Collier narran una experiencia particular en donde la cámara fotográfica les permitió iniciar el contacto con la comunidad: al ver sus cámaras fotográficas, las personas les hacían preguntas sobre quiénes eran y por qué estaban haciendo esas fotografías. Esta conversación posibilitaba intercambio y permitía que los-as integrantes de la comunidad pudiesen familiarizarse con los investigadores y su trabajo. Una vez se identifica al investigador-a haciendo imágenes, los-as participantes pueden comenzar a sentirse más integrados-as e incluso pueden dar retroalimentación al investigador-a fotógrafo-a de qué imágenes tomar, cuáles son más representativas de su cultura y cuál es el lugar apropiado para hacer ciertas fotografías. Luego de hacer las fotografías se abre el espacio para una próxima reunión, para otro intercambio, otra conversación, que contribuye a fomentar las relaciones entre el-la investigador-a y los-as participantes. Además, permite que las personas lo presenten a otros-as participantes e incluso, cuando se ha llegado a cierto nivel de confianza, que estos-as le enseñen sus álbumes fotográficos o imágenes íntimas, lo que le permite contextualizar las transformaciones comunitarias y situar a las personas en su historicidad.

Así, desde la experiencia de los Collier, la cámara fotográfica les ha posibilitado, en muchas ocasiones, romper las barreras de incomodidad con las personas; cuando se entra al campo como investigador-a fotógrafo-a las personas se muestran más abiertas al intercambio pues sienten que no sólo ellas aportan algo a la investigación sino que el-la investigador-a les regresa algo, un gesto visual que muestra cómo han sido vistos por otras personas. Entienden que este intercambio es altamente respetado por las personas, la rapidez con la que son entregadas las fotografías y las posteriores conversaciones (entrevistas) hacen sentir satisfechas a las personas pues sienten que tienen algo que aportar, que el-la investigador-a está basando su investigación en *su* punto de vista. Esto es, las personas sienten que su conocimiento está siendo tomado en cuenta y, que a través de sus narraciones, aportan al-a la investigador-a y, por tanto, a las academias y otros grupos sociales. Aun cuando la cámara fotográfica pueda ser vista de forma intrusiva, en la experiencia de los Collier, la cámara fotográfica ha sido la catalítica en sí del reconocimiento cultural, pues les ha abierto puertas en la comunidad. En palabras de los Collier (1986),

Because photographs are examined by the anthropologist and informants together, the informants are relieved of the stress of being the *subject* of the interrogation. Instead their role can be one of expert guides leading the fieldworker through the content of the pictures. Photographs allow them to tell their own stories spontaneously. This usually elicits a flow of information about personalities, places, processes, and artifacts. The facts are in the pictures; informants do not have to feel they are divulging confidences. All they are doing is meeting the history in order and the names spray straight (Collier, 1986, p. 106).

En el contexto de las corridas de toros, la fotografía fue de gran utilidad para que Pink (1996) pudiera incorporarse al espacio como antropóloga (debido en parte a la importancia de la

fotográfica en este deporte). En el trabajo de Pink, la fotografía le permitió tener un acceso más cercano a los toreros y ser admitida en sus círculos; sin embargo, su proceso de incorporación y aceptación no fue sin retos, sino que tuvo que probarse como fotógrafa en el contexto de las corridas. La antropóloga sentía, además, que tenía que demostrar su conocimiento sobre el mundo taurino en un espacio dominado por hombres; tenía que mostrarse como una mujer que se igualaba con ellos en el conocimiento de su práctica. Otra de las dificultades iniciales con las que se encontró fue la falta de fluidez de su castellano, sintiendo en muchas ocasiones que no podía comunicarse o entablar una conversación más profunda con los toreros. Sin embargo, debido a su poco dominio del castellano, inicialmente, la cámara fotográfica le permitió encarnar el proceso de *rapport* en la investigación. De igual forma, le permitió hacer imágenes desde una perspectiva más distante e ir conociendo finalmente cómo cambió su proceso una vez pudo integrarse de forma más profunda. Su primer rol en la investigación fue como observadora. Sin embargo, en esta primera fase de investigación, las fotografías que tomó le permitieron ganarse poco a poco el respeto de las personas, por lo cual comenzó a ser llamada e interpelada por los toreros con mayor continuidad, lo que a su vez le llevó a relacionarse más con el idioma. En su experiencia de investigación, la retroalimentación fue constante. Esta retroalimentación no se daba sólo en el intercambio de fotos, sino en el momento actual de hacer las imágenes. Pink relata cómo en muchos casos las mujeres toreras que la rodeaban y que servían de informantes le iban dando direcciones o consejos de qué fotos hacer y cómo tomarlas.

Como parte de su reflexión sobre las implicaciones de utilizar la cámara fotográfica en el contexto de investigación, Pink (1996) piensa que es esencial que se entienda que la fotografía no es una técnica que registra un acontecimiento preexistente, sino que más bien es la forma de implicarse en el espacio que se estudia, y la manera de hacer constar a los demás cómo los mira. Desde su punto de vista, en la imagen fotográfica siempre hay algo de distorsión, tanto porque se selecciona cierto encuadre o enfoque o por el hecho de que los-as mismos participantes, en ocasiones, quieren dar una imagen específica sobre sí mismos; ellos-as también construyen las imágenes (ver también Berger, 2000)³². Según Pink, lo anterior equivale a decir que las fotografías deben entenderse como

32 En una investigación realizada por Cerezo, Martínez y Ranera (1996, p.143) sobre una comunidad de inmigrantes dedicados-as al pastoreo, los-as participantes querían mostrar una percepción de sí mismos que entendían no se proyectaba en las imágenes captadas por las investigadoras. *En general, el material no parecía convencerles mucho. No lográbamos comprender por qué no les gustaba, especialmente en el caso de uno de los informantes, para quién parecía que lo único importante era que estaba 'feo'. Buscamos otras posibles causas que le hicieran sentirse incómodo y nos desesperamos al comprobar que no obteníamos otra razón que no fuera ésa. Le gustaban las imágenes del paisaje y del ganado, y los planos generales donde él aparecía, pero no sus primeros planos. Fue precisamente en otra sesión de retroalimentación, mientras su compañero asociaba el 'verse feo' a 'ser pobre', cuando llegamos a sospechar que tras esa aparente apreciación estética se escondía todo un conjunto de valores sociales.*

procesos de creación de conocimiento (Pink, 1996, p. 134); parte de lo que interesa en las fotografías es aprender, desde su elaboración, el proceso a partir del cual se genera conocimiento o entendidos sobre ciertas situaciones. Entender por qué ciertas imágenes son más reveladoras que otras para los-as participantes, da cuenta de lo que para ellos-as es apremiante en la construcción de su identidad. Al igual que lo que plantean los Collier, el cómo se presentan en las imágenes nos permite comprender cómo se ven y definen a ellos-as mismos-as en relación al grupo con el que interactúan.

Para los Collier, el proceso de *familiarización* vía la cámara fotográfica debe ser trabajado con discreción, ya que la entrada a determinados espacios o prácticas culturales puede ser prohibida por parte del grupo. Por ejemplo, los Collier narran sus dificultades de hacer fotografías de ceremonias indígenas pues las personas entendían que la cámara fotográfica confundía a los espíritus que venían a intercambiar. En este sentido, señalan que el *rapport* vía la cámara fotográfica no es automático, sino que fomenta grados de proximidad. De hecho, recomiendan primero hacer imágenes sobre espacios o prácticas que sean admiradas (en general) por la comunidad, y mientras más se vaya logrando establecer confianza y cercanía, hacer imágenes que pueden resultar más problemáticas (por ejemplo, imágenes de espacios que las comunidades quieran esconder, o prácticas que los-as participantes no quieran visibilizar como parte de su cultura, etc). Y, como sugiere Banks (2001), ya que cargar con una cámara fotográfica (o fílmica) hace más evidente nuestra presencia en un espacio social o cultural, es importante presentarnos y dar a conocer nuestra investigación. También es necesario reconocer las reglas sociales que tiene la cultura en relación a la recepción de las imágenes. Sobre este aspecto, los Collier ejemplifican que, en ciertas regiones de India, no es recomendable enseñar fotografías de las mujeres a otros hombres, pues violenta las reglas culturales de privacidad en la pareja. La integración de la cámara fotográfica en una investigación provee con una multiplicidad de posibilidades, pero de igual forma, debe ser utilizada, dentro los entendidos del contexto en el que se trabaja; de lo contrario, en vez de promover el *rapport* puede alejar a la comunidad del-de la investigador-a.

Los Collier añaden que al usarse la cámara fotográfica es necesario que quien investiga se proyecte con seguridad y humildad, que no haga fotografías a escondidas ni rápidas pues las personas pueden sospechar de sus prácticas y desconfiar del investigador-a. De igual forma, no se deben mostrar públicamente las fotografías hechas en una sesión privada ya que invaden el espacio íntimo de las familias o grupos. Finalmente, consideran necesario ser estratégicos a la hora de enseñar al público fotografías públicas, pues también pueden provocar malos tratos, deducciones falsas y rumores en la comunidad.

3.2.3. Entrevistas fotográficas

En el anterior apartado, planteamos que los Collier conciben la cámara fotográfica como una herramienta estratégica en el proceso de inserción en el campo. La presencia con cámara identifica al-a la investigador-a como alguien que está haciendo un trabajo o muestra un interés por conocer cierto espacio. Las personas pueden acercarse al investigador-a y solicitarle más información sobre el motivo de su visita. Estas conversaciones no son solo de identificación personal (quién es el investigador-a, qué hace/investiga, etc.) sino que más adelante en la investigación suponen un medio a través del cual entrevistar a las personas sobre lo que observan en las imágenes, y abre el espacio para contextualizarlas desde su punto de vista. Los Collier plantean que las fotografías pueden ayudar a organizar las preguntas a realizar en una entrevista. La cámara fotográfica cataliza el proceso de investigación. Categorizan esta función de la cámara fotográfica como *canopener* (p. 25) pues abre el espacio comunicativo y fomenta las relaciones entre el-la investigador-a y los participantes. A lo anterior, Pink (2001) añade la potencia que tienen las cámaras digitales y las *polaroid*, pues en un instante permiten que el-la investigador-a muestre su trabajo a las personas y que éstas puedan comentar sobre lo que les evoca la imagen.

Los Collier llaman este método de entrevista visual *entrevistas fotográficas* o *elucidación fotográfica*, pues las entrevistas suponen aclarar y dilucidar elementos desde el punto de vista de los-as participantes; proveen información que no es accesible directamente a través de las imágenes fotográficas y por tanto, promueven la comprensión cultural. Las entrevistas fotográficas posibilitan la conversación posterior para acentuar en los significados otorgados por los-as participantes, sin que necesariamente estén mediados por las categorías estructurales del-la investigador-a, permitiendo así otros conocimientos o interpretaciones sobre la realidad estudiada. Banks (2001, p. 88) sugiere que las fotografías sirven como un *neutral third party* que cataliza la conversación. En vez de mirar los ojos *intimidantes* del-de la investigador-a, la imagen fotográfica sirve como un lugar seguro al que dirigirse y acercarse para comentar sobre cierto aspecto de la vida social, cultural o política; se miran las imágenes para reactivar los recuerdos y las memorias y desde ellas dialogan y comentan. Banks plantea que (2001, p. 95),

Research subjects are not treated (or refuse to act) merely as containers of information that is extracted by the research investigator and then analysed and assembled elsewhere. Rather, the introduction of photographs to interviews and conversations sets off a kind of chain reaction: the photographs effectively exercise agency, causing people to do and think things they had forgotten, or to see things they had always known in a new manner...They serve to bring about a research collaboration between the investigator and subject...

Las fotografías a usarse en las entrevistas fotográficas pueden ser organizadas por temas de interés

para la investigación, además de que pueden ser sistematizadas a partir de la elaboración de foto-ensayos en donde no aparezcan textos y se les pidan a los-as propios-as participantes que sean ellos-as quienes desarrollen el texto de la secuencia visual o, de igual forma, el texto lo puede escribir el-la investigador-a a partir de las respuestas esbozadas por los-as participantes.³³ Los Collier argumentan que cuando los-as participantes escriben el texto para crear un foto-ensayo, este elemento añade valor a la investigación, pues deja de tener un beneficio exclusivo para la academia y posibilita que las personas puedan reflexionar sobre su vida y dialogar con ella, además de que se garantiza que se incorpora su punto de vista.

Los Collier han usado las entrevistas fotográficas en grupos focales y han notado que cuando varias personas participan de la entrevista, éstas se esfuerzan más por aventurarse a la memoria histórica y personal sobre determinados eventos, situaciones y relaciones sociales. Las personas comentan sobre lo que recuerdan de las imágenes, sus experiencias particulares o apelan a la historia oral que ha sido contada a ellos y ellas. Además, como es más parecido a una conversación que a una entrevista estructurada rígidamente desde la pregunta y la respuesta, se promueve más fácilmente la interacción entre el investigador-a y las personas.

The images invited people to take the lead in inquiry, making full use of their expertise. Normally, interviews can become stilted when probing for explicit information, but the photographs invited open expression while maintaining concrete and explicit reference. Of course, refined verbal interviewing can achieve the same flow, but the photographs accomplished this end spontaneously...We were asking questions of the photographs and the informants became our assistants in discovering the answers to these questions in the realities of the photographs. We were exploring the photographs *together* (Collier, 1986 p. 105)

La entrevista fotográfica promueve una relación de colaboración entre investigador-a y sujeto; el-la participante no se concibe como alguien que informa pasivamente las interrogantes del-de la investigador-a, sino por el contrario, el proceso rompe con la estructura de pregunta y respuesta, siendo los-as participantes quienes guían al investigador-a a través de sus comentarios (Harper, 1998). Las fotografías emergen como núcleo generador que facilita el proceso de intercambio entre las personas; algo expresado por una persona, activa los recuerdos de otras personas, y así sucesivamente. Las fotografías facilitan la reconstrucción de las emociones, de los eventos y de los conocimientos que tienen las personas, transportan a las personas a una realidad vivida o que les ha sido contada de generación en generación.

A shocking thing happens in this interview format; the photographer, who knows his or her photograph as its maker (often having slaved over its creation in the darkroom) suddenly confronts the realization that she or he knows little or nothing about the cultural information

³³ Por ejemplo, el trabajo fotográfico del estadounidense Jim Goldberg en *Rich and Poor* (1977-1985), en donde hacía retratos de personas en sus espacios íntimos y posteriormente les pedía que escribieran en éstas los pensamientos o sensaciones que les evocaba al mirarlas.

contained in the image. As the individual pictured (or the individual from the picture world) interprets the image, a dialogue is created in which the typical research roles are reversed. The researcher becomes a listener and one who encourages the dialogue to continue (Harper, 1998, p. 35).

Pink comenta sobre la utilidad de la entrevista fotográfica o la elucidación fotográfica usando como base su investigación sobre el mundo taurino. En su caso, asistió junto con los-as participantes a exposiciones fotográficas y a exhibiciones permanentes en institutos culturales, bares, etc., para conocer su interpretación sobre las imágenes del mundo taurino. Curiosamente, cada informante la llevó a bares diferentes, con fotografías variadas que iban mostrando su historia personal en ese mundo de las corridas de toros. Además de conocer lo que estas competencias representaban para cada participante, se acercó a un conocimiento sobre los vínculos familiares existentes en el mundo taurino y lo que consideraban como relevante y válido en la historia de las corridas de toros; en cada explicación o comentarios sobre las fotografías, y sobre el estilo utilizado en las imágenes, el-la informante construía su versión del mundo taurino.

Harper (2001) narra su propia experiencia con la foto-elucidación, en un proyecto sobre agricultura en Nueva York, a través del cual buscaba conocer el punto de vista de los-as participantes sobre los cambios en la agricultura, y cómo ésta había transformado sus vidas. Su metodología consistió en mostrarles fotografías de la década de los cuarenta para que los-as participantes compartieran lo que se recordaban de esas prácticas y contexto de trabajo, además de cualquier memoria afectiva que tuvieran en relación a los elementos de la imagen. Durante la foto-elucidación, Harper pudo confirmar la potencia de un método como éste, pues permitía que las personas rememoraran con mayor facilidad y que la conversación fluyera con más detalles.

Sin embargo, a pesar de las posibilidades que supone la entrevista fotográfica, tanto Pink, como Harper y Banks son críticos de la categoría *elucidación fotográfica*. Para estos investigadores-as, la *elucidación cultural* implica que la imagen fotográfica muestra un contenido objetivo y totalizante que debe ser traducido por las personas locales; esto es, se parte de la premisa de que los-as participantes son arquetipos de la comunidad. Pink plantea que durante el proceso de investigación surge otra realidad, la realidad investigativa, diferente a la realidad cotidiana de estas personas y grupos. La mera presencia del investigador-a trastoca las prácticas cotidianas y por más rigurosidad en las técnicas de inserción, no hay forma de obtener una historia fiel de sus vidas (que en fin de cuentas es inexistente). Más que datos o generalizaciones sobre la vida de las personas, el-la investigador-a conoce en forma de experiencias que bien pudieran ser compartidas de forma general por los grupos o colectivos o que bien pudieran ser interpretadas de formas variadas por estos. En cada práctica conviven y coexisten diversas articulaciones que tiene una temporalidad, a la vez que

se excluyen tantas otras. En una investigación se generan comprensiones sobre las versiones que tenemos de *nosotros-as* en esa nueva realidad. Para Pink las investigaciones son *densas* en el sentido de que reconocen lo borroso de las identidades.

Desde su experiencia particular, Pink ha encontrado que las fotografías provocan diferentes reacciones en los-as participantes; en algunos casos las fotografías evocan las experiencias pasadas de los-as participantes, en otros momentos las aportaciones son de índole subjetivo, mientras que en otros casos se acercan a las imágenes en un tono más lineal enfocando en el contenido literal de las imágenes. Sin embargo, a pesar de esta diferencia en cómo se acercan las personas a las fotografías, si de entrada comparten su experiencia o se distancian de ella relatando lo que otras personas vivieron (sin hacer mención a su propia relación con la imagen), las entrevistas fotográficas siempre muestran lo difuso que es la fotografía misma. Desde el punto de vista de Pink, lo anterior no representa una laguna o un vacío metodológico en el uso de la fotografía, sino que es la condición necesaria para comprender la realidad de forma situacional y compleja. Entiende que la elucidación fotográfica debe ser planteada más en términos de una conversación, de una negociación dialéctica sobre lo que evocan las imágenes. Ante todo, en las entrevistas fotográficas se debe promover un diálogo e intercambio entre participantes e investigador-a, que visibilice los múltiples sentidos que asegura la imagen desde las experiencias particulares; las entrevistas elucidan las fotografías, pero ese pensamiento, esa comprensión, es relativa al proceso de diálogo que emerge en la entrevista.

En un tono parecido, Harper (2005) critica el enfoque realista de la elucidación fotográfica. Harper entiende que las fotografías muestran una verdad y construcción en un mismo momento; una verdad construida, pues las imágenes exponen la existencia de unas apariencias, un paisaje, unas personas, presentes en un tiempo y espacio particular; sin embargo, esa realidad es construida a partir de elementos de la imagen (profundidad, composición, colores) que denotan una selección, encuadre y acercamiento a la realidad (ver también Schwandt, 2001). Los comentarios de las personas sobre las fotografías están vinculados a procesos complejos perceptivos e interpretativos relacionados a los elementos mostrados en la imagen. Por otro lado, las imágenes están informadas por una teoría sociológica o antropológica que guía su lectura y análisis por parte del investigador-a (Harper, 1998).

Por otro lado, Banks (2001) sostiene que es necesario reconocer los retos que supone la entrevista fotográfica. Banks plantea que si bien promueven el diálogo entre investigador-a y participantes, también entiende que el método puede crear un espacio de ambigüedad e incertidumbre, pues los-as participantes no necesariamente tienen claras las expectativas del investigador-a en relación a sus respuestas. Por ejemplo, Banks plantea que en la mayoría de los casos, el-la investigador-a usa

imágenes fotográficas que ha realizado en el contexto de investigación, utiliza imágenes realizadas por los-as participantes o de archivos fotográficos. Estas imágenes están hechas en el contexto de la investigación o son cercanas a los-as participantes, por lo que el-la participante reconoce lugares, personas, eventos, etc. más cercanos a su propia vida cotidiana. Sin embargo, en otros casos, las imágenes presentadas no son de su autoría (esto es, no son hechas en el contexto de la investigación) o el-la participante no tiene con ellas una conexión evidente. En estos casos, el-participante puede confundirse al no comprender su relación con la fotografía y, por tanto, su relevancia en el estudio. Así, en vez de ser un método que crea mayor intimidad entre el investigador-a y los-as participantes, estos-as últimos-as se encuentran a la deriva en la investigación y las respuestas que ofrecen se enfocan más en preguntas hacia el investigador-a sobre el contenido de la imagen o el estilo utilizado en tal o cual imagen fotográfica.

3.3. Foto-texto

Durante la década de los ochenta y noventa se cuestionó el uso meramente ilustrativo de las imágenes (Prosser, 1988). Había un interés por integrar activamente la cámara fotográfica como herramienta de investigación, desde tareas de recopilación y exploración en las diferentes fases de la investigación, construcción de conocimiento, análisis y divulgación del conocimiento. Pink plantea que la crisis de representación en vez de alejar lo visual de las disciplinas sociales supuso una apertura. La crítica hacia la representación que hacemos de los-as participantes a través de nuestra escritura (el-la investigador-a como autor-a) llevó a la construcción de nuevas escrituras que utilizaban las imágenes como forma de presentar los resultados de la investigación.

En el texto *What's New Visually?*, Harper narra cómo ciertas revistas sociológicas (cita por ejemplo la revista *Contexts*) han comenzado a integrar fotografías en sus artículos. Sin embargo, en muchos casos las imágenes se han limitado a ejemplificar (ilustrar) lo que se dice de forma verbal para lograr mayor impacto. Por ejemplo, señala que artículos que presentan datos estadísticos sobre la pobreza, suelen incluir imágenes para mostrar la pobreza de forma directa: *The images put a face on statistical data, but what do they add beyond that?* (Harper, 2005, p. 748). Las fotografías se mantienen al margen, utilizadas como recursos secundarios al interior del texto. No obstante, como aclara, en esa misma revista también se han publicado trabajos de sociólogos usando formas alternas a la estructura del artículo científico, como lo es el foto-ensayo. En estos trabajos, la imagen no está subordinada al texto, sino por el contrario, tanto lo visual como lo verbal se nutren de sí mismos, para teorizar y proyectar el pensamiento, afectividad y experiencia del investigador-a en determinado tema. Es este tipo de acercamiento el que Harper exalta en tanto supone nuevas

formas de pensar y hacer trabajo de campo de forma visual.

Berger (1982) también asume la discusión sobre cómo fortalecer la relación texto visual-texto escrito como una que exacerbe las potencialidades expresivas de cada medio. En vez de dominación de un medio sobre otro, la relación puede ser de compromiso. Para Berger este diálogo debe pensarse desde el inicio reconociendo las posibilidades narrativas y expresivas de cada uno de los medios, pues este trayecto permitirá generar puntos de encuentro. Se pregunta Berger (Ibid., p. 83), *How should a photographer and writer collaborate? What are possible relations between images and text? How can we approach the reader together?*

Berger sostiene que la fotografía es arbitrariedad, si bien indica la presencia de una apariencia y podemos reconocer en ella una persona, una vestimenta, un paisaje hecho de árboles, ríos, pájaros, y troncos, difícilmente podemos saber el mensaje o la intención de su realizador. No podemos ubicar el significado de su existencia. La imagen fotográfica indica para Berger varios mensajes. Uno sobre la apariencia y otro sobre el mensaje de su intención, el cual es vivido como una discontinuidad por parte del-de la observador-a. La relación con la imagen es ambigua pues el-la observador-a la interpreta, pero al indicar un instante, hay un desplazamiento del-la observador-a como centro. Toda lectura de la fotografía implica ambigüedad. Confrontamos a la imagen con su significado y lo que apostamos puede ser su mensaje, en otro tiempo y espacio diferente al original. Por esta razón se hace más necesaria una relación de colaboración entre el medio visual y escrito.

La imagen fotográfica, plantea Berger, representa un nivel de especificidad cuando es acompañada de un texto general. La imagen fotográfica aporta *apariencia* de cierta existencia, mientras que el texto garantiza un mensaje sobre esa existencia. Ambas formas textuales pueden ser utilizadas para proveer contexto a un significado. A pesar de la arbitrariedad de la imagen fotográfica, dice Berger (2001, p. 64-65), *el objetivo ha de ser construir un contexto para cada fotografía en concreto, construirlo con palabras, construirlo con otras fotografías, construirlo por su lugar en un texto progresivo compuesto de fotografías e imágenes*. Berger expresa que no es lo mismo un pie de fotografía en donde el título resume la apariencia, por ejemplo, *un hombre y su caballo*, que uno que provoca una guía hacia su significado. Por ejemplo, dice Berger, señalar en el título de la imagen que se tomó en tal lugar o en el contexto de tal guerra, dirige la interpretación, aunque la deja abierta para evocar percepciones, emociones, conversaciones desde quien mira y ausculta la imagen.³⁴

³⁴ También podemos pensar en el trabajo de Francisco Goya *Los desastres de la guerra*, en donde utiliza de forma estratégica el texto visual-texto escrito para mostrarnos los horrores de la guerra. La relación entre texto visual-texto escrito, fuerza, reitera, retumba el significado sobre los desastres de la guerra.

No existe una sola manera de acercarnos a la cosa recordada. Esta no es el final de una línea. Numerosos puntos de vista o estímulos convergen y conducen hasta ella. De forma parecida han de crear un contexto para la fotografía impresa las palabras, las comparaciones y los signos, es decir, han de señalar y dejar abiertos diferentes accesos a la cosa. Se ha de construir un sistema radial en torno a la fotografía, de modo que ésta pueda ser vista en unos términos que son simultáneamente personales, políticos, económicos, dramáticos, cotidianos e históricos (Berger, 2001, p. 67)

How is it possible for appearances to “give birth” to ideas? Through their specific coherence at a given instant, they articulate a set of *correspondences* which provoke in the viewer a recognition of some past experience. This recognition may remain at the level of a tacit agreement with memory, or it may become conscious. When this happens, it is formulated as an idea. A photograph which achieves expressiveness thus works dialectically: it preserve the particularity of the event recorded, and it poses an instant when the correspondences of those particular appearances articulate a general idea (Berger y Mohr, 1982, p. 122).

La arbitrariedad y el movimiento de la fotografía invita a *another way of telling*, dicen Berger y Mohr. Las imágenes fotográficas son reveladoras; esto significa que rebasan las apariencias, implican en todo momento una respuesta estética al mundo y, por tanto, nos invita a asumir una actitud de parcialidad ante el mundo, cualquier significado es desplazado pues convive con las experiencias de muchas otras revelaciones sobre el mundo. Pink plantea que el contenido de las imágenes es infinito..., resituado, abre el espacio para nuevos acercamientos, comentarios, expresiones, memorias y significaciones. Su vida se extiende hasta las infinitas lecturas que sobre ellas hagan las personas, significados estos que no son sustituibles, sino que en sí mismos aportan existencia a la imagen. Contrario al afán positivista de simplificar y detener, la imagen fotográfica implica movimiento, asume el conocimiento como revelador y por tanto, lo agencia como sistema abierto, más cónsono con la forma de conocimiento que se proyecta desde las perspectivas críticas en las ciencias sociales.

Pink sugiere que para nutrir y exacerbar la relación verbal-visual, se juegue con el formato en el que se escriben los pies de fotografía (*captions*). Esto la ha motivado a crear diferentes escrituras en las notas al pie de una foto, para promover una audiencia activa que no consuma imágenes, sino que actúe reflexiva y críticamente en su lectura. La relación fotografía-pie de fotografía, puede y debe fortalecer el pensamiento de quien observa, inspirando un diálogo con las apariencias presentes en la fotografía. En ese intento de otorgar contexto, pero asumir formas creativas en el decir, algunos ejemplos de descripciones que Pink incluye en sus *captions* son los siguientes: detalles de cómo ha llegado a crearse determinada fotografía; reflexiones sobre sus propias prácticas de investigación o narraciones de lo que le llama la atención de cierta fotografía, lo que impulsó en su investigación; en ocasiones incluye fragmentos de entrevistas realizadas; en otros momentos presenta versos de algún poema que se relacionan con sus emociones durante la investigación; expresa los aprendizajes

concretos, etc.

3.4. Reflexividad y proyectos colaborativos a través de la fotografía

Durante la década de los noventa comenzó a repensarse la imagen fotográfica en términos reflexivos. Desde la perspectiva reflexiva, se entendía que las fotografías eran evocativas del proceso de investigación, además de que reflejaban las perspectivas que dirigían la mirada de los-as investigadores-as para hacer sentido de la realidad. Para Harper (1998), el giro reflexivo permitió dar cuenta de las teorías que informaban sus prácticas de investigación.

A reflexive approach to ethnographic photography means researchers being aware of the theories that inform their own photographic practice, of their relationships with their photographic subjects, and of the theories that inform their subjects' approaches to photography (Pink, 2001, p. 54).

Parte de este movimiento hacia la reflexividad fomentó la autocrítica de las academias, quienes exploraban la historia de opresión y colonización que habían promovido en otras culturas a través de sus investigaciones. La sensibilidad reflexiva analiza qué enuncian las imágenes, su estructura narrativa y las formas a través de las que crean un mundo. Investigar desde dónde y quién se hacen las fotografías³⁵. Para Pink, una fotografía no copia necesariamente apariencias, sino (y sobre todo) hace visible al-a la investigador-a, personificando cómo éste mira y define el mundo. Actuar reflexivamente implica una exploración de la subjetividad de quien investiga. Toda investigación, como un marco, supone una selección/exclusión de sentidos interpretativos. Desde los planteamientos de Pink, *participar* no implica conocer exclusivamente desde el punto de vista de los grupos y colectivos, sino que requiere que miremos nuestras prácticas de mirar, observar y relacionarnos pues éstas definen también el espacio investigativo. El-La investigador-a que estudia determinado grupo/colectivo/comunidad trae consigo una serie de herramientas teóricas para traducir la realidad en la que participa, y si bien intenta comprender desde el punto de vista de las participantes, ineludiblemente traduce desde el lenguaje y orientación que le permite comprender la realidad. Por más cercanía y compenetración entre las partes, los-as participantes actúan de acuerdo a las expectativas de la realidad investigativa y, de igual forma, el-la investigador-a no es una *tabula rasa* lista para ser rellena pasivamente por los significados locales, sino que trae consigo referentes teóricos (o experiencias previas) que imprimen significado a las investigaciones.

Pink sugiere que, como parte de nuestra práctica investigativa fotográfica, llevemos un diario

35 Además, el hecho de que muchos proyectos sean financiados por universidades o por agencias externas, indica, de alguna manera, los intereses del investigador-a en el espacio estudiado (o a los intereses que responde), y por tanto, las relaciones de poder con que ejerce su práctica fotográfica e investigativa.

reflexivo en donde vayamos interpretando nuestras fotografías y exploremos el por qué las tomamos de determinada manera y estilo, pues sólo así podemos ir develando cómo nuestras prácticas responden a intereses, motivos, metas institucionales y en qué sentido esas prácticas se convierten en ejercicios de poder y control.

Otra de las consecuencias de la crisis de representación es la consideración de la fotografía como herramienta de investigación en proyectos colaborativos. Hacer investigación requiere de los *otros*, enunciar desde sus voces, que éstas compartan sus vidas y perspectivas sobre tales o cuales aspectos. Banks (2001) sostiene que la mayoría de las investigaciones suponen ciertos grados de colaboración, desde pedir permiso para fotografiar hasta negociar su presencia prolongada. Sin embargo, en otras investigaciones la colaboración se amplía a todo el proceso investigativo, y supone que el-la investigador-a produzca imágenes de su interés, al igual que capte sentidos desde el punto de vista de sus informantes y de lo que les parece relevante de su cultura. Además que la investigación tiene un fin o justificación para el-la investigador-a, también tiene que ser relevante para los-as participantes. En estos proyectos, la colaboración rebasa la mera impresión del punto de vista local en las imágenes y se refleja en las decisiones sobre cuáles son los objetivos de la investigación y la realización de imágenes por parte de estos. Desde su experiencia en proyectos de colaboración, entiende que estos son más efectivos cuando ha habido un intercambio intenso entre los diferentes miembros de la investigación, cuando el-la investigador-a tiene conocimiento profundo sobre el proceso de toma de decisiones de la comunidad/grupo/colectivo y cuando el-la investigador-a está dispuesto-a a renunciar al control total sobre la investigación. En esta línea, Pink sostiene que un proyecto colaborativo implica moverse más allá de los intereses académicos y auscultar entre los-as participantes cuáles son los motivos/intereses que tienen para unirse al proceso investigativo. En estos proyectos, las fotografías evocan contradicciones y paradojas en el cómo se definen las relaciones sociales, en un proceso constante de negociación y creación.

En los escritos de los Collier y Pink se presentan modalidades de investigación, cónsonas con la investigación-acción y la investigación acción participativa practicada desde la psicología social y otras ciencias sociales. En estas perspectivas se busca conocer determinadas problemáticas o preocupaciones que tiene el grupo para con ello generar intervenciones/acciones concretas para su manejo. En el caso de los Collier, han desarrollado investigaciones más relacionadas con el enfoque de la investigación-acción y, por tanto, insertarse en un espacio tiene el fin o la meta de buscar cambios o transformaciones a corto, mediano y largo plazo en aquello que es definido como una necesidad por parte del grupo. Algunos ejemplos que cita Malcolm Collier en su artículo *The Applied Visual Anthropology of John Collier* (2007) son el *Collier Fruitland Project*, el *Vicos*

Project y el Cross Cultural Schooling.

El primer trabajo fue realizado por John Collier en Nuevo México en el 1953 y tenía como objetivo conocer las prácticas de familias navajo que habían sido relocalizadas en proyectos de desarrollo agrícola. El trabajo de Collier consistió en documentar visualmente la vida de estas familias y cómo éstas se insertaban en los proyectos de desarrollo. Además incluyó un proceso de foto-elucidación para profundizar en los significados que daban las familias navajos a este proyecto, los efectos sobre sus vidas, áreas problemáticas, etc. que permitieran reenfocar y redirigir el proyecto.

Por otro lado, el *Vicos Project*, también financiado por la Universidad de Cornell y por la Universidad de San Marcos, y en el que Collier colaboró utilizando métodos visuales para recopilar información, generó alrededor de 9 mil fotografías y numerosas horas de filmación durante los años 1954 y 1955 en la Hacienda Vicos. La documentación tenía el propósito de sistematizar y describir los recursos con los que contaba la comunidad (salud, infraestructura, educación, etc.), así como información sobre la comunidad en general, por lo que más allá de imágenes de infraestructura, realizó fotografías de la organización socio-comunitaria, de interacción en la vida cotidiana y en celebraciones de la comunidad. Las imágenes sirvieron como datos para la posterior evaluación que se hizo del proyecto (el antes y después del proyecto sería visualizado a través del contraste de las imágenes) y tomar decisiones sobre si la comunidad de Vicos estaba lista para vivir como una *comunidad libre*.

El tercer proyecto mencionado por Collier es el *Cross Cultural Schooling*, realizado a finales de la década de los sesenta en comunidades nativas de Alaska. Para este trabajo visual, Collier hizo filmaciones y fotografías de las interacciones que se daban durante el proceso de enseñanza, para evaluar su efectividad y que permitiera que los-as profesores-as hicieran modificaciones al mismo.

Por otro lado, en el libro *Visual interventions: Applied Visual Anthropology*, Pink (2007) incluye experiencias investigativas (partiendo de diversos investigadores-as) en las que se usa la cámara fotográfica y filmica en los procesos de identificar necesidades y denunciar situaciones de marginación. Los trabajos recogidos en esta compilación son de experiencias concretas en las ciencias sociales aplicadas, y van desde trabajos sobre cómo generar imágenes colaborativamente entre los-as investigadores y las comunidades, pasando por experiencias en donde se utilizan las imágenes como recursos para la denuncia, activación y movilización de las comunidades, así como técnicas de análisis y creación de historias visuales.

Sin embargo, aun cuando se tienden a idealizar los proyectos colaborativos como la alternativa para democratizar las relaciones investigador-participantes, Banks sostiene que en estos se pueden

generar nuevas relaciones de exclusión, producto de las decisiones sobre quiénes participan en la investigación, cuáles son los términos de la colaboración y quiénes tienen acceso en la comunidad a las tecnologías visuales y audiovisuales. Por ejemplo, cita el proyecto *Video in the villages* que generó Vincent Carelli en una comunidad indígena en Brazil. En el proyecto, Carelli validó el liderazgo político establecido en la comunidad, invitando a participar de la investigación a los jefes de la comunidad. Sin embargo, en una comunidad en donde los hombres son quienes ocupan los espacios públicos y de liderazgo político y las mujeres dirigen tareas domésticas más tradicionales, la incorporación del liderazgo comunitario en el proyecto fílmico representaba una nueva forma de exclusión de las mujeres. En específico, la producción y realización fílmica estaba dominada por el punto de vista del liderazgo masculino sobre las necesidades de la comunidad. Los líderes comunitarios, a su vez, seleccionaban a otros jóvenes para que participaran en el proyecto, sin embargo esta selección estaba vinculada con los intereses políticos de estos jóvenes y no con el potencial que tuvieran en la realización fílmica.

Otro de los retos que Pink asocia a los proyectos colaborativos es la creación del producto final de investigación a través de fotografías. Entiende que las fotografías deben evidenciar el proceso participativo, ser polifónicas, múltiples y variadas, pues deben mostrar los diferentes ángulos, intereses y negociaciones producto de la investigación. Además, la articulación final debe preguntarse por el contexto en el que serán observadas. ¿En dónde se mostrarán las imágenes creadas en la investigación? ¿Cómo se recreará el espacio investigativo de forma tal que el producto final de la investigación integre los entendidos éticos y colaborativos previamente negociados? ¿El proceso colaborativo se frena, se detiene, una vez culminada la documentación y familiarización en el campo? Pink plantea que las decisiones sobre qué fotografiar deben estar aprobadas por los-as participantes, sobre todo si aparecen en las imágenes: *Indeed to be an anthropologist to some degree requires being an anthropologist of ethics* (Pink, 2007, p. 18).

En esta línea entre lo reflexivo y lo colaborativo, Pink (1996) plantea la preocupación de que una vez el investigador-a se separa del contexto original en el que fueron desarrolladas las fotografías, se les separa y desvincula del espacio/tiempo inicial. Para la investigadora, las imágenes deben relacionarse con el proceso investigativo y, en caso de proponer pensamientos o argumentos posteriores al momento de la investigación, se debe aclarar esta trayectoria. Como forma de justificar que para los-as participantes de la experiencia estos nuevos posicionamientos no necesariamente son acordados por ellos-as, el sujeto investigador se debe comprometer a diferenciar entre aquellas interpretaciones que son parte de su trabajo de campo y del colectivo, y aquellas que surgen de sus planteamientos fuera del contexto. El producto final debe tomar la forma del proceso

a partir del cual llegaron a articularse los sentidos. Para Pink este requisito no sirve para justificar la existencia de un método más riguroso u objetivo, sino que es relevante en tanto hace constar lo que ella concibe como la dinámica entre *llegar a ser y ser otro*.

...For visual research this means scrutinizing the relationship between meanings given to photographs and video during fieldwork, and academic meanings later invested in the same images. Like other items of material culture, visual images have their own biographies. When they move from one context to another they are, in a sense, 'transformed'; although their context remains unaltered, in the new context 'the conditions in which they are viewed are different' (Pink, 2001, p. 95).

3.5. Análisis fotográfico

Banks (2001) plantea que cuando nos disponemos a analizar imágenes, un primer acercamiento supone identificar en éstas categorías correspondientes a nuestra manera de entender el mundo. Sugiere que la lectura de las imágenes requiere movernos hacia una mayor especificidad en relación al contenido de la misma, lo cual supone enfrentarlas con preguntas sobre el contenido que presenta (general y específico) y dialogar sobre su existencia. En términos generales, Banks (Ibid., p. 7) sugiere que al acercarnos a las fotografías en la investigación hagamos las siguientes preguntas: *what is the image of, what is its content?, who took it or made it, when and why?, how do other people come to have it, how do they read it, what to they do with it?*. Pero también sostiene que es importante preguntarnos sobre nuestras propias prácticas de realización fotográfica, por qué enfocamos en tales o cuales eventos sociales, por qué leo-interpreto la imagen fotográfica de determinada manera y que otros sentidos han quedado desplazados/excluidos en la imagen.

Para los Collier, el análisis implica una reducción de la experiencia vivida en una investigación. Las representaciones que hacemos a través de nuestro análisis buscan ordenar lo que en principio parece caótico, incoherente y contradictorio. Más que soportes de investigación (o ilustraciones de la misma), las fotografías son base de información desde la cual crear, cuestionar o ampliar las teorías sociales. Consideran que el análisis fotográfico implica un diálogo creativo entre las partes *micro* y *macro* del proceso investigativo. De lo contrario, implica elevar el uso de las imágenes como ilustrativas de conceptos previamente definidos por el-la investigador-a o como meras evidencias de haber realizado una investigación.

Para los Collier, comunicarse con las fotografías es equivalente a comunicarse con la investigación misma. Sin embargo, esta comunicación con la fotografía, que comienza con la pregunta sobre sus significados, debe ser seguida por técnicas estructuradas de organización y codificación. La imagen fotográfica tiene que ser analizada desde su contexto más general, desde el espacio del que parte y

proyecta, y desde el contexto más general de la investigación (su definición y metas). Esto supone *un proceso de traslación* de las imágenes, traduciéndolas en formas de comunicación verbales. Entienden que existe una fase inicial de análisis, más explorativa, a la que denominan *open viewing procedures* y que supone mirar las imágenes fotográficas repetida y desestructuradamente, auscultando sobre su contenido y las relaciones existentes entre las diferentes fotografías (1986, p. 181). Este paso permite identificar posibles categorías que den sentido a las imágenes, teniendo como base su pertinencia para la investigación. Plantea que en esta fase inicial es necesario hacerse preguntas del tipo: qué expresan las fotografías, qué realidad proyectan, qué permiten comprender sobre el objeto de estudio, por qué estoy seguro-a de que eso es lo que comunican las imágenes. Como sugerencia, los Collier proponen que en estos primeros momentos de análisis, las imágenes sean colocadas en secuencia, sobre una mesa, sobre el piso, para visualizar el sentido como un todo y en un orden que evoque la situación original; el-la investigador debe agrupar las fotografía según los diferentes temas, acciones o prácticas que proyectan para facilitar el desciframiento de la información, manteniendo la secuencia espacial y temporal original.

Por su parte, Pink (2001) señala que el análisis de imágenes, ya sean fotografías, vídeos u otros formatos visuales, está guiado por los presupuestos del-la investigador sobre qué es una investigación y el marco teórico desde el que se posiciona. Los productos visuales no son datos que contienen una verdad atrapada en la imagen, sino que la imagen misma se regenera, se reproduce y reconstruye a través de cada mirada y evocación hecha de ella. Desde la perspectiva de esta investigadora, y en sintonía con Clifford, entiende que el análisis no es una etapa posterior al trabajo de campo, lejos del lugar donde hemos conducido la investigación. Lo concibe como parte vital de la construcción del desplazamiento en el campo, ocurre a lo largo de toda la investigación pues en todo el proceso ésta requiere (nos fuerza) que vayamos hilvanando sentidos de una experiencia. Pink señala que el análisis representa una práctica continua en la investigación, permite visibilizar el proceso de la investigación y tomar decisiones en torno a la misma; el análisis hace posible que nos podamos mover en el terreno de forma contextualizada, que reconozcamos nuestra posición como investigadores y la contingencia de los sentidos investigativos producto de nuestras relaciones de campo. El análisis no se reduce a una interpretación de los elementos visuales, sino a una explicación de cómo fueron hechas las fotografías, bajo qué condiciones, qué justificación y cuáles contextos.

Contrario a los Collier, para Pink (2001) el análisis no está subordinado a la traducción verbal de las imágenes, pues entiende que este proceso limita el sentido abierto por las imágenes; las convierte en dependientes a esquemas o conceptos tipificadores. La antropóloga entiende que las imágenes no

necesitan ser convertidas en palabras para ser consideradas y trabajadas de forma “científica”. El proceso de traslación, dice Pink (2001, p. 96), es análogo *to the translation of art to science or subjectivity to objectivity*

Pink (2001) plantea que el análisis supone comprender desde los diferentes medios que hemos usado en una investigación para hacer sentido de la realidad vivida. Al investigar estamos acompañados por otras técnicas que no se limitan a las visuales, por ejemplo, mantenemos diarios de campo, sostenemos conversaciones informales o documentamos las narrativas locales. Para Pink la relación verbal-visual supone construir entendidos e interpretaciones más contextualizadas y reflexivas en torno al proceso investigativo. Desde su experiencia particular, cada uno de estos elementos investigativos, los verbales y los visuales, le han permitido conocer de forma diferente su tema de investigación y le han provisto con información y reflexiones pertinentes.

Therefore the photographs did not simply ‘illustrate’ the field notes, and the video was not simply ‘evidence’ of conversation, interviews, or actions. Rather, images, and words contextualized each other, forming not a ‘complete’ record of the research but a set of different representations and strands of it (Pink, 2001, p. 96).

Pink (2001) entiende que la relación imágenes fotográfica y contexto, es de relevancia para el proceso de análisis en la investigación. Sin embargo, distingue entre dos formas de comprender esta relación. Desde el punto de vista realista, se entiende que a partir de ciertos requisitos metodológicos (explicitados anteriormente al discutir el método de los Collier), es posible captar la totalidad del proceso investigativo, reproducirlo e imprimirlo a través de las imágenes. Pink plantea que lo esencial, desde la postura realista, es codificar el contenido de la imagen especificando qué realidad presenta. Dar cuenta del contexto en el que se hacen las imágenes es relevante porque permite traducirlas y trasladarlas a entendidos verbales. La perspectiva realista asume que si se evidencia el contexto en el que se hacen las imágenes, se garantiza la reproducción de la realidad. Por el contrario, desde la postura reflexiva que asume, entiende que las imágenes van más allá del mero encuadre otorgado; el contexto no es sólo la realidad que rodea una tema, sino la forma en la que se acerca el-la investigador-a a estudiar y explorar cierto tema, su postura, sensibilidad y forma de definir la investigación.

Por otro lado, Pink (2001) es crítica de la idea realista de que, al ser organizadas narrativa o secuencialmente, las imágenes reproducen la realidad estudiada. Pink entiende que parte del proceso de análisis supone una reorganización desde las necesidades temáticas o conceptuales de la investigación. Para Pink (2001), las imágenes se organizan desde la realidad creada a través de la investigación. No existen guías ni pautas preestablecidas que puedan determinar cómo conducir el proceso de organización; éste debe construirse desde el sentido mismo de la investigación. La

investigación no es un proceso unidireccional de imprimir sentido a aquello que se estudia, sino que implica un diálogo entre todos los participantes (incluidos el investigador-a) en la construcción de la realidad investigativa. Reconoce (2001, p. 105), que estas perspectivas múltiples pueden fomentar una *tensión creativa* pues integra diferentes focos de significación que en ocasiones pueden implicar negociaciones continuas en el grupo. Por ejemplo, Pink narra cómo en su investigación sobre toreros, trabajó a varios niveles la creación de archivos fotográficos, organizando el material según sus propias interpretaciones, pero también promoviendo espacios para que los-as participantes crearan su propio orden del producto visual. En este sentido, deben existir, para una misma investigación y materiales visuales, diversos archivos que evoquen los diferentes procesos paralelos de significación. Por esto, aclara que aun cuando es crítica de la perspectiva de los Collier, entiende que uno de los posibles archivos a realizarse podría ser aquel que intente ubicar temporalmente las imágenes, cuándo fueron tomadas y en qué momento del proceso de investigación, pues estas imágenes evocarán la historicidad de la investigación, la forma a través de la cual le hemos ido confiriendo sentido temporal.

The meanings of visual images may be determined exclusively by neither the temporal sequence in which they were shot nor by categories based solely on their content. The same image may simultaneously be given different meanings in different (but often interconnected) situations, each of which has ethnographic significance. Any system of ordering and storing images should account for their ambiguity of meaning and fickle adherence to categories. This means developing ways of categorizing images that acknowledge the arbitrary nature of their interconnected meanings and are not dominated by content-based typologies or temporally determined sequences. (Pink, 2001, p. 107)

Pink (2001) considera necesario que durante la reorganización de los productos visuales el-la investigador-a considere las implicaciones éticas y epistemológicas de ese ordenamiento. Recuerda que en la historia de la disciplina visual, la organización de los materiales visuales se hacía desde una posición colonial que reafirmaba estereotipos raciales y étnicos, *mapeaba a la humanidad* como especies y géneros humanos. Esta forma de categorizar las imágenes, dice Pink (2001, p. 105), es opresiva y las imágenes se convierten en “mecanismos de control”. Si bien Pink entiende que todo análisis fotográfico sugiere un (pre)juicio sobre el *otro*, señala que existen epistemologías más democráticas y horizontales en relación a cómo observar, entender al *otro* y por tanto, de cómo organizar los productos visuales. Justamente, la perspectiva crítica ha tenido un rol protagónico en cuestionar el poder otorgado a estos archivos; lejos de representar una realidad coherente, que se encuentra ahí afuera para ser redescubierta por otro-a investigador-a, los archivos visuales presentan construcciones de la relación particular entre el-la investigador y los-as participantes.

En fin, a lo largo de este capítulo hemos situado diferentes estrategias de investigación con cámaras e imágenes fotográficas, donde se resalta su uso para explorar la realidad investigativa y, como vimos en el caso del apartado de foto-texto, para compartir las experiencias de investigación. En el próximo capítulo compartimos el contexto de la investigación en Ceiba y Naguabo, y cómo fue abriendo paso a mi estar como *psicóloga social con cámara en mano*. Como parte de las reflexiones, recogemos lo que implicó investigar e intervenir con cámara de vídeo, las posibilidades que supuso en mi aprendizaje sobre la investigación con cámara (aprender a investigar con cámara, investigando con cámara) y para fines del movimiento comunitario con el que trabajé durante esos años.

Capítulo 4. Una psicóloga social con cámara en mano: Relaciones e implicaciones de la cámara fílmica en la experiencia de denuncia comunitaria en Ceiba y Naguabo

Durante los años 2007 al 2009 trabajé como mentora de investigación de un grupo de estudiantes de la Universidad de Puerto Rico en Humacao (UPRH). La investigación se realizó en Ceiba y Naguabo, dos municipios al Este de Puerto Rico en donde estaba ubicada la base naval Roosevelt Roads, la más grande de los EUA fuera de territorio estadounidense. La base comenzó a construirse en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, y a los municipios se les expropiaron aproximadamente 8,600 cuerdas de terreno. En el 2004, la Marina de Guerra de los EUA decidió cerrar sus operaciones en la base y los municipios tenían la oportunidad de que las tierras les fueran traspasadas. Sin embargo, esto no fue así, pues el gobierno central de Puerto Rico asumió la jurisdicción. Para ciertos grupos comunitarios, esto representó una segunda expropiación de las tierras, y comenzaron a denunciar la poca participación que tenían para decidir sobre los proyectos de desarrollo económico para la Región.

En estos dos años estuve familiarizándome con los diferentes proyectos de desarrollo para las tierras, específicamente la propuesta de comunidad desarrollada por la Alianza Pro Desarrollo de Ceiba (APRODEC) y la propuesta del gobierno central, primero conocida como el Portal de Futuro (2004-2008, bajo la administración de gobierno del Partido Popular Democrático, PPD) y posteriormente como la Rivera del Caribe (2008-2012, bajo la administración de gobierno del Partido Nuevo Progresista, PNP). En junio de 2009 comencé a filmar un vídeo, *La fiesta del límber*, con el objetivo de recoger y sistematizar los reclamos del grupo comunitario APRODEC. Las imágenes filmadas cuentan con entrevistas semi-estructuradas realizadas en los hogares de Daly Ávila, Doña Lolita Soto de Ojeda y Don Luis Velázquez Rivera, y entrevistas semi-estructuradas realizadas en diversos contextos de la movilización comunitaria. Como mencionara anteriormente, la investigación cuenta con 15 videograbaciones que representan aproximadamente 19 horas de filmación (ver apartado *Las Videograbaciones*, p. 184).

Aunque *La Fiesta del límber* puede servir de contexto para comprender las movilizaciones comunitarias, al tener esta tesis lectores externos a Puerto Rico, me parece útil incorporar en este capítulo otros comentarios que ayuden a contextualizar los reclamos comunitarios. Por otro lado, también las incorporo como una manera de validar unas voces y relatos que para mí fueron esenciales en el proceso de comprender los reclamos y posicionarme, pero por la extensión y el

ordenamiento del vídeo no pudieron integrarse. Así, mi narración en este capítulo está acompañada por esas voces que nutrieron y guiaron mi mirada hacia la historia que ellos y ellas (y yo también) han vivido en relación a este conflicto. He querido que aparezcan sus voces directamente por la fuerza que evocan sus palabras.

4.1. Contexto de la investigación

4.1.1. La colonia militarizada

Antes de comentar sobre el conflicto actual en Ceiba y Naguabo, me gustaría compartir aspectos del contexto socio-político de Puerto Rico que me parecen relevantes al considerar situaciones de dependencia que han definido cotidianamente nuestras vidas y, por tanto, la relevancia de movimientos comunitarios como APRODEC para pensar en otras formas de construirnos como país.

Durante la Guerra Hispanoamericana de 1898, España cedió Cuba, Puerto Rico, Guam y Filipinas como parte de su rendición a los Estados Unidos. Puerto Rico pasó de ser colonia española a estadounidense y, a través de la Ley Foraker de 1900, se convirtió en territorio no incorporado de los EUA, un territorio militarizado con un gobierno militar estadounidense. En 1946, EUA eligió un gobernador puertorriqueño, Jesús T. Piñero, y en 1948 se celebraron las primeras elecciones en Puerto Rico, en las que Luis Muñoz Marín, fundador y presidente del PPD, salió electo.

A pesar de contar con un gobernador puertorriqueño, la Isla se mantuvo militarizada y gobernada por los intereses estadounidenses (hay muchos que pensamos que este es el estado actual y vigente en Puerto Rico). El caso de la base naval Roosevelt Roads sirve de ejemplo para ilustrarlo. A través de la Resolución 144, el gobierno de Puerto Rico dio la bienvenida a su desarrollo (directamente invitaba a los EUA a construir bases militares en la Isla) y, más adelante, con el proyecto de la Cámara de Representantes 500, se autorizó directamente el traspaso de las tierras y aguas de la Región Este y Sureste de Puerto Rico y la parte Occidental de la Isla de Vieques, a la Marina de Guerra de los EUA (Piñero, 2007). A mediados del 1943, se terminó de construir la base naval Roosevelt Roads.

Como parte de la militarización de la Isla, se expropiaron tierras de Vieques³⁶, para construir un gran

36 Vieques es una isla de Puerto Rico. Puerto Rico es un archipiélago compuesto por 78 municipios. Cuenta con una Isla central que se llama Isla Grande y es donde se encuentran 76 municipios como San Juan, Humacao, Mayaguez, Aibonito, Ponce, Arecibo, etc. Además de esta Isla Grande, Puerto Rico está constituido por otras islas que se llaman Vieques y Culebra. Sin embargo, cotidianamente usamos el nombre “Puerto Rico” para referirnos a la “Isla Grande”, lo cual genera un sentido de exclusión para las denominadas “islas municipios” de Vieques y Culebra. En conversaciones que he tenido con Robert Rabín, mejor conocido como “Bob”, líder comunitario del Comité Pro

triángulo estratégico militar Ceiba-Culebras-Vieques. Según el documental del profesor Piñero, en el 1901 la Marina de Guerra de los EUA adquirió todos los terrenos y edificios públicos que les pertenecían a los EUA en Culebra. La actividad militar en esta isla duró hasta la década de los setenta y, aunque la Marina la había considerado como vital en su estrategia militar y el “mejor lugar para establecer una base naval”, desistieron de ello por su limitada extensión territorial. Se recomendó como sustituto a Guantánamo y la parte occidental de Vieques. En el caso de Vieques, adquirieron alrededor de 14,252 acres de terreno y en ellas hicieron prácticas con municiones vivas en el agua por estar ubicado fuera de las rutas aéreas comerciales (de aviones) y en aguas profundas en donde no se intervenía con el tráfico marítimo-comercial. Por otro lado, hacían prácticas militares en tierra, en lugares inhabitados. Las tierras de Ceiba eran utilizadas por la Marina de Guerra de los Estados Unidos, así como alquilada a la OTAN y a otros países para que realizaran ejercicios militares. Además de ser un punto estratégico de entrada al Caribe y de protección del Canal de Panamá, la base naval representaba importantes ganancias para los Estados Unidos. El alquiler de las tierras les devengaba aproximadamente 80 millones de dólares anuales (Piñero, *Íbid.*).



4.1.2. La incorporación de la Alianza Pro Desarrollo de Ceiba (APRODEC): *Seamos los protagonistas del desarrollo de Ceiba y Roosevelt Roads*

El jueves 10 de julio de 2003, la noticia *Por cierre de la base sufre Ceiba*, del periódico *Primera Hora* destacaba que,

Los alrededores de la base militar, Roosevelt Roads, en Ceiba, permanecían cerrados ayer en una tranquilidad inexplicable a pesar de que el martes en la noche, la Cámara de Representantes

Rescate y Desarrollo de Vieques, un estadounidense radicado en Puerto Rico desde el 1980, las “islas municipios” se sienten más identificadas con la identidad caribeña de Santa Cruz y San Tomás, que con Puerto Rico. Las limitaciones de conexión en el transporte con Puerto Rico las ha hecho estar más cercana a otras islas caribeñas que a la propia, se sienten insularizadas en su relación con Puerto Rico.

de Estados Unidos votó a favor del cierre de ese centro militar, efectivo en seis meses. Detrás de esa máscara de calma y silencio ya se ha comenzado a sentir un impacto negativo sobre las operaciones de los comerciantes allí, a la vez que crece la incertidumbre entre las cientos de familias de empleados de la base o de personas que se verían indirectamente afectados por el cierre.

Casi 9 meses más tarde, el jueves 1 de abril de 2004, la portada del periódico El Nuevo Día, anunciaba que *Deja de existir Roosevelt Roads. Base naval cierra tras seis décadas de actividad en Ceiba*, y como pie de fotografía señalaba que,

La otrora imponente base naval Roosevelt Roads, en Ceiba, dejó de operar definitivamente ayer, cerrándose con dicha decisión del Departamento de la Defensa una importante era de la presencia militar estadounidense en Puerto Rico.

Con esto en mente, en el 2003 se funda una organización sin fines de lucro llamada Alianza Pro-Desarrollo de Ceiba (APRODEC) constituida por un grupo de ciudadanos-as ceibeños-as (al menos inicialmente, luego también se incorporan naguabeños) preocupados-as por el deterioro económico, la pobreza y las situaciones de alta marginalidad en su municipio. APRODEC surge como un grupo de presión ante la falta de políticas de desarrollo efectivas por parte del gobierno central y municipal. Compuesta por profesionales ceibeños-as y naguabeños (pescadores, maestros, abogados, pastores, arquitectos, ambientalistas, mecánicas, ingenieros, profesores), APRODEC se mira a sí misma como una organización capaz de imaginar y desarrollar propuestas económicas para el beneficio de sus comunidades. Como ciudadanos-as de Ceiba y Naguabo entienden que conocen de forma directa las necesidades de sus comunidades y cuentan con la experiencia para transformar a Ceiba y Naguabo en municipios modelos para el resto de Puerto Rico. APRODEC está conformada por una visión, misión y metas que dan sentido e identidad a las propuestas y acciones de trabajo. Sin embargo, al experimentar de cerca el día a día de esta organización, puedo decir que está constituida desde un compromiso hacia sus municipios, por voces y perspectivas variadas, diversas y múltiples que nutren el trabajo que realizan.

Sobre los inicios de APRODEC, Daly, una de las primeras líderes que conocí en Ceiba, y que fue mi contacto principal en el movimiento comunitario de APRODEC, me contó en la entrevista realizada el 23 de junio de 2009,

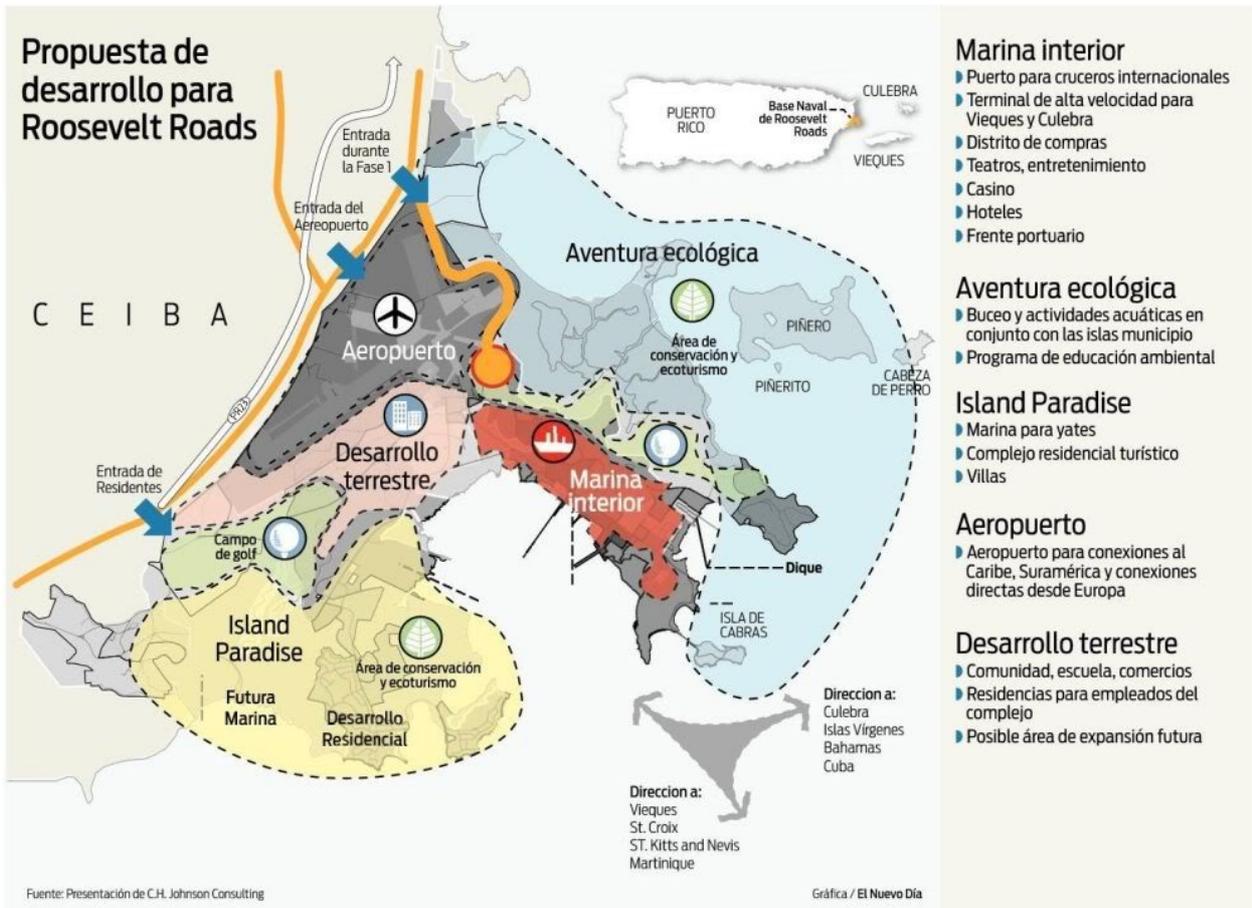
Esta lucha comienza en el 2003. Ya APRODEC se había organizado preocupado por el deterioro económico y social que presentaba nuestro municipio. Nos reunimos un grupo de ciudadanos de Ceiba representando diferentes profesiones y sectores y diseñamos un plan para impulsar el desarrollo de Ceiba, lograr que el pueblo pudiera tener mejor suministro de agua, lograr tener un hospital (el cual no teníamos y no tenemos actualmente) y lograr se impulsaran trabajos y se lograran sacar beneficios de la base naval Roosevelt Roads. Y comenzamos a trabajar eso..., pero no pudimos avanzar mucho porque ahí precisamente se anuncia el cierre de las instalaciones de Roosevelt Roads. Para nosotros fue esperanzador, yo dije Wow, llegó lo que esperábamos antes de tiempo. Así que vamos a comenzar a trabajar para podernos integrar y

poder diseñar un desarrollo que beneficie a nuestra gente. Pero la ilusión se perdió rápido porque encontramos que luego que el Presidente Bush firma la orden de cierre el 30 de septiembre para que se cerrara en seis meses, una base tan grande, para que el 31 de marzo estuviese cerrada, nos dimos cuenta que ya el gobierno central de Puerto Rico había diseñado un plan de redesarrollo que había dejado completamente fuera a la comunidad de Ceiba y Naguabo. No habían venido a escucharnos, a hacer un estudio socioeconómico de los pueblos, de las comunidades, y habían diseñado un plan bien sofisticado que nos presentaron el 20 de octubre.

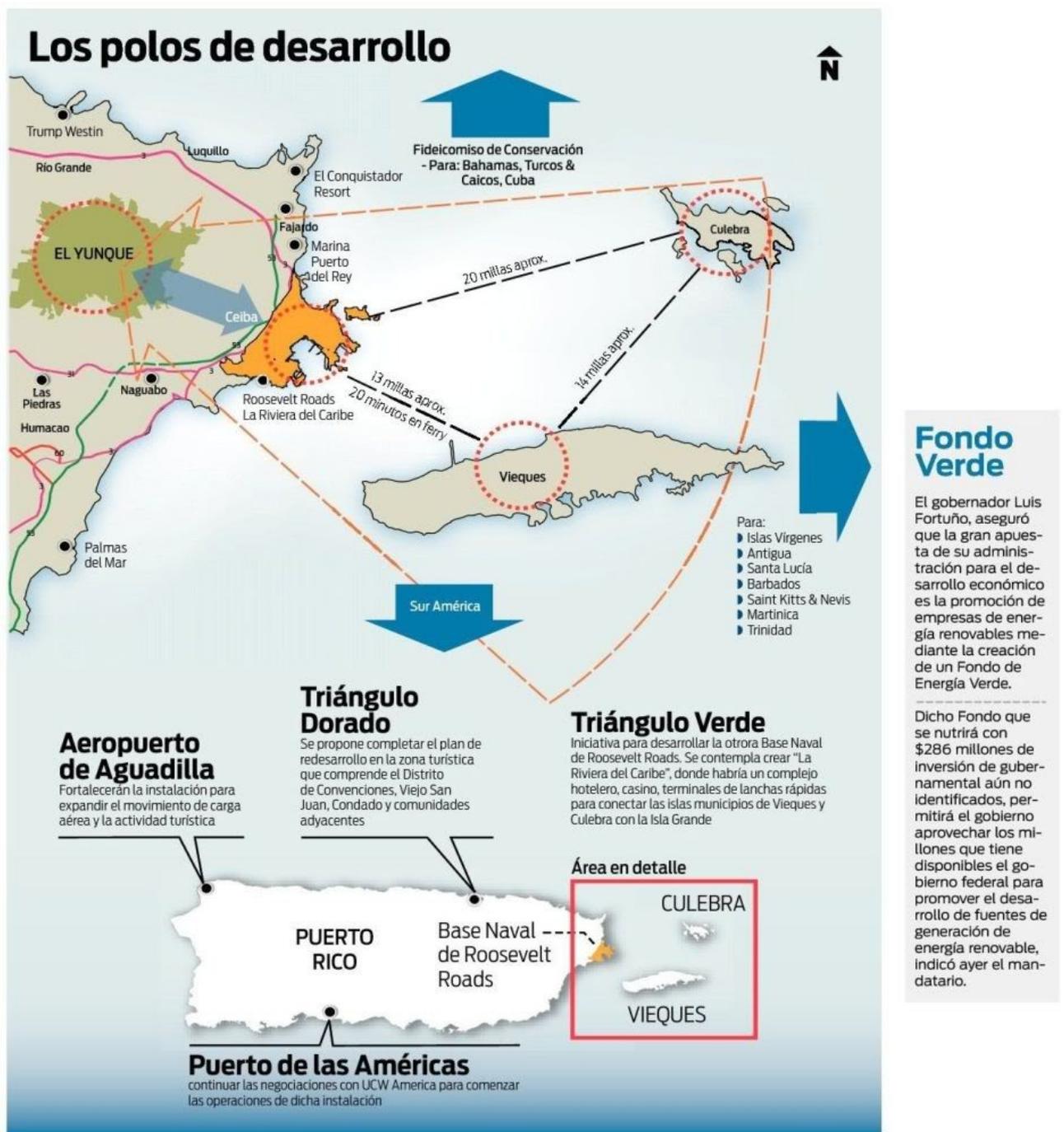
Llega aquí lo que fue el Secretario de Desarrollo Económico para ese entonces, el Señor Milton Cegarra, muy enchaquetado, junto con el alcalde de ese entonces, el Sr. Toñito Cruz, y quisieron deslumbrar a la comunidad con un proyecto presentado con muchas diapositivas y algo en sí que el pueblo no estaba acostumbrado.... Cuando vamos a ver esa propuesta de uso tan buena que traían para nuestra comunidad, donde nos iban a sacar de pobres, verdá, al pueblo, a los comerciantes..., y la decepción fue tan grande que no pude quedarme callada. Cuando yo veo es un proyecto en donde lo comparan con Palmas del Mar,³⁷ un proyecto turístico totalmente encerrado, que entonces la ilusión de tumbar la verja e integrarnos se desplomó porque entonces lo que visualizamos es que la verja se iba a sustituir por una muralla, siguiendo al margen la comunidad de todo lo que eran esos terrenos. Reaccionamos al mismo y fue una pena ver cómo el exalcalde Toñito Cruz reaccionó a nuestros planteamientos (yo planteé que nos iban a poner una muralla, eso no era un proyecto de integración, sino un proyecto de marginación). Y bueno las expresiones del exalcalde fueron que los ceibeños no podíamos soñar con nada más porque no teníamos capacidad para desarrollar esas tierras, que si seguíamos pensando en pequeñeces íbamos a terminar convirtiéndonos en lo mismo que los kioskos³⁸ de Luquillo.

37 Un concepto de hostelería y vivienda exclusiva en el municipio de Humacao.

38 Restaurantes pequeños y rústicos que se encuentran sobre la carretera, con vista al mar, en algunos municipios de Puerto Rico. Se caracterizan por vender frituras de carne, marisco y pescado y contar con precios accesibles. El municipio de Luquillo cuenta con una de las áreas más populares e históricas de kioskos, generando desarrollo microempresarial.



Mapa publicado en el periódico Primera Hora, el 17 de junio de 2009.



Gráfica publicada en el periódico Primera Hora, el 17 de junio de 2009.

Desde el 2003, APRODEC se ha organizado para generar una propuesta de desarrollo que fortalezca económica y socialmente a los municipios, además de que ha convocado a Asambleas de Pueblo para presentar su visión con respecto a este plan y al trazado por el gobierno central de Puerto Rico. Desde el diagnóstico económico y social que han realizado en el documento *Enmiendas Comunitarias al Plan de Reuso de la Estación Naval de Roosevelt Roads* (2005) y basándose en el *Estudio de Necesidades del Municipio de Ceiba* (2004-2005), plantean que el Plan

desarrollado por el Departamento de Desarrollo Económico y Comercio de Puerto Rico no integra a los municipios de Ceiba y Naguabo, ni a nivel de lenguaje ni en alusiones directas, a la planificación que allí se pretende.

Ceiba y Naguabo tienen índices de pobreza muy altos: los datos censales de 1999 (sobre los que desarrollan su propuesta) advierten que enfrentan un 37% y 54.1%, respectivamente; así, los líderes comunitarios entienden que las tierras que les han sido arrebatadas una y otra vez pudieran representar una solución económica para sus municipios, además de que la movilización por las tierras les permitiría repensar colectivamente qué entienden por desarrollo y qué caminos deberían tomar para responder a la visión de futuro de la comunidad.

Por otro lado, desde el análisis que hacen para justificar su propuesta de desarrollo económico, plantean que en ambos municipios existen niveles alarmantes de desempleo y de alta dependencia económica, además de altos índices de adicción a drogas y de criminalidad. Cuentan con una población de envejecientes que va en aumento y, sin embargo, no hay un sistema de salud destinado a ellos y ellas, programas o servicios, así como facilidades de salud *per se* en Ceiba y Naguabo para atender directamente a esta población. En el caso de los-as jóvenes, entienden que las escuelas están decaídas y en mal estado, además de que los-as jóvenes no muestran motivación y entusiasmo por la identidad ceibeña, lo que aumenta la migración de los-as mismos-as a otros municipios o hacia los EUA.

Otro de los grandes problemas a los que se enfrentan es la carencia de agua: mientras en la base se destinaban diariamente millones de galones de agua para el uso doméstico, la infraestructura y las prácticas militares, las comunidades de Ceiba y Naguabo no contaban consistentemente con este recurso, ni siquiera para el consumo doméstico. En el documental del profesor Piñero, éste advierte que la cantidad de galones de agua utilizados diariamente por la Marina asciende a 7 millones, y adicional a éstos, 3 millones de galones eran desechados.

Otra situación que documentó APRODEC en su análisis, es el deterioro de las estructuras de la base naval. En el informe señalan que, tras el cierre de la base naval, las estructuras se abandonaron y las calles están en mal estado. Entienden que urge que las estructuras sean transferidas directamente a Ceiba y Naguabo, para retomar su uso y así evitar un mayor deterioro de las mismas. Sin embargo, también advierten que el municipio no cuenta con fondos para revitalizar los terrenos y el casco urbano de Ceiba, lo cual hace más precario el estado de las estructuras en general del municipio.

Así, en vez de la propuesta de desarrollo turístico, de construcción de viviendas de lujo y de actividades exclusivas para las personas que ahí viven o visitan los terrenos, proponen un plan que

incluye:

- la revitalización de los cascos urbanos de Ceiba y Naguabo;
- utilizar la infraestructura ya presente en la base naval para fomentar el desarrollo turístico-ecológico y la integración de ese turismo con la Región Este en general;
- priorizar el uso del agua del Río Blanco para las comunidades de Ceiba y Naguabo, antes de destinar este recurso para los hoteles del área;
- fortalecer las escuelas y desarrollar institutos y universidades que tengan una perspectiva local, es decir, atendiendo la identidad cultural y social de la Región;
- desarrollar un sistema de transporte colectivo que reduzca significativamente la dependencia al automóvil;
- y generar tecnologías e investigación referente al uso de energía renovable en la Región y para el País, para atender el alto costo energético y el uso ineficiente de la energía.

4.1.3 La salida de Playas Blancas: Construcción de la base naval Roosevelt Roads

*¿Nació en Ceiba?
Nací en Playas Blancas, y por si acaso, me tiraron el
ombligo en el mar. (Don Luis)*

Doña Lolita nació en el 1925 en Playas Blancas, en el seno de una familia de 10 hermanos. Allí tuvo una vida tranquila, rodeada de una familia extendida que le daba protección y cariño. En la entrevista realizada, el 30 de junio de 2009, cuenta que,

La vida en Playas Blancas era una vida totalmente pacífica, yo diría que eran 90 familias que éramos como si fuéramos familia, aunque no tuviéramos la misma sangre. Había ese amor, ese respeto, ese cariño hacia las personas. Los hombres eran los que trabajaban (las mujeres se quedaban en sus casas) y lo hacían en la caña de azúcar, la pesca y los que tenían negocios..., lo que había era una tienda, pero mi papá tenía un barco bien grande y transportaba productos a Vieques, Culebra, Tortola, a todas esas islas. Vendía allá y traía de allá, animales y cosas así, sacaba ron en alambique. Y muchos vivían de eso, de vender ron, que era ilegal en aquel entonces. La gente se las ingeniaba y hacía alambiques y muchos vendían ron. Otros la pesca. La agricultura era muy pobre, casi todo lo que sembraban era para consumo de la casa, no era una agricultura para vender.

Por su parte, Don Luis nació en Playas Blancas en el 1936, y vivió cuatro años en un islote llamado el *Mogote del Indio*. En la entrevista realizada el 7 de julio de 2009, narra que aunque tiene algunos recuerdos de su tiempo en estas tierras y playas, muchas de las historias se las contaron su papá, mamá y tíos. Eso sí, entre la reconstrucción de la historia y sus propios recuerdos, Don Luis añora, al igual de Doña Lolita, el sentimiento de comunidad presente en ese tiempo.

...nosotros cumplimos setenta y dos años de haber salido de allá y la iglesia se fundó en el 36, que yo tengo la ventaja, fíjate, de haber nacido en la misma noche, esa parte es histórica, la misma noche que dieron el primer culto en Playas Blancas. Esa noche nació yo. El 27 de julio de 1936 mi vieja no pudo ir al culto porque estaba pariendo.

Mis viejos lo que me contaban era que..., allí fue donde el viejo mío vivió con sus hermanos. Y yo diría que vivió felizmente, porque cuando ellos eran jóvenes aprendieron a ser músicos y fueron músicos. Toda mi familia, mis tíos eran músicos. Y eran los músicos del barrio. Ellos eran los que amenizaban un baile, una boda, lo que fuera, un bautismo. Y ellos fiestaban. Todos los fines de semana había un baile en un sitio, otro baile en otro sitio, en casa de compay fulano es el baile de la semana que viene...y eso era de las cosas que ellos me contaban, que había esa unión de barrio, que era increíble. Y una de las cosas que el viejo mío me contaba, y la vieja mía, era que en aquel tiempo no había nevera, no había dónde mantener leche fría y quiero decirle que cuando mi vieja, por ejemplo, tenía que ir al pueblo, a hacer alguna necesidad, o la comay fulala, o la comay sutana, nos dejaban en una casa. Y quiero decir una cosa..., que todo el mundo bebía de la misma leche, de la misma mamá. A veces tenían cuatro muchachos y los cuatro muchachos se alimentaban de una sola mamá. Y eso se cambiaban, comay con comay, la comay aquí, la comay allá, y eso era bonito. Y por eso es que yo ahora mismo puedo decir que tengo como cinco hermanos, cinco hermanos de pecho, porque eran las cinco comays que se dividían. Mañana usted va para el pueblo pues me deja el nene. Y usted va para el pueblo y me deja el nene. Y eso era lindo. Y quiero decir que una de las cosas que ellos también me decían era que en Navidades la gente mataba cerdos y todo el mundo, tuviera o no tuviera, comía cerdo, porque todo el mundo repartía y dividía todo eso en el barrio. Algo que no sucede ahora..., pero sucedía allá adentro.

Yo viví cuatro años en Playas Blancas. Yo recuerdo de Playas Blancas como si fuera un sueño y hay unos datos que seriamente a mí se me quedaron a pesar de ser muchacho, se me quedaron en la mente. Ahí yo vi perseguir una lancha, una lancha con un contrabando y vi coger la lancha un cañonazo y jamás en la vida yo había visto una explosión así. Porque como nosotros vivíamos a la orilla de la bahía...la lancha trató de escapárseles a unas lanchas que le llamaban *Lanchas de la Prohibición*, que era en mejores palabras *Custom* en este tiempo. ¿Por qué? Porque eran prohibidos los espíritus destilados en ese tiempo. Y el ron que entraba de Islas Vírgenes a Puerto Rico era contrabando. Y el área grande de contrabando era Playas Blancas. Ahí era que se metían los contrabando. Y una de las cosas que yo vi fue cómo perseguían una lancha y la explotaron. Ese fue uno de los hechos grandes que yo vi. Yo si recuerdo también haber caminado, porque al nosotros vivir en una isla, mi hermana que tenía ocho años era la capitana de la lancha y ella a remos nos movía desde la isla hacia la escuela. Es una cosa increíble, pero, ella sabía manejar, el viejo le hizo una lancha y ella manejaba su lanchita de aquí allá. Y esos, esos son los recuerdos que yo recuerdo de muchacho. De muchacho. También recuerdo dónde era la iglesia. La primera vez que yo vi hielo, hielo, fue el día que inauguraron la iglesia en Playas Blancas. ¡Yo nunca había visto hielo! ¡Una piedra fría! Así que esos son datos de mi niñez que viví allá adentro.

Por su parte, Doña Lolita recuerda la vida en la escuela y todos los sacrificios que había que hacer para ir desde Playas Blancas a la escuela en Ceiba. Sus palabras también nos hablan de la situación económica que se vivía en el país y de alguna manera, ayudan a explicar por qué no hubo resistencia cuando fueron expropiados por la Marina de Guerra de los EUA.

Playas Blancas tenía su propia escuela, al principio sólo primer, segundo y tercer grado. Luego pusieron cuarto grado. Yo estudié hasta cuarto grado en Playas Blancas y luego pasé aquí al pueblo hasta que me gradué de octavo grado. Yo tenía dos tíos aquí (Ceiba) y un año me quedaba en casa de un tío y el otro año en casa del otro tío. Los viernes me daban cinco

centavos para coger la guagua³⁹ que se llamaba *La Perla del Este*, íbamos hasta el Daguao⁴⁰ y allí me esperaba mi hermano con el caballo pa' ir en caballo a Playas Blancas. Mira con todos los sacrificios que uno estudiaba, por eso uno no pudo ir más lejos. Inclusive cuando mis tres hermanos mayores estaban en la escuela en Ceiba, mi papá compró una casa en la playa de Humacao y nos mudó a nosotros. Como él tenía el barco, nos llevó a la playa de Humacao. Yo era chiquita, eso yo..., te estoy contando lo que me contaron a mí, eso no lo viví yo para recordarlo. Eso fue el 28 y yo tendría tres años. A los 19 días de nosotros habernos mudado a la playa de Humacao ahí vino el temporal San Felipe y el temporal se metió al mar a toda la playa de Humacao, arrasó, no quedó casa en pie, todo se derrumbó. Y nosotros sin conocer a nadie, se nos fue el mundo. Habíamos dejado la casa acá en Playas Blancas y papá había comprado todo nuevo en Humacao, era el año en que más solvente estaba mi papá, según me cuenta. Y nos mudó a nosotros para que los mayores pudieran estudiar, ir a la escuela. Pero el temporal arrasó y se llevó la casa y todo. Papá dice que nos acogió una gente por misericordia y nos llevaron a una casa de altos y bajos y nos llevaron arriba porque el mar cubrió toda la parte de abajo. Era de las pocas casas que había de cemento en Humacao, en la playa de Humacao. Por el tiempo papá no podía regresar y no sabía nada de la familia, a los tres días cuando pudo, desafiando el mar y cuando llegó a Humacao dijo: mi familia está muerta..., y entonces preguntando y caminando, preguntando y caminando nos encontró. Nos volvió a montar en el barco, con lo que teníamos puesto y virar de nuevo para atrás a lo que habíamos dejado. Fueron años bien tremendos, ¿sabes? Era una situación económica precaria, porque te estoy hablando San Felipe fue en el año 1928 y para esos años, 27, 28, 29, 30 era para cuando estaba la Gran Depresión allá en EU y aquí se vivía miseria.

Posteriormente, los terrenos de Playas Blancas serían expropiados a las aproximadamente 90 familias que vivían allí, y convertidos en la base naval Roosevelt Roads. Para Doña Lolita todo comenzó con el anuncio de guerra, mientras que para Don Luis cuando un avión se estrelló en una maniobra en Vieques y vino a caer en Playas Blancas. Recuerda Doña Lolita que:

Yo recuerdo cuando estaba en octavo grado, me acuerdo que el principal vino al salón donde yo estaba, que era la clase de español, y le dijo a la maestra, *Misis Rubentín, acaba de estallar la guerra en Polonia. Los nazis han entrado en Polonia y la están conquistando*. Eso fue lo primero que yo oí con asunto de guerra. Y yo digo: ¡Ay Dios mío, una guerra!, eso para mí era una cosa bien grande. Luego después empezaron los rumores, la gente tú sabes, que iban a construir una base ahí, que a lo mejor nos iban a echar...muchos rumores, muchos rumores..., hasta que los rumores se hicieron realidad..., se hicieron realidad. Y entonces en el 39 creo que empezaron a dragar ahí en el puerto de Ensenada Honda, que era en donde iba la lancha de Vieques (venía aquí a Ceiba, no era a Fajardo). La lancha de Vieques venía ahí y luego viraba de nuevo para Vieques. Entonces ahí dragaban, no sé qué fue lo que trajeron pero dragaba, pa' hacer la *deso* más honda, para los barcos de guerra y todas esas cosas...y así empezó.

Por su parte, Don Luis comenta que se fueron enterando de los planes de construcción por un accidente aéreo que hubo entre Vieques y Ceiba, y finalmente, el aterrizaje de este avión en Playas Blancas.

El segundo hecho grande que vi fue para el 1939, vino una maniobra a Puerto Rico, una maniobra y, la maniobra vino a bombardear a Vieques..., a Vieques lo bombardearon antes que Roosevelt Roads porque a Vieques lo usaban ya de maniobra (la Marina). Y uno de los aviones que estaba dando vuelta aquí encima, aparentemente porque iban a hacer la base...uno de los aviones se dañó. El primer avión se tuvo que tirar en Playas Blancas porque se dañó el motor. Y

39 Autobús.

40 Barrio de Naguabo.

nosotros la gente de Playas Blancas tuvimos la dicha de ir a ver el avión. Y ahí llegó gente de casi todo el área Este, porque aquí nunca se había visto un avión. ¿Tú me entiendes? Y la gente veía un avión allá arriba, pero verlo ahí en tierra, nooo, no lo habían visto. Y eso pues, yo diría que fue un movimiento turístico porque ahí llevaron a los muchachos de escuela, venían maestros con los muchachos de escuela a pie, desde Ceiba a Naguabo, de todos sitios llegó gente a ver el avión. Otro de los datos fue, cuando empezó la base, cuando empezaron, que empezaron a llegar máquinas, empezó a llegar equipo, empezaron a llegar para empezar los muelles. Ahí, ahí ya eso olía, olía feo, y ahí nosotros salimos ya de Playas Blancas.

Bueno, cuando esa maniobra, cuando esa maniobra vino, que cayó el primer avión, aparentemente, dentro de los barcos que estaban aquí vino el Presidente de los Estados Unidos. Vino a ver la maniobra. Hay un libro, que dice exactamente, las memorias del General Lee, yo tengo, yo tengo el libro aquí, y dentro de esas memorias, dice él que el Presidente le dio órdenes de buscar sitios para hacer una base en el Caribe. Aparentemente, esos rumores empezaron a moverse, ¿por qué?, porque Puerto Rico iba a ser o era, una punta de lanza y esa punta de lanza era lo que ellos iban a usar para la defensa del Canal de Panamá y América Latina. Y cualquier ataque que fuera para Estados Unidos, había que pasar primero por aquí..., para entrar hacia el área del Caribe. Por eso es que ellos pusieron bases en Florida, pusieron bases en Cuba-Guantánamo y pusieron la base en Puerto Rico. Fue como si fuera una cadena de defensa. Y esa cadena de defensa, ellos tenían primero la idea de montarla en San Tomás... Aparentemente San Tomás no le propiciaba a ellos para la defensa, para una buena flota, entonces ellos siguieron buscando. Ellos querían sacar la gente de Vieques completa para usarla, o sea, la gente de Vieques ellos querían mandarla para Santa Cruz y dejar Vieques para la Marina..., pero, no se sabe por qué..., las dejaron. ¿Verdá? Entonces, llegan los rumores que esto va a ser la base, por la ensenada que tiene Ceiba. Llega el primer avión, se cae un avión ahí. Al caerse, la gentes ya están peor todavía, esto quiere decir que sí es cierto. La flota esa en la que vino el Presidente, hicieron maniobras en Vieques. Hicieron maniobra entre Santa Cruz y Vieques porque es hondo. Esas maniobras ya las tenían planeadas. Y aparentemente, en esas maniobras ellos buscaban dónde establecer una flota. Y al tener que buscar un sitio para acomodar la flota..., ahí fue cuando vino el problema serio. Ellos enseguida, después del 39 vinieron, vino gente a medir. Y cuando hay gente midiendo ya uno sabía que venía algo. Midieron las parcelas, midieron todo. ¿Entiendes? Ya se sabía que el rumor no era rumor. Que algo grande venía.

Doña Lolita cuenta que aunque las familias comenzaron a rumorear mucho sobre la construcción de una base en Playas Blancas, no fue hasta llegada una carta oficial que supieron que tendrían que dejar las tierras. Luego comenzaron las expropiaciones.

Primero llegó una carta anunciando que de tal fecha a tal fecha iba a pasar una persona designada de la base, del gobierno federal, para tasar las casas de la comunidad y darle lo que según ellos valían las casas. Ellos fueron quienes les pusieron precio. En la tasación vino un hombre a caballo y le daba la vuelta así a la casa, la miraba y apuntaba en un papel, okay y se iba. Y así iba a la otra casa y así igual. Esa era la tasación. Había mucha gente que vivía en casuchitas, otros tenían casas. La casa de nosotros era una casa grande, montada en unos socos, la casa quedaba alta, montada en unos socos. En la casa siempre hubo vacas para leche, hubo pollo, el cerdo, tú sabes. Y además tenía una tala de frutos menores que sembraba también y de todas formas contribuía a la alimentación de la familia. Nosotros éramos diez hijos y papá y mamá dos. Una familia grande. Así es que cuando ya se dijo que *no way out*, entonces empezó cada quien a pensar. Unos enseguida se vinieron para venir a vivir en casuchas o arrimaos en familias que tenían aquí en el pueblo de Ceiba.

Uno tenía sensación de tristeza. La gente estaba triste porque los iban a sacar de su sitio, en donde han vivido toda su vida, donde tenían su *modus vivendi* de la manera que fuera, especialmente la pesca. El único barrio de Ceiba que tenía playa era Playas Blancas, entonces

nos quedábamos sin playa. Ese era uno de nuestros entretenimientos más grandes, irse a bañar a la playa. Ahí se ganaban la vida los pescadores, porque los pescadores iban a vender el pescado aquí (a Ceiba), a Daguao, otras veces se usaba el trueque y se traía pescado y se cambiaba por viandas, por artículos y demás...Así era cómo funcionaba la cosa. Todos nos íbamos a dispersar, el que vivía cerca de nosotros sabe dios a dónde iba a tener, y así por el estilo.

Lo más que yo extrañaba (de Playas Blancas) era la playa. Nos quitaron la playa. Es más, yo no sé si tú has visto, oído, un poema que escribió un señor de allá de Playas Blancas, quizá me sé la primera estrofa que dice:

Adiós Playas Blancas amada, bella cuna en que nací, hoy me despido de ti con el corazón herido. No te echaré en el olvido, recordando tantas cosas, porque una vida dichosa por muchos años pasé, el recuerdo llevaré, Playas Blancas tierra hermosa.

Entonces después otra estrofa decía: La industria de pesquería era el trabajo eficiente, porque allí toda la gente cómodamente vivía.

Me acuerdo de trozos así...allí se fundó una capilla también, cerca de casa...entonces decía,

Fue fundada una capilla en acto de constricción para modificación de todas sus genticillas, ya se ha visto como brilla una antorcha, seremos siempre valientes, Playas Blancas tierra hermosa.

Tenía ese pie obligado que culminaba con Playas Blancas tierra hermosa. Lo que todo el mundo hecho de menos fue la playa, inclusive los del pueblo. Tantos pescadores que vivían de la playa, de la pesca, así es que, la playa fue lo más que echamos de menos.

Don Luis también recuerda el poema citado por Doña Lolita,

Ceiba es el jardín florido de Puerto Rico. Para mí, ¿oíste? Donde quiera que yo lo miro, veo un canto hermoso de Ceiba. Donde quiera que yo lo miro, lo miro bonito...yo no sé si tú tengas la poesía, o sea, las décimas que salieron de Playas Blancas...si alguien te las dio...Playas Blancas tierra hermosa, bello sitio en donde nací. Hoy me despido de ti, con el alma dolorosa... pues eso las hizo un muchacho joven que era trovador, que tenía 17 años cuando salió, cuando lo sacaron de ahí. Y el escribió eso. Demetrio Gómez. Y te digo, yo hablo de Playas Blancas y me duele hablar de eso. Me duele.

Sobre el proceso de las expropiaciones, dice Don Luis,

Este documento es el documento donde está la lista de la gente que sacaron de Playas Blancas, en el Barrio Guayacán. Dentro de esta lista está el viejo mío, están mis tíos, están los vecinos de ellos. En la lista están los precios, lo que le pagaron, describen algunas parcelas, pero dentro de la descripción de las parcelas lo más increíble es que las personas que no tenían título de propiedad no le pagaron los terrenos. O sea, si por ejemplo yo tenía una parcela allá adentro y al tener la parcela no la había inscrito en el Registro de Propiedad, como se supone que se haga..., pero en ese tiempo mucha gente eran agregados, otras personas compraban una finca, no la inscribían, no tenían la idea de cuál era el motivo de tener que ser inscritas (la finca), y mucha gente no la tenía inscrita en el Registro de Propiedad. Y quiero decirle que hay gente que solamente lo que pagaron fue la casa, o lo que tenían dentro de la finca. A mi viejo por ejemplo, mi viejo vivía en una Isla, una islita pequeña que tenía cuatro cuerdas y media. Se llamaba, y le decían, el Mogote del Indio. Mi viejo estaba haciendo trámites para comprarla en ese tiempo. Y cuando él pensaba comprarla, ahí llegó la parte de la expropiación de la base. Y ahí solamente por la casa que tenía le dieron setenta y cinco dólares. Aquí tiene setenta y cinco dólares, vino un hombre con una pistola en la cintura, con un hombre con un rifle en el hombro. Le dieron el dinero y tiene que desocupar esta tierra, porque esto se necesita para hacer una base naval.

Mientras más rápido salgan, menos problemas tienen. En mejores palabras, eso de que menos problemas tienen, si ustedes se quedan aquí, van a tener problemas, mejor salgan por su cuenta. Y mi viejo fue la primera familia que salió de Playas Blancas. Se salió con dolor, se salió con angustia, porque no se sabía para dónde se iba. Nadie sabía... Solamente era, ¡salgan!

¿Para dónde vamos? ¿A dónde vamos a llevar a nuestros hijos? Porque decirle a uno tienen que irse de aquí...y entonces la gente empieza a pensar, ¿para dónde vamos a ir? ¿Para dónde? Gracias a Dios nosotros teníamos una tía en Ceiba y nosotros nos fuimos a vivir con mi tía en Ceiba. Gracias a Dios. Mi tía tenía, que era solamente ella y su esposo. Y así empezaron a salir familias, familias completas a vivir, se empataron con otros. Otra gente no tenía dónde. Pero el asunto ahí es que no había dónde meterse, hay que salir. Y me pregunto, ¿qué ustedes hubiesen hecho si ustedes hubiesen sido parte de eso, que de pronto tengan su casita, tengan su finquita pequeña y tengan su vaca, tengan su cabrito, y que de pronto le digan, tienen que salir? Aquí tienen tanto, ¡y vayanse!

En la entrevista realizada, Don Luis enfatizó en la injusticia del proceso, sobre todo, por el pago que se hizo de las tierras.

Aquí tengo, por ejemplo, a Don Pablo Cintrón que tenía la finca número 59, que tenía 15.34 acres y le dieron quinientos cincuenta y ocho pesos. Quién sabe si ellos buscaron cuánto es que pagaba de contribuciones la finca y por eso le pagaron. La Iglesia Evangélica Unida, que habían hecho un templo nuevo, el templo lo que tenían eran dos años..., vamos a decir que el templo no era una casa grande pero tenía el piso de cemento, el techo de madera y zinc, bien preparadito, una cosa bonita y a ellos, a la Iglesia Evangélica Unida le dieron ochocientos pesos. Aquí está la gente, según le iban dando y sinceramente...Miren aquí, 1.9 acres, le dieron ciento nueve pesos. A Dionisio Méndez por la propiedad, la casa, le dieron sesenta y siete pesos. A Sixto Soto Lima, el papá del que tenía la farmacia de Ceiba, tenía 4.68 acres y le dieron doscientos treinta y nueve pesos. Y a mí me gustaría saber, por ejemplo, cuando nosotros hablamos de esto, que es lo que duele...yo digo que si ellos quieren yo les puedo pagar a ellos..., yo les puedo pagar a ellos...Si a Félix Velázquez que fue mi viejo le dieron setenta y cinco dólares, yo me atrevo pagarles a ellos al 50, 60, 70 por ciento todos los años, yo se los pago, el por ciento de esos 75 pesos que nos dieron ellos y que nos den el terreno. Mi viejo no tenía la propiedad inscrita y eso pasó como que era propiedad del gobierno de Puerto Rico. Y ellos pagaron, creo, como a nueve centavos la cuerda. Eso fue un negocio, eso fue un negocio. Pues si ustedes creen que eso, en aquel tiempo, como en este tiempo es justicia...Yo no creo que había justicia...Yo no creo que había justicia. ¿Entiendes? Y el problema de nosotros es que estamos viendo lo que está pasando, ¿entiendes? Y nosotros cogemos estos papeles y lo vemos contra lo que está pasando y sinceramente decimos no. No hay forma de que uno pueda...Cuando ahora mismo salió en la subasta que las tres parcelas..., que la primera subasta que tiraron cada parcela salía una en veinte millones y otra en veinticinco millones. Y para ser participante, tenías que presentar un millón. Un millón garantizado.

A pesar del sentido de pertenencia a la comunidad, tanto Don Luis como Doña Lolita confirman que no hubo grandes resistencias al proceso de expropiación. La construcción de la base puso en aprietos a las primeras familias en salir, por no disponer de vivienda en donde hospedarse e incluso, tuvo un impacto económico inicial, pues la mayoría de las familias vivían de la pesca y de los cultivos que rodeaban a la casa:

La gente protestaba en sus casas, pero nunca hubo un levantamiento a nivel de comunidad. Date cuenta que eso fue en el tiempo de la guerra, la situación estaba precaria y eso era una fuente de trabajo. Los que trabajaban en la pesca, dejaron la pesca y se vinieron a trabajar aquí a la base.

Entonces era una fuente de trabajo y como EU estaba en guerra y eso decían que era para salvaguardar a la nación americana y para defensa de nosotros..., pues con esas cosas se comieron el cerebro. Tú sabes, y no hubo levantamiento a nivel de comunidad. Al principio protestaron y esto, pero después todo el mundo lo aceptó. No había más alternativa tampoco.

Don Luis comenta que,

A mis tíos se los llevaron una semana porque ellos dijeron que no se iban. Porque a los tíos míos se los llevaron allá para la base, después de que casi todo el mundo ya se habían ido. Y ellos estaban averiguando y les dijeron, *mire, y ustedes no se van*. Y mis tíos les dijeron que no. Que no. Y no nos vamos, y no nos vamos. Y de pronto fueron y los arrestaron. A los dos. Que yo sepa, no hubo más resistencia de otras familias. Es que estamos diciendo que la nación está envolviéndose casi en una guerra. Hay tensión mundial. Hay el resultado de hace treinta y pico de años, ellos llegaron aquí, se apoderaron Estados Unidos de Puerto Rico. ¿Qué vamos a hacer? ¿Vamos a pelear con ellos o qué? ¿Entiendes? Y yo estoy seguro que los viejos nuestros no fue por cuestión de que ellos no resistieron, sino que yo estoy seguro de que fue el temor de perder más. Yo creo que fue eso. El temor de perder más.

De ambas entrevistas se desprende que no todas las familias salieron al mismo tiempo. Las primeras familias que fueron expropiadas tuvieron que irse a vivir a Ceiba con algún familiar o amistad que los acogiera. Más adelante, al crearse la Ley de la Autoridad de las Tierras de 1941, se les concedieron tierras a las familias de Playas Blancas y comenzó la construcción de viviendas y de una nueva comunidad en lo que se llamó Aguas Claras. Don Luis recoge el sentimiento de preocupación y dolor que acompañó a las familias, una vez se enteraron de que iniciarían las expropiaciones.

Yo diría que fue tan y tan fuerte para la gente, que el viejo mío me decía que la gente desmontaba la casa y ni se hablaban. En mejores palabras, yo estoy rompiendo mi casa aquí, el compay está rompiendo la casa allá y yo diría que lo estaban haciendo como que era automático, un robot.

Por su parte, Doña Lolita recuerda que,

A lo último ya había más conformidad cuando supimos que nos iban a dar esos terrenos en Aguas Claras. Se expropió a todo el mundo igual, la salida fue lo que no fue todos juntos, como te digo, según cada cuál resolvió se mudaron con su familia, tú entiende... entonces repartieron esos terrenos en Aguas Claras y entonces eran 500 cuerdas de terreno que le expropiaron creo que a Don Pepe Abunde, si no me equivoco, el dueño de esos terrenos. Y entonces repartieron una cuerda de terreno a cada persona, al principio fue así, una cuerda de terreno. Entonces, bueno, las familias empezaron a crecer, y los hijos a coger parte de la cuerda de terreno, a dividir en solares, tú sabes, y entonces ya no hay cuerdas de terreno, era un poblado lo que había ahí en todo Aguas Claras. Porque ellos expropiaron desde cerca de Fajardo, por la Sardinera, hasta cerca de Humacao, toda esa orilla, de mar, de playa, tú sabes, de modo que era gente en cantidad..., pero a pesar de eso a los de Playas Blancas les dieron una cuerda de terreno. Cuando esto sucede, Luis Muñoz Marín era el Presidente del Senado. Entonces es que se hizo la Ley de la Autoridad de Tierras, por primera vez en Puerto Rico, fueron las primeras parcelas que se repartieron en Puerto Rico.

Nosotros salimos en el 43, otros salieron en el 41, en el 42, más o menos como dos años unos u otros. Muchos empezaban sus casas y no tenían con qué seguir y tenían que esperar para poder continuar. A mí me tocó vivir aquí dos años de la construcción, más o menos, de la base.

Cuando mamá se iba a traer almuerzo a papá yo me encerraba en la casa. Yo me encerraba porque tenía miedo a los gringos, como les decían. Ellos pasaban con los troces, paqui y palla, y muchos soldados y mucha gente. Estaban midiendo terrenos, con agrimensores y todas esas cosas que se hacen. Y yo cogí y me encerraba aquí porque creo que si habían cinco casas cuando nos fuimos fue mucho. Era un desierto, se volvió un desierto aquello. Uno entonces lo que estaba era loco de acabar y de salir. Por lo menos en el caso mío yo estaba loca por acabar y salir.

Se comenzó a construir la base naval y según me cuentan ambos, Ceiba recibió un gran movimiento de personas de todo Puerto Rico en búsqueda de empleo, en un contexto de gran precariedad económica. Así lo recuerda Doña Lolita,

¡Muchacha! Y Ceiba, eso era, muchacha, Ceiba se llenó de gente de todo Puerto Rico, porque te digo que era una situación... bien, bien pobre, ¿tu sabes? Por la mañana en el *gate*, allí a la entrada de la base, eso era una multitud de gente porque ahí venían y decían: necesitamos carpinteros, necesitamos albañiles, necesitamos esto, necesitamos obreros, y la gente empezaba a levantar las manos, los que sabían y entonces los cogían. Y eso era todas las mañanas.

Aquí (en Ceiba) no hay hoteles, entonces unos trabajaban en la base y otros empezaron a añadirles a las casas para hacer cuartos para alquilar para la gente que venía aquí a la base y no tenía donde dormir. Y muchos que no encontraron donde meterse, colgaban las hamacas debajo del puente de Aguas Claras. Fíjate tú..., colgaban las hamacas debajo del puente y allí se bañaban porque ahí pasaba el río por ahí..., ahí se bañaban y colgaban las hamacas. Así fue la cosa. Mucha mucha gente. Esto se llenó de gente. Mi papá fue uno. Papá siempre tuvo una mente comercial. El hizo yo no sé cuantas casas detrás de casa. Con una cuerda de terreno hizo unas cuantas casitas y le ponía un baño. Y él alquiló a esa gente. Una tía mía que era bien pobre, chacha, el asunto de la base, le vino a ella al pelo. Ella sacó un casón así pa'trás, y entonces ahí guindaba hamacas y catres y de todo y ahí acomodaba a muchísimos hombres. Y entonces les daba comida por la tarde, a todos esos hombres. Y bueno, a ella le vino al pelo.

Don Luis coincide con los recuerdos de Doña Lolita al compartir que,

Cuando la Marina llegó a Ceiba trajo millones, y millones y millones de pesos⁴¹ al área Este. ¿Sabes por qué? Ahí habían aproximadamente de 20 a 30,000 personas trabajando. Había personas de toda la isla. No sé si alguien te ha dicho que Ceiba tuvo un dicho y era que la gente que venía a Ceiba a trabajar, le decían en *Ceiba te vea comiendo pan y durmiendo en la brea*. ¿Por qué? El puente de Aguas Claras eso le ponían pencas a los lados y ahí vivía gente, porque Ceiba no tenía donde acomodar toda la gente que venía a vivir al área para trabajar. Si tu tenías una casa con socos altos, ellos te alquilaban para meter hamaca allá abajo.

A pesar de los cambios en el sentido de comunidad, y de que ahora no vivían todos juntos en Aguas Claras, Don Luis y Doña Lolita comparten que la vida en Aguas Claras tuvo sus semejanzas con Playas Blancas, sobre todo, porque también allí se generó comunidad, gracias a la Iglesia. Como apunta Doña Lolita,

Ah y muy bien en Aguas Claras, todo el mundo estaba en la *deso* de construcción de las casas, en mejorarlas y entonces había carreteras, tú sabes, las carreteras las hicieron tan estrechas como para caballos, no para carros. Lo único que entonces empezamos a conocer a familias nuevas (porque venía gente de Humacao, de Fajardo, de Dagua)..., porque eso sortearon, sortearon entre todas las familias expropiadas. Y midieron las cuerdas de terreno y le pusieron

41 Así se les dice a los dólares.

una banderita con un número. Y esos números los sortearon. Al que le tocó el veinte le tocó aquí, a lo mejor al treinta le tocó más allá. Nosotros por ejemplo, toda la gente que vino alrededor de nosotros no eran de Playas Blancas. Los únicos éramos nosotros. Otros eran del Daguao o de Quebrada Seca. En Aguas Claras por lo menos había la facilidad de que los muchachos pudieron ir a la escuela. Te fijas, caminaban de Aguas Claras al pueblo a estudiar, tú sabes. Era más fácil llegar para el estudio o para ir de compras y todas esas cosas..., se nos facilitó más la vida al tener las cosas más accesibles. Tú sabes, como la escuela, las tiendas y la vida en cierto modo cambió. Igualmente que el hospital, los doctores. Aquí en Ceiba lo que había en la alcaldía, venía un doctor por el día unas horas y atendía a la gente y eso era lo que había. Y ahí mismo le daban las medicinas a uno. También la facilidad del correo que estaba en el pueblo. O sea, la vida cambió en el aspecto de que se hacían más accesible todos los servicios que las familias necesitan, porque ya estábamos cerca del pueblo y también de la transportación accesible.

Y en un sentido similar, señala Don Luis,

Bueno, como muchacho uno se adapta a la vida. Vamos a decirlo claro, se adapta uno a cualquier vida. Allá era una vida, que aquello era lindo. ¿Por qué? Porque nosotros salíamos de la casa con la hermana mía y nos metíamos al mar, ahí, a bañarnos. De ahí la vieja nos llamaba, subíamos. En aquel área de allí, por ejemplo, cuando se querían comer jueyes..., la vieja mía se iba al patio por la noche y decía mañana vamos a comer jueyes y cogía y metía unos jueyes en una lata, los guardaba allí y al otro cocinarlos. Llegamos a Ceiba y al llegar a Ceiba, entonces vivimos en una casa que era ajustada, con vecinos allá al lado, vecinos al frente, vecinos detrás, y nosotros teníamos un patio quizá de diez o doce metros, cuando allá vivíamos a las anchas. Se corría y todo lo demás. Allí llegamos a vivir..., encerrados. ¿Por qué? Porque la vieja mía tampoco aceptaba que nosotros estuviéramos en la calle, relajando, de aquí para allá. Entonces, después llegamos aquí (se refiere a Aguas Claras), y claro aquí tuvimos más suerte. ¿Entiendes? Entonces aquí hicimos nuevos amistades de muchachos. Porque allá en Playas Blancas como nosotros vivíamos solos en una isla, no teníamos la oportunidad, solamente cuando bajábamos a la parte de donde estaban todos los tíos míos, entonces jugábamos con todos los primos y demás...Pero aquí entonces, íbamos con los vecinos, íbamos con los tíos míos y ya entonces...A pesar de ello, fíjate, nos manteníamos unidos, porque la familia siempre se mantuvo unida acá. Pero no con la soltura de Playas Blancas. No no, no con la soltura. No era lo mismo. ¿Entiendes?

En las entrevistas realizadas se menciona que inicialmente, y aunque siempre hubo acceso controlado a la base, hubo mayor integración entre los marinos y los ceibeños. Sin embargo, comenzaron a desarrollarse una serie de negocios que terminaron por poner en riesgo a las mujeres, niñas y adolescentes del pueblo. Ante los conflictos entre los locales y los marinos, finalmente, la base naval prohibió el contacto con el pueblo de Ceiba. Como plantea Doña Lolita,

Y empezaron a surgir negocios, y tabernas, y cuando soltaban a los Marines y a esos que trabajaban que estaban vestidos de blanco, se llenaba..., y empezaron a abrirse centros ahí, hasta de prostitución y eso y cosas feas. Antes que todo el mundo iba a la plaza de noche, mucha gente temía tú sabes. Se llenaba de toda esa gente y también de toda la gente que había extraña.

Sobre este particular Don Luis menciona que,

Empezaron los prostíbulos...y como había gente que no estaba de acuerdo con los marinos en Ceiba... entonces los golpearon y pusieron *off limits* a Ceiba. Ahí a Ceiba no podía venir ningún marino. Y al no poder venir ningún marino, el dinero se fue. No podían venir a la plaza un marino, no podían tomarse un refresco en Ceiba. Lo pusieron *off limits* como si hubiese sido un

campo de guerra. Un marino que entraba a un bar de esos en Ceiba lo metían preso. Entonces los cogían y se lo llevaban en guagua a San Juan o Fajardo, pero Ceiba..., Ceiba era *off limits*. Así fue el asunto ahí.

A su vez, en la entrevista del 23 de junio de 2003, Daly recuerda la vida con los marinos en Ceiba,

Los recuerdos que tengo de pequeña, de los finales de los cincuenta, es que éramos muchachos que corríamos detrás de los Marines cuando se tiraban en los paracaídas. Y para nosotros eso era algo grande, verlos tirarse de esos paracaídas y ver dónde habían caído. Meternos por los cañaverales para ver dónde habían caído, pues lo que había era caña. Te puedo decir que los que entrábamos ahí era muy poco, si había alguna actividad que nos llevaban de la escuela para ver los submarinos, ver los aviones, los barcos. Y luego, en los años sesenta te puedo decir que el pueblo se convirtió en un pueblo de vida nocturna en donde las calles del pueblo, las calles de la plaza siempre estaban llenas, habían muchos negocios de salones de baile, de billares, pero, se comenzó a ver un fenómeno a pesar de que había mucho comercio, porque había integración con esos ciudadanos que vinieron a residir en esas tierras. Había una integración, un apoyo al comercio, pero al ser una vida nocturna el pueblo comenzó a ver mucha prostitución. Y muchas veces si estábamos sentadas en un balcón las muchachas del pueblo, trataban de cogernos a la mala porque ellos creían que eran centros de prostitución, que nuestras casas eran burdeles. Hubo muchas veces que caminábamos y trataban de tocarnos las partes y también, todavía hay gente que reside en Ceiba que fue herida por algunos que entraban a las casas y querían cogerlas y tener sexo. Porque ellos pensaban que lo que había aquí era de gratis para ellos. Esa fue la experiencia cuando muchacha.

En Vieques se daba una situación similar. Hay que acordarse que esto era una base naval y ellos estaban muchos meses en barcos. Entonces llegaban y se creían que, olvídase, esto era todo para ellos. Y cuando los muchachos del pueblo comenzaron a ver esa actitud de ellos hacia nosotras las muchachas y las mujeres del pueblo, ¿pues qué hicieron? Esperaron a que se emborracharan, bien borrachos y entonces los cercaban y los llevaban a un área que se llama el Sector Capa en donde hay muchas callecitas, callejoncitos como les llaman, y ahí, los metían y les daban una pela, los dejaban casi muertos. Era la forma de ellos de reclamar respeto a las mujeres. Luego de eso el Navy decidió poner el pueblo *Off Limits* y ellos ya no podían venir y adentro construyeron un pueblo, con todas las facilidades comerciales y deportivas. Hubo gente ahí que vivió cuatro años y nunca salió de la verja hacia acá. Así es la historia que yo recuerdo de Roosevelt Roads, hasta el día que la cerraron.

4.1.4 La segunda expropiación: el Gobierno Central asume la jurisdicción de las tierras

...esas tierras son de nosotros. Esas tierras saben a viejos de nosotros.
Don Luis

En el 2003, luego de un accidente durante una práctica militar en Vieques, muere David Sanes, un viequense que trabajaba como guardia militar. Este acontecimiento representó para los viequenses la gota que colmó la copa. Décadas de violaciones y acoso a las mujeres del municipio (cuentan que a ciertas horas las mujeres se encerraban en sus casas por temor a lo que pudieran

hacerles los soldados borrachos⁴²), una incidencia de cáncer aguda por la contaminación militar⁴³, niños y niñas cuyos pupitres en las escuelas temblaban diariamente por las prácticas militares, en fin, insularizados en una guerra constante, los-as viequesenses denuncian acaloradamente y se unen otros grupos de Puerto Rico en desobediencia civil. Recuerdo estar en mi último año de universidad cuando inician las manifestaciones a favor de la salida de la Marina de Guerra, y las constantes denuncias que se hacían en el foro estatal y federal (en EUA), además de las movilizaciones que hacíamos como estudiantes.

En el 2004, la Marina de Guerra de los EUA decidió cerrar las operaciones y prácticas militares de la base naval Roosevelt Roads, pues ya había adelantado que estarían cerrando su base en Vieques, por lo que la Región Este de Puerto Rico dejaba de ser un punto estratégico-militar. Así, cuando cierra la base en Vieques, comienzan los rumores de que se cerraría la base en Ceiba. Como explica Don Luis,

Cuando a nosotros nos dan la noticia, que es cuando se forma el pleito de Vieques, pues ya empiezan a correr los rumores que si Vieques no está, la Marina no necesita a Roosevelt Roads. Cuando empieza el rumor de que la Marina se va, yo era legislador municipal en ese tiempo. Inmediatamente sin yo saber nada de la ley BRAC, ni nada de eso, yo propuse a la cámara municipal que se hiciera una comisión para empezar a bregar con lo que iba a cerrarse ahí. Que ahí habían edificios, ahí había equipo, un sinnúmero de cosas de las cuales el pueblo de Ceiba se podía aprovechar. De que esa comisión empezara a trabajar junto con la Marina qué se podía hacer para integrar parte de lo que había ahí a Ceiba. Quiero decirles que eso cayó en oídos sordos. Cuando se hizo la primera reunión, asamblea de pueblo, ya Toñito le había dicho a la gobernadora que como acá no había gente que tuviera capacidad intelectual, que ella nombrara a la Junta. Y ella nombró a la Junta de desarrollo para ahí. ¿Por qué? Por que ya de Estados Unidos estaban pidiendo, denme una Junta para empezar el desarrollo de la base, para que ustedes se encarguen.

42 Conversación con Robert Rabin, líder comunitario en Vieques y con Daly. Además, libro de la profesora Fabián “Vieques en mi memoria: testimonios de vida.”

43 Por ejemplo, en un artículo de periódico de El Nuevo Día titulado “Potencial Catástrofe Humana y Ambiental”, Rivera Arguinzoni señala que *De acuerdo al Diálogo Internacional sobre Municiones Bajo Agua, la Isla Nena está entre los 10 lugares más contaminados por municiones en el mundo*. Y en la editorial de ese mismo periódico del 12 de diciembre de 2011, se indica que, en el Informe de la Agencia Federal para Sustancias Tóxicas y Registro de Enfermedades se establecía que la incidencia de casos de cáncer entre la población de la Isla Nena, en los años comprendidos entre 1997 y 2001, era de 147 por cada 100,000 habitantes, comparado con 123 a nivel de todo Puerto Rico. Las enfermedades del corazón también hicieron estragos, con 193 casos por cada 100,000 habitantes, mientras que en el resto de Puerto Rico esa cifra era de 154 casos. Desde entonces, también ha salido a relucir que el 27% de las mujeres en Vieques tienen suficiente mercurio en su organismo como para causar daño al feto, a diferencia del 6% que se registra en el resto de Puerto Rico. En la Isla Nena, según sondeos minuciosos, se ha disparado el número de pacientes de hipertensión y, aparte del mercurio, se ha detectado la presencia de metales tóxicos como uranio o níquel, lo que provoca otro abanico de dolencias graves, entre ellas trastornos endocrinos y enfermedades del hígado. Aun así, y pese a las advertencias de los científicos, las bombas que no habían explotado durante las prácticas militares, se detonaron posteriormente al aire libre, liberando nuevos contaminantes a la atmósfera. Esto ha contribuido a que esas sustancias, empujadas por el viento y la lluvia, permeen los suelos y los cuerpos de agua, emigrando fuera de los campos de tiro e introduciéndose en la cadena alimentaria, con grave amenaza para los adolescentes y los niños.



*Cartel en valla de Base Naval Roosevelt Roads en manifestación de 9 de agosto de 2009.
Foto tomada por José Morales González.*

Sin embargo, además de movilizarse en contra de la Marina de Guerra para que devuelva la totalidad de las tierras y se inicie un proceso de limpieza, APRODEC también se moviliza en contra de las gestiones del gobierno central de Puerto Rico quien, en plena oposición a la ley BRAC de 1990 (*Ley de Clausura y Redesarrollo de Bases*, las siglas en inglés), crea la ley 508, *Ley de la Autoridad para el Redesarrollo de los Terrenos y Facilidades de la Estación Naval Roosevelt Roads*.

En primer lugar, la ley BRAC se crea en los Estados Unidos para *proteger*, de alguna manera, a las comunidades que están ubicadas cerca de las bases militares cuando éstas deciden cerrar. Esto, pues advierten que en la mayoría de los casos, las comunidades llegan a depender económicamente de las bases. Además, la ley establece que las comunidades directamente afectadas por el cierre de una base militar (en este caso Ceiba y Naguabo) deben tener autoridad sobre las tierras y decidir sobre qué pasará en las mismas. En el caso de Puerto Rico, por haberse construido la verja y haberse declarado que Ceiba era *zona prohibida* para los marinos, la historia fue diferente. Sobre este particular, comenta Daly en la entrevista del 213 de junio de 2009 que,

La ley BRAC es una ley federal que se crea para los años ochentas. Los congresistas se dan cuenta, especialmente congresistas que representaban estados en donde habían cerrado bases, que cuando la base cerraba el pueblo se quedaba sin desarrollo económico. La economía bajaba grandemente porque la base sustentaba mucho esa economía, vs. aquí que la base nunca sustentó la economía de los municipios que estaban adyacentes a ellos. Consciente de esto, crean la ley BRAC para que la comunidad sea la que se beneficie del desarrollo que se elija, integrando a la comunidad, educando a la comunidad y organizando a la comunidad para que pueda ser ésta la que trabaje el plan de desarrollo que quiere. ¿Cómo vamos a cubrir esas

necesidades que tenemos? Eso no pasó aquí en Puerto Rico. Aquí lo que hizo el gobierno central cuando estaba Sila Calderón como gobernadora y Anibal Acevedo Vilá como Comisionado Residente en Washington lo que hacen es apoderarse del proceso que nos correspondía, autodenominándose ellos la comunidad. Gerardo Toñito Cruz, el alcalde del pueblo cedió ante los reclamos del gobierno central y le permitió al gobierno llevar el proceso. Entregó el proceso. Y en vez de educar a la comunidad y trabajar con la comunidad se limitó a decir y tildar a los ceibeños de incapaces. A finales de enero, Toñito renuncia y se lo llevan como Secretario del Partido y Comisionado Electoral. O sea, lo premiaron por haber entregado a su pueblo. Las oportunidades del pueblo, él las negoció con puestos políticos. Es lo que podemos decir.

En la Asamblea del 15 de julio de 2009, Ramón Figueroa, abogado, integrante de APRODEC y representante de la comunidad en la Junta del Portal del Futuro sostiene que,

Hace cinco años que cerró la base y como bien señaló Don Jaime no se han creado, bueno sí se han creado empleos, pero los menos participantes han sido la gente de Ceiba. Tenemos que tomar en consideración que cuando se cierra la base, contrario al ciclo común y normal de cierre BRAC, que las comunidades saben con antelación, dos o tres años antes, que la base va a cerrar. En este caso, la base nuestra, se cerró en seis meses. Y obviamente, eso altera el proceso de planificación y de implementación. En la base de Fort Benjamin Harrison en Indiana, al cabo de cuatro años se habían reemplazado más del 100% de los empleos que se perdieron cuando se cerró la base. E igualmente en Fort Logan en Colorado, se transfirió al municipio 700 cuerdas. Yo pregunto si bajo ese plan hay alguna transferencia de cuerdas o propiedades para el municipio. Olvídense de empleos, olvídense de los beneficios... La tierras, que por 60 años ocupó la Marina, ahora otros van a ser los dueños y no va a ser el pueblo de Ceiba.

Tal y como se desprende de las entrevistas realizadas, las asambleas de pueblo, así como artículos periodísticas consultados, en vez de seguirse las regulaciones de la Ley BRAC, el gobierno central de Puerto Rico asumió el control sobre las tierras y las decisiones sobre el plan de desarrollo económico. Así, en vez de atenerse a las disposiciones de la ley BRAC, creó la ley 508, la cual, entre otras medidas, crea una Junta de Redesarrollo Local liderada por personas de confianza del gobierno central de Puerto Rico. Esta Junta es la encargada de decidir y gestar el plan de desarrollo para las comunidades de Ceiba y Naguabo. Esta Junta está compuesta por 9 miembros: Ceiba tiene 2 representantes y Naguabo 1 representante ante la Junta, mientras que el resto de los miembros son puestos de confianza del gobierno central, lo que deja a las comunidades de Ceiba y Naguabo con una limitada representación para incidir sobre qué debe pasar en los antiguos terrenos de Roosevelt Roads. La Junta de Redesarrollo también se le conoce como la *Junta del Portal del Futuro*, pues el *Portal del Futuro* es el nombre que el gobierno central de la administración del gobernador PPD, Anibal Acevedo Vilá (2004-2008), utilizó para referirse al proyecto de desarrollo local en Ceiba y Naguabo que, como ya se mencionó, incluye el desarrollo de centros universitarios y de investigación, la construcción de hoteles de lujo, además de convertir a Ceiba y Naguabo en barrios de Roosevelt Roads (y no a la inversa). Explica Daly,

La ley 508 establece la cantidad de miembros de la Junta, establece que las tierras se van a convertir en un distrito aparte..., el Portal del Futuro viene siendo una ciudad dentro de un

pueblo, en donde ellos llevan a cabo todo el desarrollo..., toda la infraestructura, todo el dinero que se recaude mediante patentes y arbitrios es para el Portal del Futuro. Les da el poder de si necesitasen más terrenos para completar el desarrollo que ellos quieren hacer, pueden expropiar a las comunidades hasta 500 metros. 500 metros aquí en Ceiba es llegar a la plaza, llegar al barrio Daguao, que es el barrio de Naguabo que queda colindando con las tierras. Es eliminar el barrio. Al nosotros ver eso, que le quita todo, todo poder al municipio pues decimos esto es una ciudad dentro del pueblo. Es dividir totalmente el pueblo de Ceiba y el barrio Daguao.

La ley 508 la crea Sila⁴⁴. Aquí se confabularon todos, los que prometieron defender al pueblo, se confabularon para quitarle las oportunidades al pueblo. Esta ley se firmó en septiembre de 2004 precisamente cuando estaba el furor de las elecciones a espaldas de la comunidad. No nos enteramos hasta el otro año que esa ley existía. Cuando nos enteramos y estudiamos la ley, comenzamos a reclamar que se enmendara porque esa ley le permitía al gobierno controlar todo, inclusive, sólo habían dos representantes de la comunidad. Nosotros reclamamos que también hubiese representación de Naguabo porque no habían considerado a Naguabo.

En el 2008, cambia el partido político en el poder. El PNP (partido que busca la anexión con los EUA), liderado por Luis Fortuño, gana la contienda electoral abrumadoramente (en el Ejecutivo, además de que dominan la Cámara de Representantes y el Senado). La administración PNP cambia el concepto del proyecto de desarrollo en Ceiba y Naguabo: *De Portal del Futuro a Riviera del Caribe*. Se privilegia la construcción turística y lujosa por encima de los reclamos de las comunidades, además de que se elimina el componente académico y de investigación presente en la anterior propuesta gubernamental. Uno de los mayores problemas a los que se enfrentan los miembros de Junta es la falta de participación en los procesos de planificación, pues no se citan para reuniones de trabajo.

Sobre este particular precisa Ramón Figueroa, en la Asamblea de comunidad del 15 de julio de 2009,

Yo he sido miembro de la Junta de Directores del Portal del Futuro aproximadamente, se me cumple el término ahora, para dos años. Fui nominado por el excalcalde de Ceiba y avalado por el actual alcalde, don Pedro Colón. Y yo le puedo decir hermanos, a modo de sentar las bases..., desde que este señor llegó al Portal del Futuro y se aprobó su nombramiento, que fue la última reunión que se llevó a cabo del Portal con la Junta de Directores. La Junta de Directores la componemos nueve miembros, siendo dos de Ceiba, uno de Naguabo, el representante de la Cámara de Representantes de Puerto Rico, uno del Senado de Puerto Rico y cuatro nombrados por el gobernador, para un total de nueve miembros. No obstante, cambia el gobierno o vienen las elecciones y los términos son protegidos por mandato de ley. Eso es parte de la controversia que existe, latente, que aunque ellos han querido cambiarla radicalmente, la composición de la Junta, no han podido. Y han optado por violar la ley en el sentido de no convocar a reunión alguna desde que entra en funciones este señor Jaime González Goenaga, que ha estado representando de manera ilegal tanto los intereses de la comunidad como al propio gobierno de Puerto Rico..., porque el Portal del Futuro es una corporación pública que se rige por una ley habilitadora que es la ley 508, y no le adjudica poderes para él poder unilateralmente representar a la corporación pública. Sin embargo, el gobernador Fortuño, hace un tiempo atrás nombró también a un grupo, que le llama Grupo de Trabajo para el Plan Estratégico de los Terreno de Roosevelt Roads que entendemos nosotros que es un grupo paralelo el cual se reúne

44 Sila María Calderón, gobernadora de Puerto Rico por el Partido Popular Democrático, del 2001-2005.

y toma las decisiones que en su momento debimos de haber tomado los miembros de la Junta de Directores.

Se ha dicho que ahora cuando eventualmente desaparezca el Portal se le va a adjudicar la titularidad de las tierras a Ceiba, pero no hay nada por escrito. Pero más aun, después del cambio de gobierno para acá, han habido una serie de reuniones, que usted Don Jaime ha ido a Washington a espaldas del pueblo y ha negociado con la Marina unos términos y condiciones que nosotros el pueblo de Ceiba, al día de hoy, no sabemos, y tampoco los dio en la presentación que dio hoy sobre la Riviera del Caribe. Nosotros como pueblo, tenemos un derecho, protegido por la Constitución a estar informados de los negocios del gobierno de Puerto Rico, pero eso es un secreto. Pero yo tengo esta información del Señor Mark Davis, de que usted compareció a un foro hablando a nombre de la Junta, la que usted no reúne por siete meses, ni el Señor Pérez Riera. Hablando a nombre de la Junta, negociando con la Marina. A esos efectos, yo entiendo, que el plan va a ser, que se está esperando que se apruebe en la legislación federal que transfiera las tierras de forma gratuita a las juntas de desarrollo económico, para una vez se apruebe la legislación federal entonces el Portal o la Riviera del Caribe adquiere la titularidad de esas tierras.

Sobre este particular, Daly añade en la entrevista realizada el 23 de junio de 2009,

Nosotros sometimos unas enmiendas. Que subieran los representantes, donde pudiéramos estar nivelados la Junta, que se eliminara lo de las expropiaciones, que se eliminara lo de las patentes, que les dieran participación al pueblo de los recaudos de arbitrios y patentes. Nosotros quisimos y queremos que sea derogada totalmente, pero las recomendaciones de los asesores es mira, es más difícil lograr que se derogue a que se hagan unas enmiendas. Sólo se ha pasado una enmienda y es la de la composición de la Junta, que en vez de dos representantes de Ceiba suban a cuatro. Eso en estos momentos lo presentó el representante Johnny Méndez y estuvimos participando en las vistas en el pasado mes. Precisamente, el nuevo director del Portal del Futuro, el Sr. Jaime González Goenaga, se opuso tenazmente a ese cambio. Él considera que el pueblo de Ceiba no necesita más participación ni representación en la misma, ni más trabajo comunitario. Ellos no creen que se debe trabajar con la comunidad, quieren trabajar directamente con el alcalde. También consideran que no debemos exigir más tierras, que con las 144 cuerdas de las 8,600 que le dieron al pueblo, que con eso es suficiente. El gobierno actual está trabajando contrario a las necesidades de las comunidades. Les está dando la espalda, me parece que está bien desenfocado, me parece que se tiene que retornar hacia el camino que se tiene que trabajar para levantar a este país.

En relación a la posición del gobierno central con respecto a las comunidades, en la Asamblea de Comunidad del 15 de julio de 2009, José *Cheberto* Rosas comentó que,

Las arcas del gobierno, en virtud del cierre de Roosevelt Roads, han manejado más de 40 millones de dólares..., 20 millones de dolares para la remodelación del aeropuerto, 15 millones del Fondo para el Impulso Económico de las Comunidades de Roosevelt Roads, creado mediante la Resolución Conjunta 1184 aprobada el 20 de agosto de 2004, y más de cinco millones para la operación del Portal del Futuro durante los últimos cinco años. Los beneficios para el pueblo de Ceiba han sido nulos. Jamás sabremos los recursos que manejan ni los tumbes que se proponen dar a los pueblos de Ceiba y Naguabo. Después de todo, los que creen representarnos también creen que la democracia no tiene cabida en la negociación económica. Por eso se han propuesto, no reunir a la Junta de Directores del Portal del Futuro, durante trece meses. La autoridad del portal vive a las espaldas de las comunidades y trabaja en la sombra y se siente atraída por las sombras. Por eso, no han insistido en pedir que se investigue el destino de los quince millones de dólares del Fondo para el Impulso Económico que se supone que haya rendido beneficios a las comunidades de Ceiba y Naguabo. Creen en la democracia representativa, que para ellos significa el derecho que tenemos a enterarnos de lo que ellos

piensan y de lo que se proponen hacer cuando ya han decidido que no hay marcha atrás.

Por otro lado, otro de los problemas que han enfrentado con la nueva visión de planificación de la Riviera del Caribe es que se pretende generar un desarrollo, que según el análisis de APRODEC no toma en consideración el panorama mundial en relación a los casinos y hoteles de lujo. El 7 de agosto de 2009, Cheberto indica en el programa radial *Tertulia Cultural*, de Walo Radio 1240 AM,

Queremos que todo Puerto Rico gane conciencia sobre lo que está ocurriendo en nuestra Región. Y que entienda que nosotros podemos ser dueños de esas tierras si nos lo proponemos. En estos momentos hay proyectos en el Senado y la Cámara de Representantes de los Estados Unidos que se proponen transferir libre de costo a las comunidades, no al gobierno central, esos terrenos. Y Jaime González Goenaga y la gente del gobernados Luis Fortuño están cabildeando para que eso no suceda porque quieren acaparar los terrenos. Curiosamente, en momento en que los mejores Casinos de Estados Unidos están en la bancarrota, ellos quieren precisamente, establecer un Casino de calibre mundial. Cuando el Taj Majal, el Donald Trump Plaza están al borde de la quiebra, y ya radicarón quiebra porque han sido incapaces de satisfacer una deuda de 51 millones de dólares en intereses..., pues precisamente quieren ellos venir a establecer un casino aquí a Puerto Rico. A pesar de que han cerrado el casino del aeropuerto y que muchos casino en Estados Unidos están a punto de cerrar, pues ellos insisten en que el casino es lo viable para nuestra Región. De hecho, hay un casino en los Estados Unidos, o más bien una empresa de manejadores de casinos llamados Station Group que está a punto de despedir a 14,000 trabajadores porque a la industria de los casinos no les va bien. Pero como dije horita, ellos están interesados en convertir en virtudes los defectos del espíritu y quieren atosigarnos un casino de todos modos. Un casino que tendría un área de 130,00 pies cuadrados. Así es que, ellos insisten en que ese es el modo en que han de hacerlo y tienen planificado una especie de triángulo de operaciones turísticas que incluye los terrenos de Ceiba, Culebra y Vieques, con lancha de transportación rápida para desplazarse a esas dos islas. Pero lo que no dicen realmente es que esas lanchas no estarían disponibles para los residentes de esas islas, pues, porque realmente no serían viables porque tendrían que cobrar caro. Ellos lo que quieren es que haya operados privados manejando ese tipo de empresa. Y han puesto sus miras en las alianzas público-privadas para acaparar todos esos terrenos. No sabemos si esa bandada de fracasados quieren transferirse a Puerto Rico para recibir beneficios y privilegios que su propia nación no puede darle en la forma de concesiones especiales que en Puerto Rico incluye exención contributiva a mansiones, villas y condohoteles enclavados en zonas turísticas.

Daly coincide con lo planteado por Cheberto:

La Riviera del Caribe está presentando un proyecto turístico totalmente de avanzada, de alto nivel. Ellos lo están comparando con la Riviera Francesa. Eso va a ser un proyecto como yo siempre dije, se quita la verja, se pone la muralla. Ahí sólo van a tener acceso los que van a ir a trabajar e inclusive Fortuño dijo en un programa en WKAQ que ahí se esperaba que llegaran cruceros para que esas personas pudieran disfrutar de las actividades que se iban a desarrollar en esos terrenos. Jamás dijo que esas personas iban a llegar y se iban a integrar a las riquezas naturales y ecológicas que tenemos en la región. No dijo que los íbamos a llevar al Yunque, al Malecón de Naguabo, a Las Croabas, a Charco Frío, a la Ensenada de Ceiba, al casco urbano de Ceiba. No dijo nada de eso. Es un proyecto totalmente excluyente. Te habla de un Casino que va a tomar casi tres cuerdas, te habla de un área de Marina que se va a llamar Paradise Island y que colinda con un proyecto en Naguabo que se llama *Cotton Bay* que quieren impulsar y que quieren expropiar a una comunidad en el barrio Daguao. Habla de los cruceros, de áreas de golf, áreas totalmente turísticas, hoteles de 2,500 cuartos y de viviendas de alto costo las cuales nuestra gente no puede acceder... Cuando tu miras el proyecto de la Riviera del Caribe y el proyecto que presentó la administración anterior..., Ceiba no existe. Ceiba es una sombra y es una sombra Daguao. Eso te dice el proyecto que ellos quieren hacer..., los vamos a desaparecer

porque cuando tú no piensas en lo que te rodea, tú los ensombreces. Por lo tanto, lo borro del mapa. Esos son sus planes, borrarlo del mapa.

Están prometiendo crear en cinco años 48,000 empleos. La administración pasada prometía entre 30 y 50,000 empleos. Pero son formas de engañar al pueblo. Los pueblos están ávidos de empleo y con eso les llenan los ojos para que permitan el desarrollo que sea, porque ¡Ay! Me van a traer empleo. Aquí, aquí lo que se crea son empleos de servidumbre porque precisamente la gerencia y todo, lo traen de afuera. La mayor parte de los empleos que crea son a tiempo parcial con ningunos beneficios. Y entonces, ¿de qué hablamos? Jamás vamos a levantar este país sustentándonos en este tipo de empleo.

4.2 De la investigación dirigida a la posibilidad de filmar

4.2.1. Inserción en Ceiba y Naguabo a partir del proyecto con jóvenes

Mientras esta compleja situación se desarrollaba, me encontraba estudiando en Barcelona y posteriormente, viviendo en Morelia, México, por lo que mis referentes sobre esta problemática se limitaban a lo que accedía a través de la prensa digital. En agosto de 2007, regreso a Puerto Rico después de cuatro años, y comienzo a trabajar como mentora de investigación de un grupo de estudiantes de la Licenciatura en Investigación Acción Social (INAS) de la Universidad de Puerto Rico en Humacao (UPRH). Como parte de su currículo, desde su segundo año de formación los-as estudiantes trabajan en un proyecto de base comunitario o junto con alguna organización sin fines de lucro de la Región. El propósito de esta inserción es que los-as estudiantes sirvan de apoyo al trabajo que realizan los grupos y cuenten con experiencias investigativas, implicándose en proyectos de cambio social. Otro eje fundamental de la licenciatura es redefinir la experiencia académico-universitaria, entendiendo el trabajo de investigación-intervención como esencial en el proceso de trabajar las ciencias sociales.

En el proceso de definir un espacio para la colaboración investigativa, tuve la oportunidad de conocer a Daly y a Cheberto. Ambos vinieron a la universidad para compartir con los-as docentes y estudiantes los retos a los que se enfrentaban sus municipios para readquirir los terrenos que les expropió la Marina de Guerra. La sinceridad, la pasión, y la complejidad de todo lo que compartían con nosotros-as en una reunión de trabajo, tratando de convocar a los-as estudiantes para apoyarlos-as en un proyecto de jóvenes, terminaron por interpelarme por completo. También se sintieron convocadas un grupo de seis estudiantes y juntas empezamos a trabajar en lo que sería la experiencia de investigación.

El proyecto comunidad-universidad era definido desde APRODEC como uno de activación comunitaria. Daly nos pedía que coordináramos y desarrolláramos una serie de actividades y

talleres que *activaran* a los-as jóvenes de los municipios. Nos planteaba que ante la precaria situación económica y social del municipio, percibía desilusión y desesperanza entre los-as jóvenes (conversación con Daly y las estudiantes en reunión de trabajo, 2007). Por el contrario, Daly y muchos de los-as líderes que componen a APRODEC entendían que el desarrollo de las tierras de Roosevelt Roads redundaría en beneficios para los-as jóvenes. A largo plazo quienes disfrutarían de las tierras y de sus beneficios son ellos y ellas, por lo que conciben las tierras como estratégicas para romper el ciclo de pobreza y dependencia de la Región.

Paralelo al trabajo que iniciamos en el proyecto de jóvenes, participábamos de foros de la comunidad para informarnos sobre la situación de los terrenos, además de que logramos acceso (con Daly) a Roosevelt Roads y conocimos directamente la infraestructura con la que contaban. Vimos casas nuevas que se habían construido y nunca utilizado, el hospital, escuelas, el aeropuerto, el dique, las tiendas de alimentos y bebidas dentro de la base naval, etc, en donde claramente había una relación desigual de los recursos con respecto a Ceiba y Naguabo. Entendíamos que la asistencia a estas actividades era necesaria para situarnos en las comunidades y en el contexto más amplio que de alguna manera incidía sobre los-as jóvenes.

Como parte del proyecto dirigido a jóvenes, en el 2008 las universitarias comenzamos a realizar una serie de actividades en la Casa de la Juventud en Ceiba; dos talleres, *¿Y tú que harías con Ceiba?* el 29 de febrero de 2008, y *Rankéate con Ceiba* el 7 de marzo de 2008, la visita a los terrenos de Roosevelt Roads el 23 de febrero de 2008 y un cine-foro el 20 de febrero de 2009. La participación en los jóvenes fluctuaba entre los 15-18. En el primer taller, *¿Y tú que harías con Ceiba?* buscábamos conocer las preocupaciones de los-as jóvenes sobre su municipio. Entendíamos que aunque era necesario validar la posición de APRODEC sobre los-as jóvenes, pues en primer lugar eran quienes habían solicitado apoyo en el proyecto, también era necesario conocer desde la perspectiva de ellos y ellas sus preocupaciones. No queríamos imponerles unas categorías identitarias a priori, sino que más bien queríamos ver cómo ellos y ellas se construían en su relación con Ceiba.

Las actividades realizadas en la Casa de la Juventud nos fueron llevando hacia otra dirección, ya que los-as jóvenes planteaban unas necesidades que a primera vista parecían diferentes a aquellas de APRODEC, aunque finalmente guardaban relación entre sí. Mencionaban la necesidad de infraestructuras que proporcionaran espacios de entretenimiento y ocio para los-as jóvenes:

...En Ceiba no hay na' pa' hacer.

Antes podíamos entrar a Roosevelt Roads, donde hay cines, bolera, McDonald's y ahora no.

Adentro está todo, acá afuera, en Ceiba, no hay nada.

Incluso muchos jóvenes tenían familiares que habían trabajado en la base naval por lo que su cierre había implicado un costo económico para sus familias. Como nos comentaban los-as jóvenes, algunas de las familias habían migrado a los EUA en búsqueda de fuentes de empleo. Estos talleres nos permitieron profundizar en nuestro conocimiento de Ceiba y Naguabo, pues a la difícil situación económica de estos municipios, se sumaba el sentir de los-as jóvenes de que la vida había sido mejor mientras la Marina había estado presente. Así, en un mismo espacio coexistían múltiples versiones, a veces antagónicas y conflictivas, sobre la situación en Ceiba y Naguabo: aquella representada por APRODEC, por los-as jóvenes, por el gobierno central, el Portal del Futuro y por la Marina de Guerra. Mientras profundizábamos en nuestro acercamiento en esta comunidad percibíamos que, de alguna manera, entraríamos en el proceso de negociación de esas cinco identidades discursivas, otras definiciones del problema social en Ceiba y Naguabo que conviven, coexisten y articulan otros sentidos interpretativos.

Por otro lado, intuíamos que las expresiones de los-as jóvenes eran representativas del sentir general en Ceiba y Naguabo, lo cual nos llevó a desmitificar nuestra impresión inicial de que el trabajo de APRODEC era apoyado en su mayoría por la comunidad. Cuando participábamos de las reuniones con Daly o en las Asambleas de Pueblo organizadas por APRODEC se expresaba que la propuesta presentada por la organización era equivalente a la propuesta del pueblo de Ceiba. A medida que participábamos de las asambleas nos fuimos dando cuenta que había ciudadanos-as que acogían la propuesta del gobierno central, ya fuera porque lo manifestaran directamente o porque rechazaran al movimiento propuesto desde APRODEC.

APRODEC señalaba al gobierno central de Puerto Rico y a la Marina como los detonantes de los problemas sociales de Ceiba y Naguabo (pues tenían unos intereses particulares en las tierras y no permitían la autodeterminación de las comunidades). Según fue mencionado por los-as jóvenes y también en las Asambleas de Comunidad, otros ciudadanos-as planteaban que los problemas sociales en sus municipios estaban más ampliamente relacionados a la salida de la Marina. Mientras unos definían el problema desde la demasiada presencia militar en Puerto Rico, otros sectores planteaban que se necesitaba mayor incidencia de EUA en los procesos socioeconómicos. Como habíamos visto en las asambleas o reuniones con Daly, la posición de APRODEC había sido de tildar estas voces como representativas de la dependencia del gobierno sobre sus individuos (en las entrevistas realizadas se usa mucho la frase, *les lavaron el cerebro*), por lo que la organización debía dirigir un proceso educativo que desenmascarara la posición de opresión del Estado de Puerto Rico y de la Marina en relación a las comunidades. El proceso de definición de APRODEC se hacía desde su visión de los problemas sociales y de su historicidad, sin integrar a su análisis voces que

articulaban otras definiciones y explicaciones de necesidad, pues justamente entendían que estas voces tenían que ser transformadas. Finalmente, diferentes sectores sí percibían la existencia de situaciones de fragilidad y marginalidad en ambos municipios, lo que estaba en oposición era el análisis de estas problemáticas.

Durante toda esta coyuntura me sentía convocada por la movilización en Ceiba y Naguabo liderada desde APRODEC pues apoyo la autodeterminación de los municipios, entendido aquí de forma local pero también generalizada en Puerto Rico, en el último caso, como la capacidad de definir nuestro estatus político sin estar amparado en el Congreso de los EUA. Si bien es cierto que en el contexto globalizado es difícil suponer fronteras nacionales pues las identidades están siendo desterritorizadas constantemente, en otros términos han sido complejas las repercusiones materiales en relación a la dependencia económica y social con los EUA. Si reivindicamos la resolución política en Puerto Rico también tiene que ver con la posibilidad de ampliar los horizontes económicos pues pareciera que aunque tenemos una ilusión de autonomía y año tras año se generan planes de desarrollo económico, nuestra situación se agudiza cuando consideramos nuestro insularismo económico, nuestra incapacidad de definir relaciones económicas con otros países si no son previamente aprobadas por el Congreso de los EUA. Por ejemplo, todo barco comercial que llega a Puerto Rico debe tener la bandera estadounidense, lo que se conoce como las leyes de cabotaje. En un país en donde más del 85% de los alimentos que consumimos son importados, las leyes de cabotaje (entre tantos otros factores) representan un destacado problema de sustentabilidad.

En este sentido, compartía supuestos de la movilización comunitaria, pero también me sentía distanciada con la manera en que se trabajaban (en ocasiones) los objetivos de la misma. Ambos grupos, APRODEC y el Portal del Futuro, estaban encontrados en torno a qué debía suceder en Roosevelt Roads y el grado de participación que debían tener las comunidades. Las asambleas de ambos grupos eran muy informativas: qué está haciendo el Portal del Futuro, qué está haciendo APRODEC, qué debe suceder en las tierras, por qué el Estado, por qué la comunidad, y aunque en principio fueron muy estratégicas para nuestro propósito de insertarnos en estos municipios (conocer la coyuntura actual, identificar posiciones, voces, espacios de convergencia y divergencia, etc.), también nos llevaron a pensar en la noción de *participación* que se gestaba desde las mismas. Siempre enunciaban las mismas personas y la intención de las participaciones era comunicar, no construir colectivamente las propuestas de desarrollo económico para la comunidad.

Intentaba negociar algunas de estas estrategias y planteaba mi punto de vista con Daly, no como interventora sino como ciudadana (aunque ineludiblemente estas reflexiones me remitían a mis experiencias como psicóloga social), pero siempre la velocidad de la coyuntura se imponía sobre el

proceso, no les permitía realizar unos procesos más lentos de producción y negociación comunitaria. El objetivo, lo que necesitaban en esos momentos, era la activación comunitaria para detener los intentos del Portal del Futuro de crear casinos, hoteles y proyectos de desarrollo en donde la comunidad quedaría excluida.

4.2.2. Perspectiva del vídeo, *La Fiesta del límber*

Al regresar a Puerto Rico y plantearme hacer un documental como parte del proyecto de tesis, no tenía ni remotamente claro qué quería investigar ni sobre qué realizaría un documental. Al conocer a Daly y Cheberto en su visita a la universidad, todo hizo sentido. De esas cosas que no se pueden explicar con palabras, ahora mismo intentando articularlo para fines de esta tesis, no logro traducirlo. De lo que sí puedo dar cuenta es que algo pasó ese día, sus palabras, sus denuncias, sus personas mismas me acompañaron luego de terminada la reunión. Supe que quería trabajar con ellos-as y esto cobraba fuerza a medida que iniciábamos comunicación para fines del proyecto de jóvenes, por lo que mi implicación en el campo me llevaba a hacerme otras preguntas y observaciones más asociadas al liderato comunitario, a cómo promover mayor participación en los procesos de comunidad y quiénes podrían aportar al desarrollo del documental.

Inicialmente, al escuchar a Daly y Cheberto en la universidad y participar de las asambleas de la comunidad, me interesaba documentar la historia de las expropiaciones de la década de los cuarenta, utilizando técnicas visuales y audiovisuales. Daly y Cheberto eran mis contactos principales en estos municipios y entendía que lo mejor sería presentarles la idea y ver sus reacciones, en términos de su viabilidad como investigación y recomendaciones sobre personas que pudieran ser entrevistadas. Al hablarles sobre la investigación mostraron entusiasmo por su desarrollo y me comentaron que aunque la investigación tenía unos objetivos muy particulares para mí, podía servir como documento de memoria histórica y como estrategia para la movilización de los municipios. Así, Daly y Cheberto se interesaron por la producción del documental y, poco a poco, a medida que me iba insertando con la cámara fílmica, la producción pasó de tener unos intereses individuales a convertirse en documento compartido.

Durante el 2007, había estudiado documentos fotográficos, fílmicos y escritos sobre el proceso de las expropiaciones, pero me parecía que la mayoría se atenían a un estilo expositivo, oficialista e impersonal. Es decir, las narraciones estaban construidas desde los grandes personajes y en un tono neutro y objetivista del que buscaba distanciarme. Estas formas de escritura eran parte de las razones que me habían llevado a pensar, en primer lugar, en las posibilidades de la fotografía y el cine como textos para las ciencias sociales, como textos que permitieran generar otro tipo de

relación con los-as participantes, con la audiencia y con una misma.

Ciertamente, toda la literatura consultada había sido muy valiosa y relevante para mí, pues me había acercado a los municipios y me había provisto de coordenadas históricas. Además, del gran valor de documental y de archivo realizada por estos-as investigadores-as (¡realmente impresionante!). Por ejemplo, estos documentos me ayudaron a organizar una línea de tiempo con los diferentes eventos/situaciones asociadas a la construcción de Roosevelt Roads, información estadística sobre la población de Ceiba y Naguabo, diferencias en las infraestructuras encontradas en Ceiba y Roosevelt Roads, conocer la propuesta del Portal del Futuro y la de la comunidad, etc.

Sin embargo, tal vez por estar presentes en mí un entusiasmo por el poder de los relatos que se crean desde la relación participantes-investigador-a (pienso por ejemplo, en el trabajo de Gutiérrez, 2005 o Albertín, 2008), me parecía interesante generar un vídeo desde las voces de las personas que vivieron ese proceso de expropiación. No en *voice-over*, traduciendo como investigadora lo que enseñan las imágenes, pues me quería alejar de un estilo exposicional en donde se concibe al investigador-a como fiel traductor. Tampoco pretendía *dar voz a estas personas*, como si pretenciosamente entendiera que sin mí estas voces no fueran a conocerse o integrarse en las narraciones académicas o cotidianas, como pretende el cine observacional. Buscaba enraizar una posición documental más cercana a las perspectivas participativas en la investigación (como mostramos en el capítulo 2) en términos de la colaboración con los-as participantes y de escribir junto con ellos y ellas el texto a filmar.

En fin, aunque el interés de hacer un documental estuvo presente desde el 2007, y a la par con el trabajo de campo estudiaba y revisaba literatura relacionada a la inserción de la cámara en la investigación, no es hasta el 2009 cuando comienzo directamente a trabajar en la producción fílmica. Así, otras estrategias de investigación iban definiendo lo que conocía sobre el contexto de las movilizaciones y la articulación de mi posición con respecto al grupo:

- La revisión de literatura relacionada con la movilización comunitaria (recortes de periódico, escritos producidos por APRODEC, documentales como el de Piñero y Coss, la entrevista que hiciera Caraballo a Doña Lolita, etc.) y con el uso de la fotografía y cine en la investigación.
- Participación en actividades comunitarias de APRODEC como las Asambleas de pueblo y las actividades con los-as jóvenes, y las Asambleas organizadas por el Portal del Futuro.
- Conversaciones informales con Daly y Cheberto, en las que me informaban o aclaraban aspectos de la movilización comunitaria.

-Notas de campo sobre la revisión de literatura y aspectos del movimiento comunitario que debía aclarar con Daly y Cheberto. La revisión de literatura, además de la participación en las actividades de la comunidad, eran importantes para ir pensándome en mi relación con la cámara. Sin embargo, es importante aclarar que a medida que escribía mucho de lo que comparto en este capítulo, iba escribiendo la tesis. Por lo que la exploración subjetiva se daba a través del relato que iba construyendo para esos fines.

4.3. Las videograbaciones

Las videograbaciones realizadas en Ceiba y Naguabo fueron utilizadas para crear un vídeo de denuncia, *La Fiesta del Límber*. En total se realizaron 15 videograbaciones que representan aproximadamente 19 horas.

En junio de 2009 comencé a realizar las primeras entrevistas en formato audiovisual. Varios factores determinaron el inicio de las filmaciones. Por un lado, finalmente pude comprar la cámara de vídeo con la que trabajé el pietaje. Además, esta coincidencia se daba en un momento en el que identificaba a un grupo de personas que podían aportar con su conocimiento e historia sobre el movimiento comunitario, y que estaban dispuestas a colaborar en el proceso. Por otro lado, sentía que estaba preparada para al menos plantearme una serie de preguntas que debían dirigir el texto a ser contado. En este sentido, distinguiendo entre un uso de exposición o uno de exploración, podría pensarse que inicialmente la cámara no participaba en el proceso de investigar, sino que más bien se utilizaba como un medio para comunicar (Ardévol, 1996b, 2006).

Sin embargo, aunque la inserción previa fue estratégica para dirigir mis pasos posteriores con la cámara, debo decir que la cámara tuvo dos acercamientos diferentes aunque paralelos. Por un lado, como ya hemos dicho, la cámara como medio para presentar una experiencia de investigación y los significados de la movilización comunitaria para un grupo de personas. En este caso, contaba con unos referentes que guiaban parte del texto que quería que apareciera en las imágenes; por lo tanto, las imágenes estaban vinculadas con unas categorías o temas producto de la inserción previa. Por ejemplo, aunque como he dicho arriba, el hilo conductor del vídeo no serían las expropiaciones de la década de los años cuarenta, sí que me parecía que de alguna manera el tema tenía que presentarse como manera de contextualizar la movilización comunitaria. Las razones sobre el porqué de la movilización comunitaria, así como los diferentes protagonistas que estaban en juego, también debían hacerse evidentes.

Por otro lado, la cámara exploraba la realidad, pues muchas de las filmaciones que realicé las hice

sin una estructura de preguntas o sin tener muchas expectativas de lo que podría encontrar en el contenido de las mismas. Esto sobre todo se daba en las filmaciones realizadas en eventos de promoción de la comunidad, en las reuniones, manifestaciones o recorridos que hacía con los-as participantes.

Así, necesariamente se daba un doble racional para su uso: comunicar unas opiniones sobre las que conocía, esto es, por decirlo de otra manera, presentar unos resultados relacionados al trabajo de campo, a la vez que grababa en contextos en donde claramente la relación era de sorpresa, desconocimiento y exploración, más que de adecuación de las imágenes al conocimiento que tenía sobre el movimiento comunitario. En estos casos, no podía saber de antemano, como sugiere Ardévol, la experiencia con la que me encontraría, ni lo que resultaría relevante o significativo sobre la misma. La cámara participaba del proceso de investigar e intervenir y estaba mediada por *la adaptación, la observación y la improvisación sobre el terreno* (2006, p. 207). En estos casos, *El investigador no necesita saber qué va a suceder antes de filmar, porque la intención no es transmitir o fijar un conocimiento sino aprender un nuevo conocimiento* (Ibid., p. 234).

En mi caso, esto significaba aprender sobre otras articulaciones del movimiento mientras filmaba. El texto a ser contado, es decir, la significación sobre la movilización comunitaria, aun cuando llevaba ya tiempo articulándose a partir de procesos complejos de posibilidades y límites, iba deviniendo en el contexto mismo de querer dar cuenta de ella. Así como quien escribe descubre el texto a contar mientras escribe, cada filmación en Ceiba y Naguabo generaba las condiciones para otras filmaciones, tanto por el hecho de que al filmar descubríamos otras disposiciones de la problemática o porque se antojaban otros escenarios o voces para escribir la historia a ser contada.

También, el planteamiento de Ardévol alude a que desplazarse con cámara supone manejarse con intuición. Si uno se encuentra filmando solo, implica que inevitablemente no se podrá grabar todo y uno tendrá que tomar decisiones *in situ* sobre qué filmar. Estas decisiones no pasan por un proceso de deliberación complejo y conceptual, sino que *suceden* mientras se está filmando. Al observar detrás del visor de la cámara uno va relacionándose con otro enfoque, uno inquisitivo, de pregunta, de curiosidad y esas mismas emociones, provocadas a través de la cámara te van desplazando, dirigiendo y te *punzuan* (al estilo de la cámara lúcida de Barthes, 1980), al grado de dirigir tu desplazamiento. Sea por el dramatismo de unas imágenes o porque al hacer una observación panorámica *ves* o *sientes* áreas de interés, tomas decisiones, en ocasiones aceleradas, sobre qué filmar. No sabes necesariamente la razón de ser de esas decisiones y si atinaste o no con las entrevistas que realizaste en carácter más informal, pero por alguna razón tu movimiento, tu mirada, se detuvo en esas personas o gestos.

Al estudiar las imágenes que hice en contextos de denuncia me doy cuenta que *eso* que me llamaba la atención era la presencia de personas diferentes con las que usualmente trabajaba y querer conocer su punto de vista sobre la movilización comunitaria (en las imágenes de las manifestaciones o en la *Fiesta del Límber*, aparecen nuevos participantes que apoyan el movimiento comunitario, pero con los que anteriormente no he compartido). O gestos que hacían las personas que ya conocía y que me mostraban otra versión de sus personas. Al dirigir la cámara hacia eso que me parecía diferente o desconocido (por ejemplo, las relaciones más informales que se daban entre los-as participantes, pues por la naturaleza del contexto en donde nos movíamos -reuniones, manifestaciones-, las conversaciones estaban delimitadas por la planificación, la coordinación o la reflexión sobre situaciones), la cámara me llevaba a conocer otros enfoques del espacio investigado. La cámara posibilitaba otros encuentros y relaciones. En ese sentido, la cámara no es sólo agenciada por los-as participantes y el investigador-a, sino que ella misma es agente, en tanto posibilita el desplazamiento y contar la historia en otros términos.

En el caso del uso de fotografías, estas fueron utilizadas como soporte de las grabaciones realizadas y no como forma de explorar la realidad o para investigar junto con los-as participantes. Al estar siempre filmando, usé fotografías realizadas por otros-as participantes y en los créditos del vídeo aparecen sus nombres en agradecimiento.

Las fuentes audiovisuales que fueron utilizadas para desarrollar el vídeo *La Fiesta del Límber*, recogen las entrevistas realizadas en diferentes contextos, así como imágenes utilizadas a manera de crear transiciones. Las entrevistas realizadas en los hogares de los-as participantes son de carácter semi-estructurado. Aunque disponía de una serie de preguntas o temas que quería trabajar con ellos-as, estaba abierta a otras interrogantes que surgieran producto de los comentarios que iban haciendo. Así que, más que un guion mecanizado de preguntas y respuestas y cotejo de que se habían respondido efectivamente mis intereses, prefería entender nuestros encuentros como conversaciones:

-Entrevista a Daly Ávila el 23 de junio de 2009, realizada en su hogar. El propósito fue contextualizar la movilización comunitaria y comentar sobre temas claves para entender el conflicto, tales como la ley 508, la ley BRAC, propuestas del Portal del Futuro, propuesta de la comunidad, entre otros. Aunque con Daly había conversado informalmente, en innumerables ocasiones (y anteriores a la filmación), esta fue la primera entrevista más estructurada y formal que mantuve con ella. Las conversaciones que tuve con Daly desde el 2007 fueron esenciales para organizar las preguntas para las entrevistas que serían filmadas. Por otro lado, aunque mi idea de filmar esta entrevista no tenía un objetivo de *explorar* la

realidad, sabía que en el proceso también conocería nuevas dimensiones de la movilización comunitaria. Daly era como una *enciclopedia ambulante*, siempre que conversaba con ella, aunque fuera sobre el mismo tema, conocía nuevos detalles sobre la situación comunitaria. La filmación tiene una duración de 54.85 minutos.

-Entrevista a Lolita Soto de Ojeda (Doña Lolita), el 30 de junio de 2009 realizada en su hogar. En general, la entrevista giró en torno a la vida en Playas Blancas y las expropiaciones de la década de los cuarenta. La filmación tiene una duración de 67.98 minutos.

-Entrevista a Luis Velázquez Rivera (Don Luis), el 7 de julio de 2009, realizada en su hogar. En general la entrevista giró en torno a la vida en Payas Blancas, las expropiaciones de la década de los cuarenta y el sentido de la movilización actual. La filmación tiene una duración de 131.2 minutos.

-Asamblea *Such is Life*, el 15 de julio de 2009, realizada en el Centro de Usos Múltiples de Ceiba. Las imágenes presentan la exposición de Jaime González sobre el proyecto de redesarrollo para la Región, y se abre espacio para comentarios y preguntas de los-as residentes. La filmación tiene una duración de 220.99 minutos.

-Reunión de APRODEC, el 20 de julio de 2009, en las facilidades del Centro Cultural La Seyba. Participaron diferentes líderes de APRODEC y el asesor, Juan Camacho, sobre aspectos legales de cara a la desobediencia civil. El propósito de la reunión fue deliberar en torno a la estrategia a seguir para visibilizar la movilización comunitaria liderada por APRODEC. En la reunión se tomó la decisión de que se desarrollaría una manifestación y nos organizamos por comités de trabajo. La filmación tiene una duración de 64.95 minutos.

-Conferencia de prensa, el 2 de agosto de 2009 en la Federación de Maestros. Daly Avila, José “Cheberto” Rosa, Naida Dávila, Don Luis, Antonio Cheberico Avila, Ramón Figueroa, William Lourido, Gilberto “Lex” Camacho, Héctor Itier, Rafael Donato, Rafael Montes, Manuel Martínez, Hiram Rivera, Elizabeth Fontánez y Deborah Santana compartieron detalles sobre la manifestación *Oriente pa su Gente*, así como las razones que llevaron a organizarla. Además, se comentó sobre desarrollar actividades desobediencia civil. La filmación tiene una duración de 36.16 minutos.

-Programa *Tertulia Cultural*, el 3 de agosto de 2009, en Radio Walo 1240 AM, radio comunitaria en Humacao, con el conductor Félix Baez y los entrevistados Cheberto Rosas y Ramón Figueroa. Ofrecieron detalles de la manifestación y sus propósitos. Además, se habló

sobre los límites de los Casinos como estrategia y modelo económico, y se reflexionó sobre las expresiones *Such is Life* de González. La filmación tiene una duración de 24.05 minutos.

-Reunión de APRODEC, el 3 de agosto de 2009, en el taller de mecánica de Daly. En la reunión participaron líderes comunitarios, y cada Comité ofreció avances de las gestiones realizadas para la manifestación del 9 de agosto. Como parte del Comité Educativo, presenté la edición que hiciera de los visuales de *Such is Life*, para ver su aprobación. La filmación tiene una duración de 121.93 minutos.

-Recorrido por los montes de Ceiba, Villa Pesquera y bosque de mangles, el 7 de agosto de 2009, con Antonio “Cheberico” Ávila, Naida Dávila y Don Agustín Velázquez. Se realizaron imágenes panorámicas en las montañas de Ceiba junto con Cheberico, además se participó de un recorrido en barco en los manglares de Ceiba. Se tomaron imágenes del bosque, se habló de la propuesta del Casino y conversaciones sobre la lucha comunitaria. La filmación tiene una duración de 46.8 minutos.

-Grabación del programa *Buenas Noches* con Silverio, de Tele Oro Canal 13, el 7 de agosto de 2009. Participaron Daly y Cheberto para hablar sobre su oposición a la propuesta de redesarrollo del Portal del Futuro. La filmación tiene una duración de 9.22 minutos.

-Preparativos para la manifestación el 8 de agosto de 2009, frente a los portones (entrada 3) de la antigua base naval Roosevelt Roads. Se hizo el montaje de la tarima, cablería y cruzacalle de APRODEC. En las filmaciones aparecen Daly, Rafa, Lourido, Hiram, Camacho, Manuel Martínez y Héctor Itier realizando diferentes tareas para los preparativos. Mientras trabajan, conversan entre ellos y hacen chistes. Hay entrevistas a Daly, Rafa, Lourido y Héctor Itier. La filmación tiene una duración de 15.82 minutos.

-Manifestación *Oriente pa su gente*, celebrada el 9 de agosto de 2009, frente a los portones (entrada 3) de la antigua base naval Roosevelt Roads. En la actividad hubo mensajes a cargo del viequense Ismael Guadalupe, Daly Ávila y Cheberto Rosa. Además, participaron con una obra de teatro invisible el grupo Jóvenes del 98 y hubo música a cargo de la cantautora Flora Santiago. Participaron las organizaciones Comité Pro Rescate y Desarrollo de Vieques, las Comunidades Aledañas del Caño Martín Peña, el G-8, así como el Frente Unido del Pueblo-Región del Este. Se entrevistaron a personas que vinieron a participar de la actividad en relación a su apoyo y el significado que le daban a la manifestación. La filmación tiene una duración de 107.12 minutos.

-Reunión de APRODEC el 10 de septiembre de 2009, en el Centro de Desarrollo Económico

en Ceiba. Participaron líderes de APRODEC y se estuvieron analizando los recientes acontecimientos con el *Such is life* y ofreciendo detalles de la organización y planificación para la actividad de la *Fiesta del Límber*. La filmación tiene una duración de 112.33 minutos.

-*Fiesta del Límber*, el 12 de septiembre de 2009, frente a los portones (entrada 3) de la antigua base naval Roosevelt Roads. En la actividad se presentó la propuesta de APRODEC. Hubo música alusiva a las palabras de González, sopón y limbers. Se entrevistaron a las personas que vinieron a la actividad en relación a su sentido y sus reacciones a las palabras de González. La filmación tiene una duración de 29.02 minutos.

-Entrevista a Daly el 19 de junio de 2011, en su hogar. Se hicieron preguntas similares a la entrevista del 23 de junio de 2009, además de que se añadieron preguntas sobre la *Fiesta del Límber*, el estado actual de la organización comunitaria y las lecciones aprendidas del proceso. La filmación tiene una duración de 46.86 minutos.

-Tomas de transición para fines del documental realizadas el 18 y 19 de junio de 2011: imágenes del centro urbano, panorámicas de Ceiba, imágenes del aeropuerto (dentro de Roosevelt Roads) y letreros de Ceiba, terrenos frente a la entrada 3 de la base naval, etc.. La filmación tiene una duración de 55.23 minutos.

4.3.1. La parcialidad del texto fílmico *La fiesta del límber*

Es importante aclarar que el vídeo *La Fiesta del límber* presenta un recorrido (u ordenamiento) desde reflexiones que hicimos un grupo de ciudadanos-as, convocados desde APRODEC. Así, el documental es necesariamente parcial. Las necesidades sociales, económicas y políticas de Ceiba y Naguabo son definidas desde unas miradas particulares que al menos en este espacio/tiempo de realización del vídeo excluían otras perspectivas que convivían y coexistían. Presentábamos nuestra inconformidad con la propuesta del gobierno central y cómo se distanciaba de una propuesta de desarrollo sustentable para la Región. Este ordenamiento no está libre de contradicciones, y pone en conflicto nuestras posiciones con las del gobierno y otros-as ciudadanos-as de la Región. Como sugiere Montenegro (2001), los ordenamientos que hacemos para definir los asuntos como problemáticos, están relacionados con las conexiones parciales que tenemos a nuestra disposición para hacer sentido de la realidad. Tienen implicaciones epistemológicas y políticas, más si asumimos nuestras perspectivas como fijaciones absolutas de la realidad. En cada inclusión de un ordenamiento se excluyen otras formas de entender la problemática. Estas formas de inclusión/exclusión deben ser problematizadas para abrir paso a otras formas de diálogo. En

nuestro caso, la manera en que se organizó el sentido final de las imágenes pudo *cerrar* espacios de diálogo con el gobierno y otros sectores afines, más que fomentarlos (ver capítulo 5).

Por otro lado, en el vídeo se *homogeneizó* el discurso del grupo. Fuera de éste quedó el proceso sobre cómo se otorgó sentido a la movilización comunitaria, las diferencias en el grupo que articulaban unas estrategias u otras, lo conflictivo del proceso, para construirse desde una racionalidad identitaria, opuesta a la del Estado (concebida también en términos totalizantes, una caja en donde caben todos los y las políticas del país). El vídeo anula la complejidad del proceso (cómo negociar desde la diversidad) y pudiera criticarse que se asume la posición del problema por las tierras como esencialista (desde un sólo marco discursivo, pues entra en cierto diálogo con el gobierno, pero sólo desde la confrontación). Sin embargo, es importante enfatizar que el documental trata sobre los *puntos de encuentro* en el grupo que permitieron articular unas acciones de movilización, y que nos llevaron a trabajar juntos-as a pesar de la diversidad de perspectivas. Algo que nos unía como grupo, más allá de las razones adicionales por las que cada quién participaba del movimiento, era el reclamo por las tierras, el entendimiento de que se estaban violando unas leyes (la ley BRAC) y el deseo de que esas tierras fueran devueltas a los municipios para propiciar el desarrollo económico sustentable de la Región.

En mi caso particular, esta articulación parcial la considero como el horizonte interpretativo y explicativo desde el que partimos como grupo. El análisis que fuimos realizando y no otro nos llevó a idear unas acciones concretas que dan sentido al vídeo. *La Fiesta del Líंबर* es una estrategia de acción política. El vídeo no descarta el diálogo con otros horizontes interpretativos, sino que inicialmente reflexiona desde el propio; parecen necesarios otros procesos de filmación o edición que permitan se encuentren o dialoguen estos puntos de vista.

4.4. Mirarnos: Negociar la investigación con cámara, conmigo misma y el grupo

¿Quién era yo para ellos? ¿Quiénes son ellos para nosotros?
Karen Gutiérrez, 2005, p. 45.

Como he mencionado anteriormente, durante el primer año de trabajo en Ceiba y Naguabo (2007-2008), mi posición como investigadora era más bien de observadora; iba insertándome y conociendo el proceso comunitario, historicidades del mismo, articulando sentidos, áreas de convergencia y divergencia. Desde el espacio universitario se promovía trabajar con los colectivos desde una perspectiva participativa en donde se privilegiaba la interacción y la negociación

continúa como fundamental en el proceso de conocer, identificar y desarrollar planes de acción. Sin embargo, mucho del trabajo con los-as jóvenes lo hacíamos con poca participación o comunicación con el liderato de APRODEC, pues sus esfuerzos se movían, más bien, hacia la resistencia comunitaria. En ese sentido, se podría pensar que en el proyecto con jóvenes podíamos vernos más como agentes externos que venían a intervenir sobre un grupo de adolescentes, que un equipo de intervención comunitario. Esto era contrario a las definiciones sobre participación que dirigían el estilo de trabajo que buscaba en comunidad. En nuestro caso, no había una relación consistente con APRODEC para definir el trabajo con los-as jóvenes, esta tarea se nos delegaba por completo. Éramos nosotras quienes hacíamos los acercamientos en las escuelas y en la Casa de la Juventud para convocar a los jóvenes. La activación de los jóvenes no era articulada como proyecto donde todas las partes implicadas, APRODEC – Universidad - jóvenes, construíamos el objetivo de la investigación y diseñábamos las estrategias a seguir. Mi posición como interventora dirigida (para fines del proyecto con jóvenes) hacía rígido mi cuerpo, pues me acompañaba reflexiones más teóricas en torno a lo que entendía como las expectativas del grupo en relación a este rol de dirigir, asistir o resolver .

Por otro lado, durante los años 2007 y 2008 pude identificar a otros líderes de APRODEC (por la asistencia a las asambleas), pero no tenía una relación con ellos-as, tal y como se dio con Daly y Cheberto. Cuando en mayo de 2009 le expresé a Daly que quería iniciar las filmaciones, y en junio me reuní con ella para entrevistarla, comenzó a invitarme a las reuniones de APRODEC pues, como sugería, podían ser espacios a filmar, además de que podía aprovechar para hacer entrevistas a otros de los líderes. Ahora que comenzaba a insertarme directamente con los-as otros-as integrantes de APRODEC, volvía a tomar pertinencia la reflexión sobre quién era yo en el grupo. El hecho de que Daly y Cheberto me presentaran como la profesora, o la psicóloga, a diferencia de nombrarme como Natalia (por el primer nombre, cómo lo hacían con las demás personas) me hacía pensar que de alguna manera algo era esperado de mí, aunque no estuviera directamente expresado. Al igual que con el proyecto de jóvenes, no quería que se me viera como una psicóloga *experta* en temas de intervención, sino como una ciudadana interesada por el movimiento comunitario y que favorecía los reclamos de APRODEC. Tenía reservas en torno a la categoría de experticia.

En el caso particular de la intervención social, la categoría *experto* se relaciona más ampliamente con la persona que posee saber técnico para manejar y atender situaciones de necesidad en las comunidades. Por lo tanto, se le asocia con conocimiento para identificar los problemas *reales* que tienen los grupos, las personas, las comunidades, y su conocimiento genera un centro discursivo desde el que se definen las acciones a tomar (Montenegro, 2001). En otras palabras, el-la

investigador-a interventor-a posee un saber legitimador y superior que le permite *ver* aquello que se les escapa a los grupos/colectivos/comunidades. Este centro discursivo puede marginalizar otras aproximaciones sobre lo real, que conviven y coexisten en un mismo espacio/tiempo de un llamado problema social. Montenegro señala que la diferenciación en la literatura entre los agentes externos e internos de acción (ver por ejemplo, Montero, 2006) reifica las relaciones de poder en el grupo de intervención pues al equiparar a los agentes externos con el espacio científico de poder y legitimación, se le atribuye autoridad en la toma de decisiones. O como sostiene León (2010), por más que se intente trascender estos dos *bloques*, las etiquetas crean realidades que asumen una distancia abismal entre ambos conocimientos e interventores, a unos les *falta* mientras que a otros-as les *sobra*, existe un *yo* o *tú*, claramente delimitado, no un trabajo desde un *nosotros-as*. En esta línea, Rose (1998) e Ibáñez (1994) advierten sobre la expectativa de normalización con la que usualmente se relaciona a las disciplinas *psi*. Como sugieren estos teóricos, históricamente las disciplinas *psi* han estado definidas por las relaciones de dominación, definiendo, reafirmando y sosteniendo los caminos de la normalización; excluyendo otras voces o posiciones practicadas distanciadamente de estos centros de poder constituidos por las disciplinas *psi*.

Reconocía que la etiqueta de *interventora experta* se construiría en el campo, desde las relaciones que fuéramos enraizando como grupo. Como recuerda Gutiérrez (2005) nuestra identidad como investigadoras surge en relación, a partir de las respuestas de los-as otros hacia uno-a, y las respuestas de uno-a mismo-a hacia los otros-as y hacia una misma. Articular el campo significaba que todos-as los-as participantes generábamos expectativas con respecto a unos-as y a los-as otros-as (y el imaginario que pudieran tener las personas sobre la universidad y lo que significa hacer psicología social). De alguna manera, todos nos construíamos en la relación que se había articulado al desarrollar una investigación.

Así, en este proceso iba enraizando posiciones de investigación y me construía en el campo; no en un campo lleno de datos y variables, sino como sugiere Spink (2005), habitado por personas, afectividades, deseos y contradicciones. El campo, desde la perspectiva de Spink, no existe como un espacio objetivo y neutral al que nos trasladamos a investigar, sino que a través de nuestras prácticas de relación y movimientos, construimos el campo y le otorgamos existencia. Por eso, Spink (2004, p. 4) lo define como *campo-tema*, pues está informado y construido desde las preguntas, intereses, conversaciones, aproximaciones, que mantenemos en un tiempo particular; a partir de la articulación lo movemos o reformulamos en otros términos. Este proceso no se da sólo desde la perspectiva del-la investigador-a, sino que se construye el *campo-tema* desde nuestra interacción con otras personas, *juntos-as* construimos la realidad investigativa.

En mi caso, prefería definirme como *ciudadana documentalista* interesada por el trabajo del grupo y opuesta a la visión de desarrollo que se planteaba desde el gobierno y el Portal del Futuro, aunque sabía que me atravesaban otras posiciones, tales como la profesora universitaria o la psicóloga social, que dirigían e informaban mi ser *ciudadana documentalista*, y que por tanto, me pensaba, y nos pensaba, desde esas posiciones.

Esta posición era construida desde el rol que yo quería ocupar en el grupo y los trabajos que entendía podía generar para apoyar las estrategias de denuncia. Este rol era validado por Daly y Cheberto, mas no necesariamente, al inicio, por el resto del grupo. Los objetivos de la documentación permitían otras formas de moverme en el grupo que no tenían que ver con la resolución de problemas sino con la posibilidad de pensar colectivamente esos problemas. Más allá de ser una *profesional* que iba a transformar una realidad específica, era una ciudadana que pertenecía a ese contexto más general que es Puerto Rico y que conjuntamente estaba preocupada por lo que sucediera en Ceiba y Naguabo, pues era generalizador (aunque específico) de una política gubernamental, y tenía efectos muy desastrosos sobre la ciudadanía, incluyéndome. De alguna manera, involucrarme con APRODEC y con las problemáticas sociales, económicas y políticas de Ceiba y Naguabo, implicaba confrontar situaciones de marginalidad en las que también estaba inscrita y tenían un efecto sobre mi vida. La situación local en Ceiba y Naguabo también la entendía dentro de las relaciones más amplias de poder en ese reclamo político de visibilizar la gestión de la ciudadanía e incidir en la política local y nacional.

Por otro lado, la posición de *ciudadana documentalista* no significaba que me hubiese diluido en el proceso de grupo, ni que quisiera borrar mis fronteras en relación a los-as demás ciudadanos-as que participaban del movimiento. Estaba consciente que por un lado, podía ser parte del grupo como *ciudadana documentalista*, pero a la misma vez había una distancia con respecto al grupo. Yo estudiaba nuestra relación con la cámara para fines de la tesis y esto me llevaba a asumir otras identidades que no necesariamente informaban el trabajo del grupo, pero sí estaban presentes en las reflexiones que iba haciendo sobre la intervención con cámara y sus implicaciones en el grupo. Ser parte del grupo suponía entonces, que estuviera de acuerdo con las metas o intereses del mismo, o al menos con el resultado que se buscaba del proceso, esto es, incidencia sobre las decisiones en torno a qué debe suceder en las tierras. Pero, a la misma vez, era necesaria una posición no de neutralidad sino de distancia, que nos permitiera a cada uno, dialogar, reflexionar, consensuar desde las miradas diferentes que cada uno aportaba al proceso. Todos-as, de alguna manera estábamos dentro y fuera del grupo (Albertín, 2008).

Por otro lado, nuestra relación era diferente a la que había entre ellos-as mismos-as, pues ellos-as

compartían un espacio local geográfico, tenían relaciones de afinidad y familiares y habían participado juntos de otros movimientos comunitarios como el de Vieques. Los unían otras conexiones más allá del espacio-tiempo que estaban viviendo en la movilización comunitaria del 2009. Por otro lado, había un desequilibrio entre lo que yo compartía sobre mí misma y lo que yo conocía sobre el grupo. Este desequilibrio, si se quiere, entre lo que ellos-as sabían de mí, y yo de ellos-as, o el tipo de información que ellos-as compartían sobre sí mismos-as, me hacía pensar en las asimetrías de nuestra relación. Gutiérrez nos recuerda que las relaciones en el trabajo de campo son artificiales, no son equiparables a las relaciones de intimidad y cercanía presentes en la amistad común, se rigen por otros parámetros que responden a la realidad investigativa. Otra diferencia entre nosotros-as era que aunque la situación política que se vivía en Ceiba y Naguabo me era pertinente como puertorriqueña, era un *insider* de esa realidad, no representaban la misma intensidad para mí, al vivir en un municipio diferente (San Juan) con otras especificidades. Era un *outsider* en el sentido de que mi desplazamiento era doble, para llegar a Ceiba y Naguabo y luego de regreso a mi hogar. Este desplazamiento, en cierta medida, delimitaba los posibles roles para con el grupo, las tareas y acuerdos que se me podían delegar y la facilidad con la que el grupo podía acceder a mí. Además, como se ha dicho, implicaba otra relación con la problemática. Aunque fuera una situación con implicaciones generales para Puerto Rico, tenía efectos concretos y locales sobre las personas que vivían en esos municipios. En el caso de ellos y ellas, la conexión con la problemática era permanente. Mi desplazamiento implicaba grados de separación con esa realidad.

No obstante, la posición como *ciudadana documentalista* me permitía asumir la concepción de Montenegro de que *siempre intervenimos*, o como tuve la oportunidad de escuchar en una conferencia dictada por Leonor Cantera en la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras (marzo 2011), *intervenimos* cotidianamente, a través de prácticas más estructuradas o menos estructuradas en las situaciones en las que nos vamos desarrollando o relacionando. Cantera planteaba, al igual que Montenegro, que *siempre intervenimos*, pues hay múltiples oportunidades desde las cuales uno expresar su conformidad e inconvinción ante situaciones de violencia; en otras palabras, hay posibilidades de posicionarnos, desde una intervención en un supermercado, una conversación, hasta la conferencia que estaba dictando ese mismo día. Por otro lado, la noción de *siempre intervenimos* de Montenegro también integra la idea de que *intervenir* es *articular, relacionarse, conectar, asociarse*, por lo tanto, toda *intervención*, al gestarse desde la conexión, implica que en cada movimiento de intervención nosotros-as también somos intervenidos-as.

Esto significaba que la cámara era una forma de intervenir en el espacio, en la concepción de Montenegro, de relacionarme, conectarme y articular sentidos con otras personas. Posibilitaba el

encuentro y el intercambio. Pero a la vez, la cámara era intervenida por las personas del grupo y actuaba en función a las respuestas que iba recibiendo de ellos y ellas. Ellos-as comenzaban a *intervenir* sobre el trabajo fílmico, pues aunque sabía que mi presencia podía tener relevancia para el grupo, no estaba segura de que inicialmente el grupo lo consideraba de esa manera. Esta suposición tuvo un efecto sobre mí, al llegar a sentirme incómoda cada vez que encendía la cámara. No sé si sus reservas no comentadas se proyectaban sobre mí o si comenzaba a captar lo que pudiera entenderse como el límite de las filmaciones, al intervenir en un espacio que podía vulnerabilizarnos.

Me recordaba de MacDougall, quien decía que una estrategia de romper hielo era justamente enseñarse con la cámara fílmica desde el inicio. En la práctica, la sugerencia de MacDougall era compleja. Además de romper hielo con las personas, tenía que romper hielo conmigo misma y con mis valoraciones en relación a la cámara fílmica como dispositivo de amenaza e intervención. Por un lado, al utilizar la cámara las personas podían llegar a sentirse cohibidas de hablar en las reuniones, en donde se trabajaban asuntos vulnerables como analizar los últimos acontecimientos en el proceso de movilización, comentar información que les llegaba en plan confidencial y planificar las nuevas estrategias a seguir. En la primera reunión a la que asistí en casa de Daly, ella me presentó al resto del grupo como una profesora que estaría participando para realizar un vídeo sobre el movimiento comunitario y estaría filmando todo lo relacionado al grupo. Daly preguntó si estaban de acuerdo con que se filmasen las reuniones y nadie se opuso, pero sentí tensión en el ambiente, miradas serias, incómodas y llenas de preguntas.

Aprovechaba los momentos más informales de las reuniones, al principio y al final de la misma, en donde compartíamos arepas de coco, alguna picadera o cerveza, para convivir y compartir desde otra posición con el grupo, y me abría a las preguntas que algunos me hacían: *¿Trabajas en la Universidad de Puerto Rico? ¿En Humacao? ¿Qué clases ofreces? ¿Cómo conociste a Daly y a Cheberto?* Estas conversaciones e intercambios, que parecían sutiles o cotidianos pero que no eran inocentes, eran necesarios para visibilizarme ante el grupo. La sinceridad con la que las personas entendieran había respondido a las preguntas determinaría mi acceso o no al grupo. Pero la cuestión era más compleja, pues grababa las reuniones y contaba con un dispositivo que los fijaba e identificaba sus palabras y opiniones (otra asimetría del poder) y que de ser robadas o perdidas implicaba un riesgo para los-as participantes. Por otro lado, aunque la posición como profesora podía legitimar mi presencia (por las suposiciones sobre el-la profesor-a que apoya proyectos de comunidad, como se había dado en Vieques) y por tanto, representa un *espacio seguro* desde el cual desenvolverse, el grupo había vivido experiencias con personas que se habían acercado al colectivo

para *involucrarse* con el movimiento y luego, como me había comentado en innumerables ocasiones Daly, *los habían traicionado*. Así mi uso de la cámara era incómodo e inseguro: por un lado sentía que las imágenes nos podían vulnerabilizar, pero también me preguntaba sobre mi pertinencia al grupo y las implicaciones de comenzar a filmar aun cuando sentía que no todos y todas validaban mi rol de filmar.

Como comentaré más adelante, filmar a Jaime González el 15 de julio fue estratégico para mi *incorporación* al colectivo, más allá de la confianza que tenían Daly y Cheberto en mí. No tenía forma de saber que González haría las expresiones que hizo, pero al filmarlas, el grupo advirtió las posibilidades de las videgrabaciones como estrategia de denuncia y resistencia. Parecen atinados los comentarios de Van Maanen (en Bogdan y Taylor, 1987, p. 58), *solo las pruebas prácticas demostrarán que uno es digno de confianza*; o los de Taylor y Bogdan al respecto de que la inserción continua con el grupo permite captar significados que son útiles para el grupo por el hecho de *estar en el lugar adecuado en el momento oportuno* (Íbid., p. 66)

Como he dicho, aunque se había aceptado el que grabara las reuniones, tenía la sensación de que se autorizaba por mi relación con Daly y Cheberto, mas no tenían los mismos referentes con los que evaluarme y por tanto, confiar en mí. Después de la Asamblea del 15 de julio, el grupo advertía la relevancia de las imágenes como estrategia para presentar las denuncias del colectivo. Mi cuerpo también adquiría otro movimiento, ahora menos tenso, descansado, más confiado que al inicio de las filmaciones, pues me quedaba claro que el grupo estaba convencido de la posibilidad de hacer un vídeo de denuncia y entendía que se les hacía relevante. A partir de este momento, otros integrantes de APRODEC fueron imprimiendo ideas al documental. Por ejemplo, Hiram me preguntaba, *¿qué tal si hacemos un recorrido a pie por la playa? Caminamos, vamos filmando, conversando sobre mi familia, hasta llegar al lugar donde estaba la casa de mis viejos*. Los comentarios de Hiram me hacían pensar en la conceptualización de Pink (2007) sobre *caminar videogrando*, y cómo a través de los desplazamientos con cámara se tocan las historias, al uno trasladarse por los espacios por donde corre y se manifiesta el relato. Por otro lado, estos comentarios me daban a entender que el documental tenía un sentido de pertenencia para el grupo y consideraban su narración como colectiva. Yo cargaba la cámara, pero se sentían confiados-as de opinar sobre qué filmar y por tanto, de definir el contenido del mismo. Luego de sentir *aprobación* por parte del grupo, una aprobación que fue consentida a través de gestos y comentarios, se validaba también mi posición como *ciudadana documentalista*, y tenía un rol al interior del grupo, no exento de asimetrías.

4.5. La documentación fílmica como estrategia de denuncia

4.5.1. ¿Quiénes están detrás de la cámara? Construyendo sentidos colectivamente: posiciones encontradas

Como mencionara anteriormente, uno de los momentos definitorios en el proceso de inserción fue cuando filmé una Asamblea de Pueblo organizada por el Portal del Futuro, el 15 de julio de 2009⁴⁵. En este momento dejé de ser vista exclusivamente como agente netamente externo y las personas comenzaron a interesarse por el contenido de las filmaciones y las narraciones que se podían trabajar desde las imágenes. Además, la cámara fílmica dejó de ser vista sólo como un artefacto que vulnerabilizaba al grupo y advertían sus fortalezas como estrategia de denuncia.

La Asamblea del 15 de julio se había promovido en Ceiba y Naguabo (a través de rondas con altoparlantes, promoción en las Iglesias, correos electrónicos, la página de APRODEC, de boca en boca y en los medios de comunicación) como un foro para deliberar en torno a las propuestas de desarrollo. La Asamblea sería dirigida por Jaime González, en aquel entonces el director del Portal del Futuro y quien era conocido, según me contaba Daly, por haber sido la mano derecha del ex gobernador, ultraderecha, ultraconservador, Carlos Romero Barceló⁴⁶. Durante el foro, que se convirtió más bien en una asamblea informativa (como todas las demás), González se presentó con una actitud que a muchos nos pareció prepotente y llegó a plantear que la gente de Ceiba y Naguabo tendrían que conformarse con ver a la gente rica llegar a los hoteles y demás desarrollos de lujo que se construirían en la Región.

Y vamos a quitarnos unos complejos también. Que algunas de las tiendas tengan productos que yo no pueda comprar pues *Such is Life*, así es la vida...Y el que no tiene ni siquiera cincuenta chavos para comprar un límber⁴⁷, por lo menos puede disfrutar de caminar libre de costo por esos paseos peatonales y ver a los cruceros llegar, y ver a los pasajeros bajar, los pasajeros con chavos, claro está, y ver a los pasajeros comprar cosas caras y al que eso le cree complejo, pues lo siento mucho por ustedes...Pero no se preocupen por eso y sigan jugando a la Loto o a la Revancha o a lo que sea que quizá alguno de ustedes se pueda comprar una lancha también.⁴⁸

45 Como explicara en otro momento, cuando comencé a trabajar en Ceiba la propuesta de desarrollo del gobierno se conocía como el “Portal del Futuro”. En noviembre de 2008, gana por una inmensa mayoría el PNP, por lo que se destituye a Antonio “Tito” Colorado como director del PF y se nombra a Jaime González. El proyecto del PF se sustituye por la “Riviera del Caribe”, pero cotidianamente se siguen utilizando ambos nombres para referirse al proyecto de desarrollo económico. Lo que sí cambia significativamente es que mientras el PF concebía el desarrollo económico en términos locales, para Ceiba y Naguabo, la Riviera del Caribe habla de un desarrollo regional (para la Región Este de Puerto Rico), por lo que incluye a Vieques y Culebra en la fórmula de desarrollo.

46 A quien se le implica directamente con la muerte de dos jóvenes independentistas en el Cerro Maravilla en el 1978.

47 Es como una paleta de helado, pero en un vaso (sin palito).

48 A modo de crítica, comenta la escritora Ana Lydia Vega (2009): “Aunque a sus detractores no les hizo mucha gracia, al susodicho no le falta sentido del humor. Los chistecitos que se disparó a costa de los ceibeños dejaron tieso hasta al alcalde, quien no pudo decir ni este municipio es mío. A mí me enterneció la nostálgica alusión al “límber de cincuenta chavos”. Y casi me arranca una lágrima la exhortación a jugar a la loto para poder comprar un yate. Conmueve hasta al más despiadado esa fe sublime en los juegos de azar como instrumentos de justicia social.”

Todo esto fue dicho de la forma más burda posible y quedó registrado en las grabaciones que hice de ese día. Esa misma noche, de regreso a mi casa en San Juan, Daly me llamó por teléfono, claramente exaltada, para procesar todo lo que había pasado en la Asamblea. Me gritaba por el auricular que estaba dolida y enfurecida, al igual que el resto de los integrantes de APRODEC. Yo también me encontraba bastante sobrecogida por las expresiones explosivas de González. Además de enojo, repasaba la Asamblea con incredulidad, que una persona de confianza del gobierno hiciera esos comentarios de manera tan directa, frente a una cámara... En la conversación por teléfono, Daly me pidió que le llevara copia de la grabación pues entendían que mostrar estas imágenes a otros-as ciudadanos-as o circular el audio en los medios de comunicación ayudaría a que otras personas, finalmente, pudieran entender sus reclamos. Llevaban condenando en diferentes foros esta actitud de distancia del gobierno, sin embargo, en general, en los medios se les daba poco espacio para expresarse, además de que se valoraba la posición del gobierno de que la disidencia en Ceiba y Naguabo era liderada por un grupo pequeño de ciudadanos-as que estaban empeñados en que las cosas se hicieran a su manera. En los medios se idealizaba el trabajo que estaba haciendo el gobierno para levantar económicamente a estos municipios. En las presentaciones que hacía el gobierno sobre el Portal del Futuro había una retórica de grandiosidad y exclusividad con la que se vendían ante el público, casinos, hoteles y viviendas que tenían como guía a la Riviera Francesa. Ceiba no era el municipio que albergaba el proyecto, sino un barrio fronterizo con el nuevo pueblo de la Riviera del Caribe.

Daly convocó a una reunión para que como grupo habláramos sobre lo acontecido y tomáramos decisiones sobre las acciones a seguir en repudio a las expresiones de González y la visión de *participación* que se evidenciaba desde las mismas. En la reunión del 20 de julio de 2009, contamos con la asesoría legal de Juan Camacho sobre las implicaciones de la desobediencia civil en personas que habían sido arrestadas en el movimiento de Vieques, además de que definimos si la estrategia debía de ser categorizada como una de invasión de terrenos, rescate de terrenos o desobediencia civil. En la reunión tomamos la decisión de realizar una manifestación, no sólo por las expresiones de González sino para reclamar que el gobierno fomentara un diálogo respetuoso y de voluntad de trabajo con las comunidades en cuestión. Además, dejamos la puerta abierta para otras acciones de desobediencia civil como la entrada a los terrenos de Roosevelt Roads a través del mar y el levantamiento de un campamento.

Como parte de la manifestación del 9 de agosto, me ofrecí a editar el pietaje de la Asamblea *Such is life* (de tres horas y media), y hacer un pequeño corto de lo acontecido para proyectarlo en la manifestación (nunca había editado en mi vida, así que las próximas semanas serían de mucho trabajo en la edición). Por su parte, Daly coordinó una conferencia de prensa para el 2 de agosto de

2009, para promover la actividad en la que participamos como grupo. A la conferencia llevé las transcripciones de las palabras de González e hice copias para los medios de comunicación que allí se presentaron. Los medios participaron de la conferencia de prensa, sin embargo, nos pareció curioso que ninguna de las noticias del próximo día aludieran a las palabras de González.

El 3 de agosto de 2009, le presenté al grupo la edición que hiciera de las imágenes de la Asamblea, para que fuera aprobado y recibir retroalimentación del mismo. Ese día nos reunimos en el taller de mecánica propiedad de Daly. Apagamos las luces y todos nos sentamos a “revivir” las palabras de González. Aunque la mayoría de los presentes habíamos acudido a la Asamblea, las palabras de González volvieron a retumbar, a hacer eco y disgustar. Era interesante ver que si bien durante la Asamblea la gente no había tenido la posibilidad de reaccionar a las palabras de González, pues parecía que sólo el que tenía el micrófono podía hablar, al ver las imágenes, el grupo tenía la oportunidad de contestar aquello que tanto les había irritado: murmullos constantes entre ellos y ellas, sonrisa en la cara de Cheberto, intensificación de murmullos cuando González hace las expresiones de *Such is Life*, ¡Ja! ¡Diablo! ¡Dios mío!, risas cuando hace expresiones sobre jugar en la lotería para poder hacer uso de las facilidades de la Riviera del Caribe. A su vez, el corto, reproducido en otro tiempo-espacio, resignificaba las palabras: las *humillantes* palabras de González (así lo habían apalabrado en la reunión), serían utilizadas como herramienta para la acción política y la movilización.

Sin embargo, la realización del corto no pasó sin dificultades (más allá de las técnicas), pues hubo que negociar el sentido de la misma. Albertín (2008) indica que en el trabajo de campo los-as participantes definen el acceso que tenemos a su mundo y el tipo de relación que pretenden mantener con una. Hay exigencias que le hacen a una que ponen en conflicto los intereses y percepciones sobre lo que se puede hacer o no hacer con los materiales producidos en una investigación. Una termina por negociar estos aspectos con el grupo y en el proceso hay ganancias y límites en nuestra relación. En el caso propio, algunas personas del grupo querían que integrara unas imágenes en donde una maestra de Ceiba (muy reconocida en el pueblo por su trabajo, asociada con la familia del alcalde de Ceiba, y que actualmente padecía un cáncer muy agresivo e invasivo) había hecho unas declaraciones respecto de que no entendía el moralismo de las personas de Ceiba y Naguabo en su oposición a que se construyera un Casino⁴⁹ porque, según ella, en Ceiba y Naguabo siempre había habido prostitutas. En un momento de la Asamblea dijo, y *si con el Casino vienen más prostitutas pues que lleguen las prostitutas*.

49 Mucha gente entendía que con la construcción del Casino y de juegos de azar, Ceiba y Naguabo se convertirían en municipios de prostitutas.

Algunos miembros de APRODEC se me acercaron en la reunión del 3 de agosto y me dijeron que era necesario incluir estos comentarios (incluso llevarlos a un programa televisivo que se llamaba *Exclusivo La Comay*)⁵⁰ pues estratégicamente les beneficiaría, al ser estos municipios tan conservadores la gente se escandalizaría y allegarían más simpatizantes. Durante la conversación comenté que me parecía que entendía que el corto no debía tener como protagonista a esta señora sino a González y la reacción del grupo ante sus palabras; incluso pensaba que mostrarla podía ser contraproducente por el cariño que tantas personas de la comunidad sentían hacia ella. Exponer a esta señora me parecía lamentable, pues puesta su imagen en la manifestación o en televisión y desproveerla de un contexto, provocaría mayor fricción entre las personas de los municipios. Además, me parecía que el asunto vital de la movilización no era nuestra oposición a la señora, sino a la postura del gobierno central. Claramente, la preocupación que tenía por esta señora no era la misma que tenía por González, pues como representante de gobierno exigía de él otro respeto hacia las personas que participábamos de los procesos. Además, como veremos más adelante, entendía las palabras de González como representativas de las políticas gubernamentales, con su *Such is Life* resumía el acercamiento político que tanto buscábamos cuestionar.

En la mayoría de la literatura que había consultado para el proyecto, se discutían las fortalezas de asumir la retroalimentación en la realización del texto fílmico, pues representaba una ética que promovía la colaboración en la generación de conocimiento, y suponía validar el trabajo colectivo. En la práctica, todo era más complicado. Recordaba la investigación de Cerezo, Martínez y Ranera entre campesinos (1996) y las dificultades al asumir la retroalimentación en el texto fílmico. Estos narran cómo en ocasiones lo que se intenta presentar en una filmación o en una fotografía resulta carente de importancia o hiriente para las personas que están siendo estudiadas. En estos casos, se pone en conflicto lo que se quiere decir en un trabajo documental, es decir, la perspectiva de los investigadores-as, y las exigencias de los-as participantes. La retroalimentación, si bien es un procedimiento comprometido con respecto a las personas, puede poner en juego los propósitos iniciales de la investigación, enfrentando a los-as investigadores con la posibilidad de modificar sus concepciones sobre la investigación y perder control sobre el punto de vista que quieren transmitir.

Como había vivido en el proceso de investigación, el colectivo no era homogéneo. Esto aportaba con riqueza en las reflexiones, aunque en momentos también implicara tensión entre las partes. Sin embargo, esta pluralidad caótica era la condición inherente a los procesos de grupo. Por mi parte, asumí la postura de que hay momentos en los que uno puede disentir de las decisiones tomadas, pero continuar con estos a pesar de que no son del todo del agrado de una. Una tiene que negociar sus

50 Este era un programa muy desagradable (lamentablemente, muy popular) que muestra a una muñeca títere encargada de exponer los chismes de farándula y política.

propias valoraciones al interior del grupo, pues las interpretaciones de qué hacer, cómo hacer y por qué hacer no se definen exclusivamente desde *su* posición. El trabajo de documentar requería de responsabilidades para con el colectivo, dar seguridad de que lo trabajado en las reuniones no sería reproducido sino hasta que su uso fuera aprobado, además de que al ser la única persona que llevaba cámara fílmica a las reuniones, debía verme también desde los racionales del grupo. En otras palabras, la cámara no tenía que ver exclusivamente con mis propósitos de documentación sino que estaba a la disposición del grupo, por lo que también tenía que pensarla o concebirla desde las necesidades o intenciones del mismo. Así que, el hecho de decidir no incorporar la imagen y el audio de la señora me puso en aprietos conmigo misma y con el grupo. ¿Cómo asumir posiciones divergentes al interior de un colectivo, más cuando parte del colectivo está definiendo posiciones con las que uno no se siente cómoda?

Me inquietaba colocar la imagen de esta señora en los foros nacionales del país. Había una responsabilidad colectiva en la producción de imágenes, pero en última instancia el trabajo de montaje recaía en mí y se me identificaría directamente como quien había realizado el trabajo. Algo que me dio tranquilidad fue compartir la responsabilidad por la documentación. Entregué el pietaje al grupo, así que también tenían la posibilidad de editarlo según mejor les pareciera, sin que apareciera mi nombre como parte de las personas que habían organizado el mensaje-montaje del documento audiovisual.

De igual forma, asumí la perspectiva de que existen diferentes formas de trabajar la participación o colaboración al interior de una realización fílmica y que éstas están definidas por las características del espacio/tiempo que dan vida al proyecto de investigación. Por ejemplo, el trabajo de Camas et al. (2004; en Pink, 2004) en el cual comparten sus experiencias colaborativas desde el Taller de Antropología Visual y algunos retos a los que se enfrentaron en ese proceso de trabajar colectivamente, negociando el proceso de realización fílmica y los sentidos finales del documental. Al acercarme a sus experiencias, veía que éstos habían trabajado el proceso colaborativo en las diferentes fases de investigación, en las etapas de pre-producción, producción y post-producción. En otros trabajos consultados, la colaboración estaba limitada a unas fases de la realización fílmica o al apoyo/retroalimentación en tareas particulares.

Esto último representaba mi caso, en términos de definir la colaboración del grupo. Dada la coyuntura, la velocidad del proceso comunitario y los objetivos del documental, el proceso de colaboración en la investigación en Naguabo y Ceiba no siguió una lógica estructurada, paso por paso, en términos de la realización fílmica. Más bien mi participación era intuitiva, filmaba mucho de lo que acontecía en las reuniones y espacios públicos y sabía que más adelante estas imágenes serían

utilizadas para producir un vídeo. Sin embargo, no hubo tiempo de integrar a los-as miembros de APRODEC en otras estrategias de investigación, como por ejemplo, que éstos-as llevaran un diario sobre lo que estaban viviendo durante el proceso de movilización comunitaria, o que también realizaran imágenes fílmicas sobre el proceso. La colaboración más bien implicó, por un lado, que el documental debía ser relevante para el grupo como estrategia de acción política y de denuncia social, y que ellos y ellas podían imprimir ideas en el documental, sobre el contenido que se filmaría. Sin embargo, no sería un documento compartido en todo el sentido de la expresión, pues seguía siendo yo quien cargaba la cámara y asumía el rol de documentalista. El vídeo era una de las estrategias que se utilizarían, además de otras, como las manifestaciones, expresiones en la radio, etc. Así, el fin último del grupo no era la realización del documental, sino la movilización comunitaria. Esto supuso mayor protagonismo de mi parte en términos de la realización del documental, pues también los-as otros-as integrantes del grupo estaban atendiendo otros asuntos del movimiento comunitario.

4.5.2. De la Manifestación a la exposición en otros medios y espacios

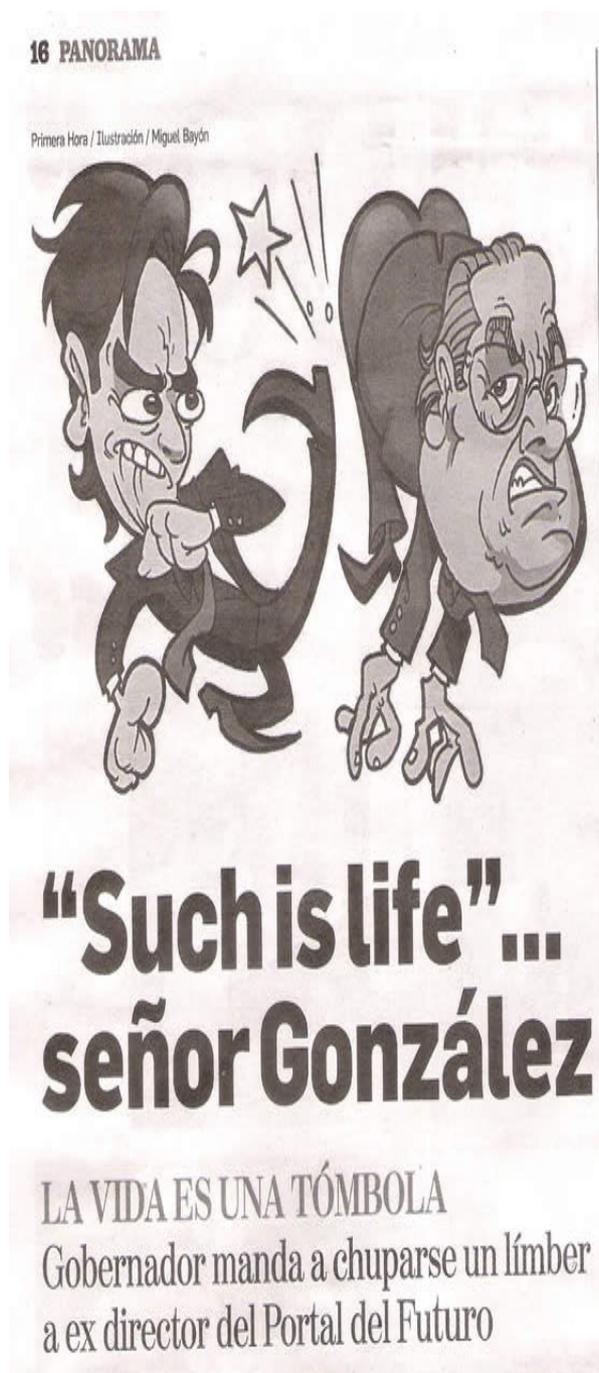
*Dile no dile no, al Casino dile no
La antigua base naval es propiedad comunal
Que la Riviera del Caribe se elimine y se archive
Que en el proyecto haya acceso libre a la playa
Mucha participación exige nuestra Región
Que la Junta se reúna sin que haya excusa alguna
Esa base militar no se puede continuar
Pérez Riera y González la causa de nuestros males
Siguen con el mismo engaño luego de sesenta años...
(Estribillos cantados en la manifestación)*



Manifestación del 9 de agosto de 2009. Fotografía tomada por José Morales González.

Llegó el día de la manifestación del 9 de agosto de 2009, y se colocó una carpa con sillas y un televisor para reproducir el corto con las expresiones de González. La gente se acercaba y miraba el vídeo, algunos-as se reían (en protesta), otros-as se quedaban en silencio (estupefactos), otros-as hacían comentarios. Los medios de comunicación también se acercaban a la pantalla, veían y escuchaban a González. Tuve la oportunidad de filmar estas reacciones, además de entrevistar informalmente a personas que acudieron a la manifestación. A pesar de que los medios de comunicación tuvieron acceso a las imágenes de González tampoco se publicaron sus comentarios

en la prensa escrita. Esto resultó extraño al grupo de APRODEC, aunque también lo empezábamos a concebir como la solidaridad de los medios de comunicación con respecto a la posición del gobierno.



Caricatura de Miguel Bayón en el periódico Primera Hora el 27 de agosto de 2009.

Sin embargo, una noche de finales de agosto, recibí una llamada telefónica de Cheberto, para decirme que probablemente al día siguiente comenzaría mucha discusión en relación al corto. Cheberto se había tomado la iniciativa de enviarlo al programa de Francisco Ojeda en WKAQ, una emisora noticiosa radial A.M. muy escuchada en Puerto Rico. Me comentaba que durante la tarde se había comenzado con el análisis del corto en los medios y se anticipaba que ésta iba a ser la noticia de última hora para la próxima semana. Cheberto sonaba muy entusiasmado con la reacción de los medios y los comentarios de desagrado y solidaridad que comenzaban a escucharse desde la ciudadanía, sin embargo, estaba preocupado (él y las demás personas del grupo) de lo que esto pudiera significar para mí, en términos de persecución política. Cheberto me comentaba que ante preguntas de los medios, Daly había comunicado que el corto lo había trabajado APRODEC como colectivo, por lo que el grupo se hacía responsable del mismo. Al todos-as asumir la responsabilidad del corto, acogíamos el poder que tenía hablar desde el colectivo y no como individuos. La experiencia me servía para reflexionar sobre la fuerza estratégica que acompañaba el apalabrar, organizar, consensuar, deliberar en colectivo. En el caso de APRODEC,

aun con diferencias al interior del grupo, éste se sentía responsable de las acciones realizadas y cada integrante se veía como pieza clave y relevante para el grupo.

Por alrededor de cuatro meses, Ceiba y Naguabo estuvieron en la mirilla pública. Un sinnúmero de entrevistas radiales y televisivas fueron realizadas a sus integrantes, hubo invitaciones a participar de foros, por ejemplo, el 13 de octubre de 2009 el Departamento de Psicología de la Universidad de Puerto Rico, en Río Piedras, organizó la actividad *Foro Such is Life: Políticas Públicas de Exclusión*; Ceiba y Naguabo organizaron la *Fiesta del límber*, así como cotidianamente se vivía la presencia de la frase en camisetas y gorras que las personas habían diseñado. También hubo reacciones de asesores públicos, por ejemplo, el caso de José *Cheo* Madera, quien tildó al movimiento de *crápulas*, *garrapatitas vivientes* (expresiones hechas en NotiUno 630 AM):

Quando yo hablo de la comunidad de Ceiba voy a distinguir a los 20,000 ciudadanos respetados del área y los ocho o diez líderes que yo voy a llamar aquí unas *crápulas*, *garrapatitas vividoras*, porque ellos no representan a nadie. Ellos, todo lo que quieren es y lo dicen, que me devuelvan los terrenos que me robaron la Marina de Estados Unidos. Yo no sé qué tipo de liderato es ese, pero ese es el liderato que las personas que grabaron cobardemente una de cinco reuniones de una, dos y tres horas.

Más tarde fue despedido por el gobierno central. José Pérez Riera, Secretario de Desarrollo Económico expresó lo siguiente:

El señor Madera no representa la administración, al proyecto de la Riviera del Caribe, ni está autorizado para hablar como funcionario de Gobierno. Sus expresiones solo pueden ser tomadas en su carácter personal y no nos representan. Lamentamos sus expresiones y creemos que aunque puede haber diferencia de opiniones en nuestra sociedad, no se debe recurrir a adjetivos peyorativos (*Destituyen a Cheo Madera*, El Nuevo Día, 9 de septiembre de 2009).

Como expresaría Daly en entrevistas radiales, las expresiones de González y Madera sí representaban al gobierno. Por cuestiones políticas, el Estado no acogía las palabras de los asesores, sin embargo, para Daly y otros integrantes de APRODEC las expresiones eran sintomáticas de la política pública del gobierno en general. A través de las prácticas de exclusión de las comunidades en los procesos de autodeterminación, reproducían y manifestaban estas expresiones. Daly comentaba que si de algo no se le podía acusar a González era de ser hipócrita, con la expresión de *Such is life*, había resumido la actitud (histórica) del Estado con respecto a las comunidades del país. Además, la expresión fue útil para resumir lo que en general la ciudadanía vivía en relación a la administración del PNP que gobernó desde el 2008, caracterizada por recortes gubernamentales, leyes para limitar la participación ciudadana, traspaso de tierras para la construcción de desarrollos de dudosa procedencia. Así lo menciona la escritora Vega cuando expresa que,

Apoyados en su republicanismo decadente, los abanderados de las finanzas reciclan sin remordimientos la vieja ley del embudo. “Such is life” para los empleados públicos desechables. “Such is life” para las comunidades desplazables. “Such is life” para los estudiantes macaneables. “Such is life” para los asalariados explotables con nuevos yugos tributarios (El Nuevo Día, *La boca de la verdad*, 1 de septiembre de 2009)

Entre tanto, se asigna el papel de espectadores a los agregados de la finca. Ya lo dijo el benemérito bocón: velar a los turistas en su consumo de alto copete es el único lujo que les resta a los que no nacieron “agraciados”. Está por verse si los extras de la película se conformarán con tan poco (Ibid).

Desde la exposición que tuvo APRODEC en el país, tanto desde los medios de comunicación como en espacios universitarios, el grupo se dio a la tarea de reflexionar sobre sus propias prácticas y hacer un análisis sobre las diferencias entre la propuesta económica desarrollada por el gobierno central y aquella que presentaba la organización. Uno de los puntos de encuentro fueron los diseños arquitectónicos realizados a través de *Comentarios a Roosevelt Roads: Charrettes 2009* (24 al 30 de septiembre), por el Colegio de Arquitectos y Arquitectos Paisajistas de Puerto Rico, en donde se recogen elementos de la propuesta del gobierno central y de la comunidad para conocer su viabilidad a nivel de infraestructura y negociación con el medio ambiente.

Por otro lado, el pietaje promovió la denuncia del grupo y los llevó a relacionarse con otros grupos y sectores que les interpelaban sobre el proceso de movilización. Un momento muy especial de este proceso de reflexión fue la participación de APRODEC en una tertulia titulada *Guayacán, una comunidad que se repiensa ante el acecho en Rossevelt Roads* (18 noviembre de 2009) organizada por el Colegio de Abogados. Como me contaría más adelante Daly, en este conversatorio se le preguntaba a APRODEC si las propuestas de desarrollo que estaban impulsando eran acogidas por la comunidad ceibeña y naguabeña en general y, por tanto, si habían documentado su sentir general con respecto al plan de trabajo de APRODEC. Esta pregunta finalmente estaba sobre la mesa.

No está de más decir que, integrantes de APRODEC como Daly, Cheberto, Naida, Hiram y Don Luis, me comentaron que ahora la cámara significa para ellos y ellas una oportunidad de documentación imprescindible y obligatoria para lograr el proceso de movilización comunitaria, no solo porque les ha permitido vincularse con otros grupos y presentar sus reclamos, sino porque les ha obligado a mirar hacia adentro del proceso. También lo estimó el gobierno municipal, desde una perspectiva de control y vigilancia, quien para la primera Asamblea de Pueblo con el nuevo director de la Junta, el ingeniero Edwin Keiss, contrató a fotógrafos y realizó videograbaciones de la actividad.

4.6. ¿Cómo contar la historia?

Luego de la edición que hiciera de la Asamblea con González (*Corto Such is Life*), no regresé a trabajar en la edición total y final para el vídeo sobre la movilización comunitaria, sino hasta

bastante tiempo después. Circunstancias como quedar desempleada de la universidad por la Ley 7⁵¹, dedicarme a trabajar más activamente en la escritura de la tesis doctoral y en proyectos como los Foros y Agenda Ciudadana⁵², ocuparon mi tiempo, al punto que no regresé a los audiovisuales grabados hasta mayo de 2011. En el proceso, también se habían dañado dos computadoras por problemas eléctricos en la casa, aunque también siempre tuve la sospecha, aunque ningún electricista lo pudo confirmar, que las computadoras se habían quemado por el peso de las videograbaciones.

Con la experiencia vivida en la edición del *Corto Such is Life* (las largas horas de trabajo para intentar descifrar el programa de edición, Final Cut) y mi conocimiento limitado sobre los programas de edición, decidí acercarme a un compañero cineasta, Rafy Rivera para que me apoyara en la edición final. Comenzamos a reunirnos en sesiones de trabajo para desarrollar el documental. Con ojo de cineasta, Rafy lanzó las primeras advertencias. Imágenes muy desenfocadas y mucho sonido salvaje que competía con el audio de las entrevistas. Durante todo el proceso de las filmaciones, sólo había utilizado una cámara. Mi equipo total había sido una cámara Samsung, dirigida por mí misma, 5 baterías para recargar la cámara, un trípode y un micrófono que compré más adelante. Sabía que había mucho *ruido* presente en las grabaciones, sobre todo, en el contexto de las manifestaciones. En las manifestaciones había personas hablando sobre una tarima, con bocinas y micrófono y a la vez estaban sucediendo otras acciones dignas de ser filmadas. Así que, las entrevistas que hacía competían con los mensajes oficiales que se daban en la tarima. Tuve que hacer uso de subtítulos para que se pudieran entender las entrevistas pero, como adelantaba Rafy, la calidad de las imágenes y el audio era muy precaria. Para un trabajo como éste, me había indicado, era necesario armarse con equipo más profesional, con al menos dos cámaras, con micrófonos y una grabadora de audio. En otras entrevistas que había hecho en contextos más estructurados y controlados, como los hogares de los entrevistados, me advertía Rafy, también había problemas con el audio. Cuando entrevisté a Doña Lolita, había una máquina de cortar grama en el fondo, cuando entrevisté a Daly una guaguaita de payco (mantecados) pasaba anunciándose con un megáfono, cuando entrevisté a Don Luis las grabaciones fueron realizadas en el balcón de su casa, en donde había decenas de colgetes que al venir una ventolera sonaban y competían con el audio de la entrevista. Cuando inicialmente vi el pietaje de esas entrevistas, me había parecido que esos *ruidos*

51 *Ley Especial Declarando Estado de Emergencia Fiscal y Estableciendo Plan Integral de Estabilización Fiscal para Salvar el Crédito de Puerto Rico* del 9 de marzo de 2009. El plan integral implicó entre otras cosas el despido de alrededor de 30,000 empleados públicos, recortes a los fondos con los que se calcula el presupuesto asignado a la UPR (9.6%) y por tanto, eliminación de programas y contratos a empleados docentes y no docentes, entre otras cosas.

52 Proyecto de Participación Ciudadana y Rendición de Cuentas organizado por la Corporación de Apoyo a Programas Educativos y Comunitarios (CAPEDCOM) en la que estaba trabajando y el periódico El Nuevo Día.

no eran lo suficientemente altos como para imponerse sobre la entrevista. Incluso, hasta se me antojaban como detalles del contexto. Desde la perspectiva de un cineasta, esos *detalles de contexto* como yo llamaba, contaminaban el audio y por tanto las imágenes. Así que, por un lado, Rafy sugería que volviéramos a trabajar algunas de las entrevistas y regresar a Ceiba para hacer imágenes que pudieran servir de transición en las entrevistas. Estas imágenes ayudarían a ejemplificar los comentarios de los-as entrevistados-as y darían variedad al pietaje. Pero antes de esto, planteaba Rafy, había que decidir la estructura o narrativa del documental, lo que Rafy llamaba el *guion técnico*.

Comenzamos unas sesiones de trabajo en donde le comentaba a Rafy lo que quería plasmar en el documental. Por un lado, tal y como habíamos acordado con APRODEC, el documental debía de tener como hilo conductor las movilizaciones comunitarias y la denuncia de la situación de desigualdad que habían vivido y continuaba expresándose en su relación con las *autoridades* gubernamentales. Por otro lado, había vuelto a ver el pietaje filmado (más allá de ver imágenes desenfocadas y ruidosas, también sucedían gestos que me parecían maravillosos por la cotidianidad del grupo con la cámara, tales como chistes, relajos y risas), y me parecía que se podía construir el documental desde el hilo conductor de APRODEC, pero dándole un estilo humanizado desde la conexión entre los-as participantes. Mientras iba revisando todos los pietajes, iba categorizando fragmentos de las videograbaciones según áreas temáticas. Al final tenía una tabla de 23 páginas, y aunque era bastante extensa me permitía ver en qué momentos se conversaban sobre temas similares, puntos de encuentro y desencuentro entre los-as participantes.

Había grabaciones muy variadas (ver apartado *Las videograbaciones*, p. 184), entrevistas formales e informales, grabaciones en las manifestaciones, en la Villa Pesquera, adentrándonos a un bosque de mangles, en la preparación para la manifestación, en los montes de Ceiba, en las reuniones de trabajo, en el taller de mecánica de Daly, en las estaciones de radio, y me parecía que esa cotidianidad podía ser expresada en el vídeo y le daría sentido de pertenencia. La riqueza de las imágenes consistía en que en mi participación para fines del documental, desde junio a septiembre, la cámara fílmica había estado siempre conmigo. Luego de los saludos de bienvenida, había comenzado a videograbar. De alguna manera, había asumido la cámara observacional (capítulo 2), aunque con ello no pensaba que estaba atrapando en el metraje fílmico trozos de verdad. Este estilo se había dado de manera bastante natural. Ciertamente, con las tensiones que he presentado en otro momento, pero desde el inicio, al no contar con un guion de lo que grabaría (sólo contaba con un formato de preguntas para las entrevistas más estructuradas) había pensado que lo más estratégico (en la medida que se pudiera por la negociación con los-as participantes) sería grabar todo lo que

podiera grabar y luego vería como organizar la información dentro de la estructura final del documental. La cámara me había permitido *explorar* diferentes realidades que si bien cobraban sentido en el momento mismo de *vivirlas* y procesar/analizar los eventos con el grupo, tomaban otro análisis a partir de la relectura de las imágenes filmadas y el ordenamiento final de las mismas.

En una de las sesiones de trabajo para desarrollar el guion técnico, Rafy me había comentado que por los límites del audio, recomendaba realizar un documental no más largo de 30 minutos. Aunque reconocía este límite, por el cariño propio al proceso y a la experiencia vivida, idealizaba bastante el contenido de las grabaciones y pensaba que el contenido en sí salvaría a las imágenes del audio. Mantenía la esperanza de que a través del proceso de edición se podía reflejar un documental humanizado desde las vidas de sus participantes; se me hacía difícil pensar en un documental, según yo, de tiempo reducido. Rafy me recordaba las largas tablas temáticas que había desarrollado y me planteaba que debíamos escoger entre los audios menos alterados para comunicar mejor las ideas. Sí reconocía que habían pietajes como la entrevista a Don Luis que ayudarían a conectar con la audiencia y, aunque no tenía el mejor audio debíamos integrar partes de la entrevista. Rafy me explicaba que había que ser estratégicos al usar *audio contaminado*, pues si bien en ocasiones era importante integrar fragmentos de este pietaje, saturar el documental con estas imágenes agotaría a la audiencia, cansada de observar unas imágenes con tantas faltas técnicas. Esta recomendación me inquietaba, hasta me dolía, porque significaba dejar fuera muchas imágenes que según yo aportaban a dar una especificidad al documental; pero también confiaba en Rafy y su experiencia editando.

Con Rafy aprendí que este guion técnico se dividía en introducción, desarrollo y cierre. Por dos días consecutivos estuvimos trabajando en unos papelotes sobre la mesa de mi casa, pensando en cuál podía ser la estructura narrativa y qué contenido podíamos incluir en las diferentes partes del guion:

I. **Introducción (5 minutos)**

1. Ceiba, la base y su dependencia:
 - a. Mini-historia de Ceiba
 - b. Mini-historia de la base
2. Cierre de la base (Anuncio de que se va a cerrar la base y oportunidad de utilizar las tierras para el re-desarrollo de Ceiba) (Found-Footage)
3. Presentar brevemente el conflicto: Gobierno tiene otros planes con esas tierras, excluyendo así a la comunidad. Nuevamente, le quitan las tierras a Ceiba.
4. Ir presentando a los personajes “principales”: Daly, Naida, Rafa, Tito Colorado, Jaime González, Edwin Keiss, Don Luis, Cheberto, Puerto Rico, Marina de Guerra

II. **Desarrollo (20 minutos)**

1. La comunidad habla de su propuesta para Ceiba y desde Ceiba
2. Diagrama de desarrollo turístico de Puerto Rico
3. Abundar más en torno a la protesta en Ceiba
 - a. Historia del atropello hacia Ceiba
 - b. Gobierno no permite la auto-determinación de Ceiba
 - c. Violación a Ley BRAC
 - d. Composición de la Junta de Redesarrollo
4. Organización APRODEC y su fundación en el 2003

5. *Such is life*
 - a. La conferencia de prensa
 - b. Movilización
 - i. Reuniones de preparación
 - ii. Manifestación agosto
 - iii. Diagrama del límber

III. Desenlace (5 minutos)

1. La fiesta del límber
 - a. Visuales
 - c. Reacciones a esa conferencia
 - b. Entrevistas del evento y post-evento.
2. Destitución de Jaime González y Madera
 - a. ¿Qué queda de la lucha?
 - b. ¿Qué está ocurriendo ahora mismo en Ceiba?
 - c. Presentar situación actual de los personajes principales:
 - d. Reacciones a la palabras *Such is Life*
 - a. Daly: alcaldesa
 - b. Naida: directora de APRODEC
 - c. Rafa: continúa trabajando en la base
 - d. Tito Colorado
 - e. Jaime González
 - f. Edwin Keiss
 - g. Don Luis
 - h. Cheberto
 - i. Puerto Rico y la Marina de Guerra

En este proceso de pensar el guion técnico, las tablas temáticas fueron clave, pues nos permitían *parear* los temas identificados con imágenes y audio. Las reuniones de trabajo con Rafy fueron sugerentes e inspiradoras. Mientras mi estilo con la cámara había sido la de *grabar siempre*, sentía que este proceso de edición permitía jugar más ampliamente con el *cómo decir*. A través de las imágenes, quería comunicar un mensaje sobre los reclamos de APRODEC, pero nuevamente, desde una perspectiva humanizada, que la audiencia se sintiera que conocía las razones de este grupo de personas. Más allá de si estaban o no de acuerdo con los reclamos de APRODEC, que pudieran identificarse con los-as participantes. La audiencia estaba presente en las ideas que íbamos generando, pues pensábamos de qué maneras sería más adecuado presentar las denuncias, qué información debían conocer, qué entrevista incluir para que el mensaje fuera directo. Tampoco pretendía que el documental fuera a contestar todas las preguntas de la audiencia pues me parecía que el documental no era un documento finito, sino que me gustaba verlo desde la perspectiva de la fotografía. Con lugares indefinidos, con sentidos incompletos. Esta conceptualización se relacionaba con los planteamientos del cine reflexivo y deconstructivo (capítulo 2) en donde se promueve una relación activa con la audiencia de los textos audiovisuales. Para esto, se rompe con la linealidad narrativa, además de que se plantea que no es necesario proveer con todos los referentes, pues más que conclusiones finales, los textos deben ser sugerentes o evocativos, provocar en la audiencia sensaciones o la realización de otras acciones. Para movilizar hay que conectar. Lograr que otras personas se pregunten sobre lo que está sucediendo en cierto lugar, que

busquen otra información, que quieran conocer, que comenten con otras personas y que incluso, puedan unirse al colectivo. Todas estas son formas de intervención que posibilita el texto fílmico.

Por otro lado, habíamos destinado un fin de semana para regresar a Ceiba, 18 y 19 de junio de 2001, y hacer imágenes de transición. Un amigo le había prestado un equipo profesional de filmación (cámara, luces, audio), además contábamos con mi cámara. El primer día llegamos a Ceiba a las 4.30 a.m. pues como Rafy explicaba, había que aprovechar el equipo prestado además de la iluminación. Habíamos decidido tomar imágenes de la plaza central y de los negocios, de la entrada a Roosevelt Roads, de los letreros de la base naval y de Ceiba, de los paisajes. En una de las tomas estuvimos dos horas para hacer una imagen de los letreros de la carretera que anunciaban la salida a Ceiba y Roosevelt Roads, pues nos gustaba el hecho de que la señal de Ceiba era hacia la izquierda y la de Roosevelt Roads hacia la derecha, sugiriendo los caminos opuestos de ambas *ciudades*. Tuvimos la suerte de que por esas casualidades de la vida en el segundo día de filmación había una actividad dentro de la base naval y algunas áreas estaban abiertas al público general. Pudimos hacer grabaciones dentro de la base, en el área del aeropuerto. También hicimos imágenes de las áreas cercanas a la entrada de la base naval. Por otro lado, subimos por Aguas Claras (los terrenos que el gobierno otorgó a las familias de Playas Blancas cuando los expropiaron) para hacer imágenes panorámicas de Ceiba y los islotes asociados al municipio. Pedimos autorización de algunas familias para hacer imágenes desde sus balcones o terrazas, y así grabar paisajes. Esta parte de *generar* imágenes, esto es, ir con una idea de las imágenes que debíamos tomar me resultó en un principio más tediosa. Este era un cambio de paradigma en mi propia experiencia, acostumbrada a cargar con la cámara siempre, correr con ella, caminar con ella, moverme libremente con ella con la idea de *ver* que sucede. Pero este cambio de *formas de hacer* me permitió valorar el cuidado que se debía de tener con respecto a la imagen y el audio.

El último día de filmación, fuimos a entrevistar a Daly pues era una de las participantes principales para el documental, sobre todo, por su claridad al expresar las denuncias comunitarias. Esto se veía en el contenido de la entrevista que le había realizado el 23 de junio de 2009, por su liderazgo en las reuniones y en las Asambleas de Pueblo. Sin embargo, en la entrevista que había realizado en junio de 2009 había fallas en el audio y movimiento de las imágenes. Para la ocasión, Daly nos había preparado una ensalada de carrucho y empanadillas de jueyes. Ese tiempo de estar en la mesa sirvió para que Rafy y Daly pudieran conocerse y repasar las preguntas que trabajaríamos. Ya dispuestos a trabajar con las videograbaciones, nuevas lecciones sobre el cuidado de las imágenes. Daly llevaba puesto una camisa blanca y Rafy le pidió que, para fines de la iluminación se pusiera una ropa más brillante; nos movimos a un área del patio que era más silenciosa y había mejor iluminación; en

ocasiones, Rafy detenía la filmación pues habían ruidos externos (un avión, una música alta de algún carro).

Fue la primera ocasión en donde había otra persona filmando mientras hacía la entrevista, mi rol fue de conversar con Daly sobre los asuntos que habíamos delineado. Y después de tanta intensidad con el uso de la cámara, ciertamente, me hizo falta. Asumí el rol de participar en las imágenes y conocer cómo se pueden sentir las personas al ser grabadas. Por el tipo de trabajo de Daly en APRODEC estaba muy acostumbrada a aparecer en los medios, pero en mi caso, mi cuerpo se tensaba y le pedí a Rafy no aparecer en las imágenes. Tal vez el hecho de saber que te estén filmando, al menos en mi caso, no me permitía concentrarme del todo en la entrevista (estaba más consciente de mi persona en las imágenes), y si a eso se le sumaba que en ocasiones interrumpíamos la filmación para esperar a que pasara el *ruido* externo, representaba un cambio diametral en la manera en que yo había realizado las imágenes. Pero leer mi cuerpo en esas imágenes que grabó Rafy, también me ayudaba a leer el cuerpo de otros-as al estar frente a la cámara, e intuir de qué maneras podía ser más llevadera su presencia frente a ésta.

Después de este fin de semana, Rafy regresó a la tarea de importar las grabaciones al programa de edición *Final Cut Pro* y éstas no subían. Hubo que dedicar muchas horas a buscar consultas de foros por internet, Rafy comunicarse con compañeros de cine, comprar *plugs*, y nada. No había forma de *importar* las imágenes o al menos, no sabíamos cómo hacerlo. Era agosto de 2011 y Rafy comenzaba una producción, por lo que la edición del documental se detuvo. Una amiga productora, me recomendó a un amigo suyo, David Moscoso, con quien finalmente trabajé la edición final del vídeo. Esto representaba otro cambio en la perspectiva de la edición e integrarme con otra persona. Además, de que significaba que debía volver a negociar el ordenamiento del documental, porque aunque el tema del vídeo había sido acordado con APRODEC, su nombre (el de David) aparecería en los créditos y sabía que de alguna manera, tal vez sin quererlo, él también imprimiría en el documental final lo que le parecía más adecuado.

Recordaba la diferenciación que hacía Asch (1988) sobre la colaboración entre iguales y cuando trabajan juntos, un-a científico-a social y un *filmmaker*. Asch plantea que la colaboración entre iguales implica que tanto el-la científico-a social como el *filmmaker* comparten la responsabilidad total por la filmación y la investigación, además de que deciden a lo largo de la investigación qué técnicas deberán utilizarse, por ejemplo, si en ciertos casos se limitarán a grabar audio y tomar fotografías y cuándo es mejor filmar. Por el contrario, en la mayoría de los casos, la colaboración no es equitativa ni total, sino que se contrata a un *filmmaker* para apoyar labores técnicas dentro de la filmación o edición del texto visual. O se solicita el apoyo de un-a científico-a social como

consultor-a del trabajo fílmico, por ejemplo, ayudar en las tareas de establecer contacto con los-as participantes y de traducción. En el caso del texto visual sobre Ceiba y Naguabo, la colaboración era parcial pues me había acercado a ambos editores por su conocimiento técnico, aunque en el proceso, *consultarles* a ellos sobre la edición había enriquecido mi experiencia como novata en el campo de crear un texto visual. Y aunque no *compartíamos* las mismas responsabilidades en relación al texto visual ni teníamos remotamente el mismo grado de complicidad o cercanía con la comunidad, me parecía que no podía considerar su presencia como un mero aporte técnico, pues como dijera anteriormente, su aparición en los créditos les daba una identidad dentro del documental. De alguna manera y desde las posibilidades técnicas, ellos también daban forma al texto final.

Desde el inicio, hubiera querido hacer yo misma la edición, pero sabía que había muchos aspectos técnicos a considerar (los cuales claramente yo no dominaba) y tomaba conciencia de que aunque el producto no fuera técnicamente o estéticamente interesante sería utilizado por otras personas. Me reuní con David una tarde de noviembre de 2011, en el espacio de edición de su casa. Al igual que cuando me reuní por primera vez con Rafy, fue una reunión larga en la que le expliqué el contexto de la investigación, cómo había llegado a Ceiba y Naguabo, el trabajo de investigación, los primeros acercamientos, el contenido de las imágenes, los lugares en donde había filmado, el uso de la cámara, los límites en el audio, y la estructura general del documental. Decidimos que él se dedicaría a trabajar con la conversión de las imágenes (lo que según me contó implicó muchas horas de trabajo) y yo debía revisar el guion técnico que había desarrollado con Rafy. Esta tarea implicaba también poner por escrito la secuencia de imágenes a usarse, es decir, decirle por escrito la estructura del documental junto con las imágenes que se utilizarían, en qué archivo estaban cada una de las imágenes y los tiempos que debía poner de las diferentes imágenes.

Revisé la estructura trabajada junto con la tabla temática que había preparado. Iba viendo las imágenes una y otra vez, una y otra vez, teniendo en mente las imágenes que mejor pudieran comunicar el tema a trabajar en el guion. En este momento no estaba preocupada por la extensión del vídeo, sino en hacer un primer corte de las imágenes. Fue un proceso diferente e interesante en términos de la construcción narrativa, pues iba colocando las imágenes una detrás de la otra para desarrollar un sentido, pero al no trabajarlo directamente en la computadora, no podía visualizar realmente cómo estaba quedando la narración. Cerraba los ojos para imaginarme la secuencia total que había hecho. Había tratado de seguir el consejo de Rafy sobre el *ser estratégica con el audio de las imágenes* e integrar aquellas que realmente funcionaran, pero creo que al final, sin quererlo, terminé por una narración que usaba mucho de ellas. Afectivamente, se me hacía muy difícil no

utilizarlas. Quería que los-as participantes se vieran a sí mismos-as desde su cotidianidad, el tiempo que habíamos trabajado juntos-as, la amistad, la empatía, la solidaridad que se veía en su trato con los demás, la toma de decisiones, la problematización que se daba en las reuniones, cómo no se tomaban decisiones a la ligera sino que había un análisis del contexto, de las situaciones, como entre ellos-as se complementaban en lo que se iba diciendo (un poco, triangular la información). De alguna manera, el documental que visibilizaba en mi mente, era sobre las razones de la movilización comunitaria, pero también sobre cómo un grupo de personas lo significaba, cómo se habían organizado y el proceso que habían seguido. Al entregarle el trabajo final a David, le eché la suerte (¡Espero que le guste!..., a pesar del audio) y esperé recibir noticias positivas.

Cuando recibí la llamada de David, me dijo que había hecho unos cambios a la narración y a las imágenes seleccionadas y que debíamos dialogarlo para tomar decisiones finales. Ya me imaginaba por dónde venía. Nos reunimos y tenía las mismas reservas que Rafy. Me dijo que había comenzado a utilizar la estructura y las imágenes que le entregué pero se daba cuenta que no todas las imágenes eran las adecuadas. Había partido de mi estructura narrativa pero había tenido que usar otras imágenes pues el audio limitaba mucho. Al igual que Rafy, estaba de acuerdo con la posición del documental y la denuncia que planteaba, sin embargo, como editor le preocupaba que el mensaje no se pudiera transmitir efectivamente. Vimos juntos la edición que había realizado y no me entusiasmó mucho la selección que había hecho. Por un lado, Daly aparecía mucho en las imágenes. En la selección que yo había hecho, le había dado un rol importante en la presentación de la situación actual de los municipios, pero había nutrido con otras voces el documental. Daly era considerada por la mayoría del grupo como la líder, y aunque le tenía un cariño personal a Daly, no quería reproducir la relación de liderazgo de Daly o que se le asociara sólo a ella como la persona que lideraba el proceso (sabía que también esto sería rechazado para el grupo pues tenía la percepción de que admiraban mucho a Daly pero también había una relación de tensión con ella por construirse como la líder por excelencia. Por otro lado, al *siempre grabar todo* temía haber generado la expectativa de que todos-as los-as participantes aparecerían en las imágenes finales).

En estos momentos, la pregunta sobre quiénes hablaban en el texto se hacía pertinente. No estaba haciendo un documental sobre Daly (que me había confiado que estaría corriendo como alcaldesa en la contienda electoral del 2012), sino sobre el significado de un grupo de personas en torno a las movilizaciones comunitarias. Es decir, aunque la voz de Daly era privilegiada por el grupo y por mí misma, en el proceso de conocer sobre lo que estaba pasando en Ceiba y Naguabo había sido acompañada por otras voces. Los-as participantes, de una manera u otra, informaban mi posición sobre las movilizaciones comunitarias. Por ejemplo, con los pescadores, don Rafa e Hiram, que

trabajaban en la base naval cuando ésta todavía operaba, había conocido sobre los problemas de salud de los pescadores, desde perder sensibilidad en el oído por la detonación de bombas, hasta problemas de cáncer entre los amigos pescadores. En una asamblea de pueblo del 10 de febrero de 2010, don Rafa le había dicho a las autoridades del Portal del Futuro, que le parecía que todas las proyecciones económicas y de tiempo que habían hecho para el desarrollo eran desacertadas, pues para que las agencias gubernamentales dieran los permisos de construcción, primero había que evaluar la contaminación en las tierras. Y por su experiencia y la de sus compañeros, habría que invertir muchísimo dinero para limpiar y manejar las tierras y que éstas dejaran de ser una amenaza para la salud pública. Sugería revisar el presupuesto, concretamente que se incluyese el costo de la limpieza de los terrenos como partida y ser honestos con el hecho de que por la misma razón, el desarrollo final tardaría mucho más en implementarse. Por otro lado, las ideas de otras personas en el grupo me habían ayudado a conocer otros espacios de Ceiba, los montes, la Villa Pesquera, los bosques de mangles, las personas me habían invitado a sus hogares, me habían dado de comer... Aunque David insistía en que la demasiada presencia de Daly se debía a que en el formato fílmico había que ser estratégico incluyendo las voces que expresaran con mayor claridad los sucesos, insistí en que había que presentar otras voces que informaran el documental, pues en el proceso yo había sido acompañada por ellas.

Retomé la tarea de buscar otras voces que pudieran ser integradas al texto final. Volví a las tablas para ver quiénes hablaban sobre los temas que abordábamos en el vídeo e intenté buscar aquellos audios que estaban más *limpios*, aunque también seleccioné algunos fragmentos en donde el audio no se escuchaba muy bien, pero entendía que la esencia de lo que se decía tenía un valor por encima de lo estético. También quise integrar unos cortes en donde las personas se complementaban entre sí. Una persona comentaba sobre un tema y otra persona, en otra entrevista, completaba la frase. Me parecía que de alguna manera esto representaba las ideas comunes que había en el grupo, o las vivencias compartidas en términos de la denuncia comunitaria. Me volví a reunir con David y comenzamos a integrar las imágenes juntos para ver cómo se veía la narración, hasta que finalmente llegamos a una versión final del documental. Luego vino el proceso de poner subtítulos en aquellos fragmentos en donde el audio no se entendía bien, identificar a las personas entrevistadas y escribir los créditos finales.

La versión final del vídeo no es la versión ni remotamente cercana de lo que quería plasmar. Cumplió el propósito de documentar la situación de marginación que se vive en Ceiba y Naguabo, en términos de la toma de decisiones y la participación de las comunidades, pero muchas de las ideas a nivel de la narración no pudieron ser integradas y finalmente, la estructura que se sigue es

más tradicional y lineal de lo que hubiera querido. La estructura del vídeo no aporta con un interés particular. Tal vez porque he podido ver todas las imágenes una y otra vez, o por el hecho de haber participado del proceso comunitario, me parece que el documental no necesariamente presenta la idea de humanizar las imágenes a través de la identificación con los-as participantes. Para mí, este giro representa un gran límite pues se aparta mucho de la versión original que quería realizar. Más adelante sintetizo sugerencias o recomendaciones para otros-as psicólogos-as sociales que vayan a hacer uso de las cámaras en la investigación.

Ya terminado el documental contacté a Daly para reunirme con el grupo y presentarles el mismo, ver recomendaciones adicionales, si el punto de vista les parecía correcto, que las personas que finalmente aparecían en el documental aceptaran la presencia en el mismo. En el 2012, Daly había decidido desvincularse de la dirección del grupo. Por un lado, emocionalmente, necesitaba un descanso pues el proceso de movilización comunitaria había implicado mucha inversión económica y personal de su parte. Por otro lado, proyectaba correr como candidata independiente (para el puesto de alcaldesa) en la contienda electoral del 2012 y quería redirigir sus energías. Seguía participando del grupo y de las denuncias, pero a otro ritmo y en otro tono. Finalmente, en febrero de 2012, fui a casa de Daly a entregarle el documental. Lo vimos juntas, acompañadas por empanadillas de jueyes, y mis nervios a flor de pie. Me daba mucha inseguridad no poder presentar el documental que hubiera querido hacer. Confiaba en el documental, pero sabía que el producto final podía haber sido diferente.

No sé si Daly fue educada/solidaria conmigo, pero finalmente le pareció que el documental recogía lo que había sido un contexto particular de los reclamos comunitarios. Ciertamente, las justificaciones más generales de las denuncias estaban presentes, pero le recordaba a ella, en concreto, lo que se había vivido en un momento particular; las imágenes la transportaban a ese verano del famoso *Such is Life*. Las dos sentimos nostalgia por la historia compartida y la intensidad vivida durante ese verano. A Daly le agradó la presencia de diferentes personas del grupo, esto no lo dijo directamente, pero lo intuí porque mientras veíamos el vídeo decía cosas como *Y mira a Doña Lolita, mira a Aby...* También me confesó que el trabajo final llegaba en un momento importante para el grupo. Estaban organizando una Asamblea del grupo y la proyección del documental podía ser clave. El grupo estaba cansado, desconectado y atendiendo situaciones personales y profesionales. Daly pensaba que el documental podía reactivar al grupo y recordarles su razón de ser. Estaba satisfecha con el producto final. Por situaciones personales (la asamblea era en abril y en cualquier momento yo podía dar a luz) no podría participar de la Asamblea, pero Daly se encargaría, junto con el Reverendo Caraballo, el nuevo director de APRODEC, de solicitar un

segundo *release* (relevo) a las personas que finalmente aparecían en las imágenes.

4.7. Ajustando el equipo de trabajo o “making a documentary is more than filming”⁵³

En este apartado incluyo, de forma sistematizada, las lecciones aprendidas en el proceso. Mas es importante aclarar que con ello no pretendo establecer un recetario de lo que debe hacerse en una investigación con cámaras, sino que más bien intento compartir lo que he aprendido a manera que pueda servir de referente para otros y otras, siempre tomando en cuenta las particularidades y lo posible desde cada investigación.

4.7.1. Aspectos técnicos-instrumentales:

A. Poseer conocimiento técnico sobre el uso de las cámaras.

En mi caso, había asistido a dos cursos sobre fotografía básica y conocía el equipo que estaba utilizando. En lo que refiere a la cámara fílmica, previo a realizar las entrevistas había leído el manual de uso de la cámara y había hecho varios ejercicios en la casa para practicar. Sólo eso. Fue un grave error empezar a filmar (e improvisar técnicamente) sin conocer los requisitos técnicos de la producción, sobre todo, en lo que refiere al audio y el formato de grabación, que luego tantos problemas dio. Por la urgencia del proceso comencé a filmar, pues eran eventos importantes (una manifestación, una conferencia de prensa) y no quería perder oportunidades para documentar. Mi conocimiento de la técnica fílmica era tan limitado que nunca pensé que habría problemas con el audio, hasta que comencé a ver las imágenes y compré un micrófono. Pero, perdí oportunidades de hacer una documentación efectiva.

Para una primera experiencia, y si uno no ha pasado por formación formal en el uso de las cámaras, me parece que es importante tratar de acercarse a personas que conozcan asuntos técnicos y de producción de este medio y que puedan acompañar a una en el proceso. Si uno no cuenta con presupuesto para *contratar* a una persona, una propuesta sería acercarse a la universidad, a los programas de comunicación o producción fílmica, y solicitar asesoría y ayuda de estudiantes. En todo caso, la presencia de esta persona es importante negociarla con el grupo.

B. Comprar baterías para la cámara fílmica.

Deben ser varias para filmar en espacios como las manifestaciones, en donde no se tiene

53 Expresión tomada de Camas *et al.* 2004, p. 139; en Pink, 2004.

acceso a conectores de electricidad y en donde las acciones se extienden por varias horas. Antes de los eventos es importante asegurarse que se han cargado.

C. Verificar el funcionamiento adecuado del equipo.

Tratar de *limitar* las sorpresas que puedan darse en el camino. *Verificar el funcionamiento del equipo*, también implica, desde mis conversaciones con David, conocer el espacio en el que se trabajará y adelantarse a asuntos técnicos como la iluminación del lugar, si el lugar cuenta con corriente eléctrica, eventos que pudieran afectar el audio al grabar. En fin, además de conocer el equipo, implica prepararse técnicamente con un mapa mental del espacio a filmar y adelantarse a posibles contingencias técnicas que pudieran vivirse.

D. Mantener el registro en orden.

Esto es, al terminar de filmar se debe grabar el pietaje y ordenarlo en archivos. Cada pietaje debe ser ubicado en un archivo diferente y debe tener una nota del lugar y fecha en el que fue filmado.

4.7.2. Aspectos relacionales en el contexto de trabajo:

A. Negociar la presencia de cámara fílmica y fotográfica en los espacios privados, por ejemplo, las reuniones de APRODEC.

La negociación es diferente cuando se trata de lugares públicos, pues la práctica de hacer imágenes es compartida. En el espacio público caminar o transitar con una cámara destacaba mi presencia como una ciudadana que como tantas otras hacía imágenes de eventos públicos.

Sin embargo, es diferente hacer imágenes en contextos privados, más cuando se trabajan asuntos que pudieran *implicar* a los-as participantes. Al cargar con una cámara uno debe estar alerta de que ésta no afecte negativamente la vida de las personas. El deseo de documentar no debe estar por encima del bienestar de las personas. Por ejemplo, en la conferencia de prensa del 2 de agosto de 2009, filmé una conversación entre una periodista y algunos integrantes del grupo. La periodista se puso nerviosa y me preguntó, *¿filmaste esta conversación?* La periodista estaba dándoles información confidencial y sentía incomodidad pues las imágenes podían ponerla en aprietos en su lugar de trabajo. Le dije que borraría las imágenes en las que aparecía y así fue. Le enseñé que el pietaje había sido eliminado.

B. Al hacer entrevistas, tanto en espacios públicos como privados, solicitar autorización o relevo de responsabilidad.

Esta participación autorizada la hice grabándola directamente a las imágenes y posteriormente, en un documento que fue entregado por Daly a los-as participantes que finalmente salieron en el texto final. No fue fácil decidirme en relación a la autorización consentida y firmada en un documento, pues me confrontaban otras inquietudes tales como si este “relevo de responsabilidad” era ético, en el sentido de que había grabado unas imágenes que ciertamente podían tener efectos concretos sobre sus vidas, que les podían vulnerabilizar más aun frente al gobierno; podía dar la sensación de que luego de haber tomado las imágenes los responsabilizaba a ellos-as mismos-as de cualquier situación posterior que les pudiera surgir. Opté por un relevo de responsabilidad muy general en donde ellos y ellas autorizaban que sus imágenes/voces aparecieran en el vídeo final. Se me hacía muy cuestionable cualquier implicación de que ellos-as tendrían que manejar por sí mismos-as cualquier situación de hostigamiento que pudiera surgir y que como documentalista esa no era mi responsabilidad. Pero sí lo era, pues yo había concebido inicialmente el vídeo y lo había editado. La confianza fue un elemento importante al tomar la decisión final. En los créditos del documental aparecían nuestros nombres y se incluía mi nombre como directora del documental y como quien había realizado las entrevistas. Esto me hacía tomar una posición como participante directa del proyecto y quien finalmente tendría que rendir cuentas sobre el trabajo.

C. Leer el cuerpo.

Intuir si las personas se sienten incómodas o inseguras con la presencia de la cámara. Reafirmarles los objetivos de la investigación, darles garantías de que sólo aparecerán en las imágenes si aceptan participar de las mismas. En el peor de los casos, apagar la cámara. Las entrevistas, aunque no sean filmadas, pueden tener un valor para el-la investigador-a (por ejemplo, otra versión de los hechos).

D. Leer mi cuerpo.

Respirar. Moverme. Mientras escucho y filmo, además de las personas que están dialogando, estar pendiente a los elementos adicionales que se encuentran en el espacio. ¿Cómo puedo utilizarlos para reforzar lo que estoy pensando-sintiendo sobre la experiencia que estoy viviendo? Un ejemplo. En la Asamblea de Pueblo del 15 de julio de 2009 me siento tensa, incomoda con lo que comenta González. Lleva más de 40 minutos exponiendo sus credenciales profesionales, empezó con el trabajo que lleva realizando desde la década de los setenta. Estamos en el 2009.

Pareciera que para opinar en ese espacio hay que tener un *curriculum* de treinta años. ¿Qué hay del proyecto de desarrollo? ¿Por qué no dialogar con la comunidad en vez de informar? Como las mujeres de Almodovar, *al borde de la desesperación*. Mientras agarro la cámara fílmica, miro a mi derecha. El micrófono. Justo a mi lado. Giro la cámara al micrófono. Hago una imagen desde abajo hacia arriba. Mientras González informa, la comunidad sólo puede hablar si tiene un turno ante el micrófono. Pues que se active el micrófono, que la imagen muestre que queremos que la palabra pase a la comunidad.

E. ¿Cuándo dejar de filmar?

En el cine de ficción se habla del guion técnico como el factor que determina los tiempos de las grabaciones y por tanto, cuándo dejar de filmar (Canals y Cardús, 2009). Este requisito se distancia del cine realizado en los contextos de la investigación social, pues de alguna manera, para desarrollar el guion técnico se tiene que saber qué historia contar, *la película es, ante todo, testimonio de un proceso de investigación dilatado, imprevisible y dialógico* (Ibid., p. 24).

Mi uso de la cámara se dio a la par que conocía la historia a ser filmada. Aunque hubo imágenes planificadas producto del trabajo de campo previo y la idea de imprimir estos sentidos en el texto fílmico, hubo muchas imágenes que fueron filmadas en contextos no planificados, y en donde una no tiene control sobre las acciones, interacciones y encuentros que suceden (por ejemplo, las manifestaciones). En la mayoría del trabajo filmado, mi estilo fue el de siempre grabar, lo más que podía, con la idea de posteriormente diseñar la estructura narrativa. Aunque, ciertamente, mi posición con respecto al movimiento comunitario ya estaba determinada por el trabajo de campo previo.

Algo que para mí era importante al considerar cuándo dejar de filmar era la saturación de los sentidos. En las entrevistas semiestructuradas en contextos privados, me acompañaba un guion de preguntas que variaba según la persona entrevistada y los objetivos de la participación de esa persona para fines del documental. Concebía el espacio de entrevista más como una conversación que un acto mecánico de pregunta y respuesta, siempre abierta a la sorpresa de la respuesta y a reformular las preguntas desde los sentidos que presentaba el-la entrevistado-a. Para las entrevistas en contextos más informales, por ejemplo, las manifestaciones o las fiestas de pueblo, las preguntas eran sobre el sentido de las actividades para los-as participantes, pero también aprovechaba para hacer preguntas que pudieran ayudar a saturar los significados que tenía de entrevistas más formales. Preguntar a otros-as participantes interrogantes similares permitía representar los sentidos compartidos por sus participantes o dar cuenta de versiones alternas sobre por qué movilizarse o

denunciar la situación de los municipios. De alguna manera quería que el producto final se montara como una conversación, como un grupo focal en donde las voces se complementan y acompañan en el proceso de explorar una historia compartida. Para eso tenía que saturar los temas desarrollados en el documental y revisar que se estuviesen trabajando en las entrevistas.

El proceso de estudiar las videograbaciones una vez las había realizado, participar activamente de las actividades de denuncia que se desarrollaban y que la comunidad decidiera organizar una fiesta (en septiembre de 2009), el *Primer Festival del Líंबर*, le dieron una temporalidad propia al documental, de junio a septiembre de 2009. Por un lado, las grabaciones que había hecho previo al *Festival del Líंबर*, presentaban la diversidad que había estado buscando en términos de *saturar* la información con diferentes perspectivas o con versiones compartidas sobre la movilización comunitaria. Esta diversidad también quedaba reflejada en los escenarios en donde había realizado las filmaciones, pues las imágenes no se reducían a hacer entrevistas en los hogares de sus participantes. Ciertamente, siempre se podían hacer más entrevistas, y conocer otras versiones de la historia, pero me parecía que habiendo trabajado densamente los aspectos de la movilización comunitaria, el Festival del Líंबर era un *buen momento* para terminar de filmar. No porque el Festival significara la victoria de la comunidad sobre el gobierno, o porque representara un tipo de *final feliz* (en una entrevista que se le hiciera Fortuño el 27 de agosto de 2009 había adelantado, que a pesar de las expresiones de González, *Que no le quepa duda a nadie: Vamos adelante con este proyecto, porque con él vamos a lograr la integración total de la zona...*), o porque fuera el paso lógico y esperado de las denuncias, sino porque era un momento en donde las personas se presentaban a sí mismas en un contexto diferente al de las manifestaciones, conferencias de prensa, reuniones de negociación, mostrando aspectos diferentes de sí mismos, sobre sus personas y cotidianidades. Algunos jugando dominó, otras personas cocinando arepas y caldo de pollo, otras repartiendo límbers, otras tocando percusión, cantando, conversando con otras personas de la comunidad que yo no conocía... En fin, respirando un poco del proceso, o denunciando, pero en otro estilo y en otras posiciones antes no videograbadas.

En el próximo capítulo reflexionamos sobre las lecciones aprendidas en el proceso de investigar e intervenir con cámaras en Ceiba y Naguabo, y a partir de otras experiencias de investigación visual etnográfica presentadas en los capítulos 1, 2 y 3. Además, evaluamos los desafíos que entendemos presenta la investigación visual y audiovisual en las ciencias sociales y en el campo de la intervención social.

Capítulo 5. Reflexiones sobre las posibilidades y los límites en el uso de las cámaras en la investigación social

Ruby (2000a) utilizó el título *Researching with a Camera: the Anthropologist as Picture Taker* para comentar sobre la costumbre de los-as antropólogos-as de llevar una cámara fotográfica o fílmica en su mochila de viaje, al realizar trabajo de campo. Tal y como lo describe Ruby, casi es un acto automático: el trabajo de campo ineludiblemente lleva a pensar en cámara fotográfica o fílmica. Ruby se pregunta cuáles son las cualidades particulares de la cámara que generan esta relación, ¿por qué llevamos una cámara con nosotras cuando investigamos? Metodológicamente, ¿comprendemos qué es una cámara fotográfica o fílmica? ¿Qué tipo de cajas son las cámaras? ¿Para qué y por qué las usamos? Si utilizar una cámara fotográfica o fílmica ha pasado a formar parte del lenguaje cotidiano en la investigación, ¿qué implicaciones tiene la presencia de la cámara fílmica o fotográfica en una investigación? Como investigadores-as, ¿qué hacemos cuando tomamos una imagen?

En el anterior capítulo consideramos el uso de la cámara fílmica en un proceso de intervención comunitaria, enfatizando en aspectos relacionados a la negociación de la cámara en la investigación (con el grupo y con una misma), la edición del trabajo y reflexiones sobre cómo las imágenes se constituyeron en el proceso como una estrategia potencial para la denuncia comunitaria. En este capítulo me interesa recoger de forma más estructurada lo que entiendo pueden ser las fortalezas y las dificultades al utilizar la cámara fotográfica y fílmica en la investigación (y por tanto las imágenes producidas), tomando como referencia la investigación realizada en Ceiba y Naguabo, así como otras prácticas de investigación que me han acompañado en el estudio de lo visual y audiovisual en la investigación social.

5.1. La colaboración como *historia compartida*

Como hemos visto en los capítulos 2 y 3, existen diferentes epistemologías que dirigen y definen el trabajo de campo con cámaras fotográficas y fílmicas: Desde perspectivas como el cine expositivo, en donde el texto se centra en la interpretación del-la investigador-a, y se le concibe a éste-a como un traductor fiel de la realidad; también hemos comentado sobre el cine observacional, en donde el texto se centra en las aportaciones de los-as participantes y se considera que no ha habido mediación del-la investigador-a en la realidad estudiada, anulando así el encuentro intercultural; hasta perspectivas más críticas en la investigación en donde se asume la fragilidad y

vulnerabilidad de todas las personas que participan del proceso investigativo (incluido el-la investigador-a) y cómo se genera un encuentro que no es casual ni gratuito, sino que es mediado por la investigación.

En cada una de estas perspectivas subyace una definición sobre la colaboración investigativa y el grado hasta el cual validamos la participación de los sujetos, en las decisiones sobre la producción de las imágenes y el sentido final del texto fílmico. Como hemos visto, mientras en unas perspectivas se anula la agencia de los-as participantes y se les entiende como textos prototípicos de su cultura, en otras prácticas de investigación se defiende su integración activa en la investigación y se relativiza la noción de identidad cultural e investigativa (todos y todas asumimos roles como participantes, audiencia e investigadores-as).

Desde nuestra perspectiva, entendemos que cuando las cámaras entran al espacio de investigación asumen la forma de la *historia compartida*. La noción de *historia compartida* se da no porque necesariamente haya colaboración entre todas las personas que forman parte de la producción de imágenes o porque se comparten las mismas inquietudes sobre la investigación, sino porque la cámara establece o posibilita el encuentro interpersonal. Las cámaras fotográficas y fílmicas son dispositivos para la interacción y el encuentro. En una investigación participamos juntos-as de un espacio y tiempo que nos es propio. En otras palabras, mientras investigamos, vamos generando un campo que no se encuentra objetivado o trazado en ningún mapa, sino que se delimita a partir del trayecto particular de las relaciones investigador-a y participantes que surgen en la investigación. Esos itinerarios y desplazamientos constituyen la *historia compartida*.

La cámara implica establecer relación con otros y otras. Sean estas relaciones de distancia, cercanía, o grados de proximidad, las imágenes generadas representan el encuentro, el proceso a través del cual se estuvo en la investigación, la forma en que se produjo el conocimiento y se buscó compartirlo con personas externas a ese encuentro. El texto producido es parcial y situado en esas relaciones. Saber que se conoce solo parcialmente implica una actitud de humildad y fascinación constante ante el mundo. Esta liberación de la aprehensión de la realidad también nos desautoriza en relación al deseo de accederla del todo e ingeniar cualquier tipo de práctica en pos de ese objetivo. Toda posición investigativa más que certeza implica duda. Dudar permite humanizar la investigación. Toda imagen filmada no es sino una apertura a esa otra realidad.

Como se ha visto, quien investiga con cámara con el objetivo de crear un documental necesita y depende de la participación de otras personas, ellas son como diría Clifford, una cita directa extensa, sin su presencia no podríamos ni siquiera hablar de una investigación visual o audiovisual.

Esto redefine los niveles de colaboración en una investigación pues sus voces e imágenes no son llevadas (exclusivamente) de regreso al hogar o al escritorio del-la investigador-a para ser interpretadas a través del crisol académico o la sensibilidad reflexiva (y con ello escribir otro texto), sino que constituyen directamente el texto a ser compartido. Escuchamos y sentimos a las personas en las imágenes, hablando en primera persona. Su acceso es directo y parcial, al menos las imágenes que de ellos y ellas tenemos en el texto final. Así, en un sentido más general, por su naturaleza propia, el documental implica un texto compartido, pues hace evidente el hecho de que se trasciende la voz del-la investigador-a. Con más fuerza el-la investigador-a que quiere desarrollar un documental tiene que contar con la aceptación del grupo, pues el documental depende de que ellos y ellas quieran compartir genuinamente sus historias y ceder a prestar sus personas para las imágenes; implica que también el-la investigador-a esté dispuesto a conocer intensamente la otra realidad. De lo contrario, las imágenes aparecerán planas, sin contenido y personalidad. Esto se evidencia más concretamente al ver las imágenes filmadas por los-as antropólogos-as de finales de siglo XIX (en mi caso, he dependido de las descripciones que se hacen de estas imágenes), en donde hay un encuentro cultural pero no interacción, pues el valor de las personas es utilitario para fines de confirmar unas teorías. En estos casos, pudiera pensarse que da lo mismo una imagen que una narración de lo que se observa en la cultura.

Sin embargo, como hemos visto a lo largo de la tesis, en especial desde las perspectivas reflexivas y críticas en la investigación audio(visual) (capítulo 2 y 3), citar extensamente a los-as participantes no representa una solución a la autoridad en la investigación y no debe concebirse como alternativa para desarrollar proyectos colaborativos. Aunque estén presentes las voces de los-as participantes, quien edita el trabajo, el *citante*, usualmente tiene control total sobre el texto final, es quien decide cuáles afirmaciones de los-as participantes usar en función del argumento o planteamiento general de la investigación. Como se vio en el vídeo realizado en Ceiba y Naguabo, las decisiones sobre cómo contar la historia estuvieron determinadas por los aspectos técnicos de las imágenes, además de por querer diversificar las voces presentes en el texto final. Estas decisiones recayeron sobre los editores y sobre mí y los-as participantes fueron consultados *a posteriori* sobre la narración. En ese sentido, podría pensarse que no puede definirse mi trabajo como uno *netamente* colaborativo, pues los-as participantes no tuvieron un rol protagónico en la producción de las imágenes y en el ordenamiento final. En términos generales construí *el texto con ellos y ellas, pero lo escribí sin ellas* (López, en prensa). Informaban algunas imágenes e imprimían ideas al texto a ser compartido, pero no formamos un grupo de trabajo que reflexionaba constante y consistentemente sobre la mejor manera de comunicar las ideas del grupo y como se ha visto, hubo momentos en donde asumí

autoridad en la investigación (sobre todo, en el caso de la maestra de Ceiba que algunos-as participantes querían que apareciera en las imágenes).

No obstante, en un sentido más general, estoy consciente que el texto no lo escribí sola, no fue una creación imaginativa de mi parte, sino que *necesité* de los miembros de APRODEC para contar la historia. Considero muy valiosas sus aportaciones en mi proceso de investigación, por todo lo que aprendí a través de nuestras conversaciones o por la participación en el proceso, además de que escucharlos-as relatar apasionadamente sobre aspectos de su vida cotidiana para mí representó la mejor manera de contar la historia. Por otro lado, el texto producido fue pertinente para ellos y ellas, no sólo porque se basaba en su punto de vista, y sus voces eran protagónicas en la forma de conocer, sino porque en el proceso, el texto formaba parte de las estrategias de denuncia.

En términos de la colaboración nos sentimos más cercanas a las perspectivas participativas, reflexivas y evocativas presentadas en la tesis. Aunque cada una de estas perspectivas implica diferencias en su relación a lo real y a la participación, guardan relación en su concepción de la colaboración como producto de un intercambio hermenéutico e intersubjetivo entre los diferentes agentes que consienten la investigación. Al tener un objetivo de por qué filmar, se redefine la narración que hacen las personas y el investigador-a sobre sí mismos-as. Se cuenta una historia para un fin muy específico que ha sido catalizado por la investigación. Estas perspectivas enfatizan que el-la investigador-a no es igual a los-as participantes, ni los-as participantes entre sí, y como ya se ha planteado desde la literatura etnográfica (ver, por ejemplo, Atkinson y Hammersley, 1994; Bogdan y Taylor, 1994; Gutiérrez, 2005) las relaciones en el campo pueden definirse como artificiales. Estas no se definen en los mismos términos de intimidad y cercanía que en las relaciones de amistad más cotidianas (Gutiérrez, 2005), o al final los-as participantes terminan por revelarnos-as más de sí mismos-as que los-as investigadores-as a los-as participantes. Sin embargo, la colaboración, la *historia compartida* implica que más allá de estas diferencias, en el contexto de investigación hemos logrado conectar, pues se ha hecho pertinente el espacio-tiempo que hemos vivido.

Al observar un documental, y sobre todo si no está presente el encuentro o colaboración entre las partes (como en el caso de las películas que estudié de los MacDougall o el documental que hicieramos en Ceiba y Naguabo) parecería que la filmación es solamente una cita directa, conocemos la vida de los demás pero no la relación entre todos-as los-as participantes, o por la propia naturaleza del texto documental se privilegia un punto de vista. Una cita directa se presenta en un texto porque sencillamente no hay mejor manera de decirlo, y porque de repente el mundo que uno quiere contar cabe en tal aseveración. Una cita directa requiere de un intercambio genuino.

Para llegar a ese momento en el que los-as participantes conversan con soltura ante la cámara, han sucedido otro mar de procesos que dan cuenta que se ha caminado juntos y juntas en el proceso de investigación, los-as implicados en la investigación han tenido que revelar de sí (incluidos-as el-la investigador-ar). Observar y escuchar a los jóvenes de la Doon School para el documental *With Morning Heart* (de MacDougall) nos lleva a pensar que claramente se ha logrado construir un espacio íntimo.

El espacio íntimo, la cita directa, implica que ha habido una colaboración, se ha trabajado juntos y juntas para hacer sentido de unas preguntas de investigación. Y esto no es sólo una cuestión del acostumbrarse a la presencia de la cámara, sino a genuinamente querer participar de un proyecto que aunque no necesariamente parte de las interrogantes de los-as participantes, ciertamente es definido por lo que ellos y ellas cuentan y expresan de sí mismos-as. Ineludiblemente, el-la investigador-a siempre llega al trabajo de campo con unas preguntas o suposiciones sobre el mundo que investigará, pero ese primer guion de lo que será la investigación es tan sólo un borrador de lo que finalmente se convierte en un gran trama por vivirse y escribirse, gracias a la historia compartida.

5.2. La exploración con cámara como forma de conocer

..la única manera de filmar es caminando con la cámara, llevándola a donde sea más efectiva e improvisando un ballet en el que la cámara misma llega a estar viva como la gente que está filmando.

Rouch, 1975, p. 89.

Desde la perspectiva de Rouch que hemos discutido en el capítulo 2, se definió la cámara como agente que provoca la participación y el encuentro. La investigación con cámara crea una nueva realidad mediada por el intercambio entre los diferentes agentes de la investigación, las interpretaciones que surgen del proceso, así como por la construcción que hacen de sí mismos-as los-as participantes y el-la investigador-a. Pero, al decir que la cámara provoca la participación nos referimos también a algo diferente, que tiene que ver más con el reajuste corporal del-la investigador-a. Trabajar con cámara implica otra manera de estar en la investigación, otra intensidad producto de la inserción total del investigador-a en el espacio estudiado.

Si consideramos la cámara fotográfica o fílmica como herramienta para investigar (es decir, no sólo con el fin de desarrollar un documental, sino para *conocer* la realidad y posteriormente construir un texto fílmico), el movimiento que posibilita la cámara metaforiza ese constante devenir en nuestra

búsqueda de sentido. La cámara te obliga a prestar una atención obsesiva al espacio que te rodea. Al mirar por el visor de una cámara, se enciende una sensibilidad estética, que te obliga a observar desde la pregunta constante y desde la búsqueda de recoger imágenes que puedan comunicar las interrogantes que le haces al espacio. La sensibilidad estética implica captar detalles de lo que te seduce de cierto espacio. Inevitablemente, la cámara te obliga a caminar, transitar, trasladarte en esa búsqueda de sentido. Y ese desplazarte implica una manera de conocer. Es decir, las imágenes que tomamos en contextos de investigación nos permiten familiarizarnos con el espacio, descubrir rincones físicos y de sentido, pues llevar una cámara implica moverte y el movimiento es lo que permite que en primer lugar puedas conocer.

Al trabajar una investigación con cámaras fotográficas y fílmicas se dramatiza la importancia del movimiento en la investigación. A diferencia de producciones comerciales o de ciencia de ficción en donde unos personajes actúan frente a una cámara para interpretar unos personajes, cuando se hace un documental o se toman fotografías en la investigación, no existe una estructura que guíe definitivamente nuestro transitar en una investigación. Las cámaras te obligan a salir más allá de una sala, un cuarto, una oficina, para conocer otras angulaciones sobre el tema. Aunque las preguntas de investigación pueden estar previamente estructuradas en la mente del investigador-a, cuando caminamos con cámara, una nueva estructuración surge, otras interrogantes emergen producto de la observación quisquillosa que supone observar desde el rol de quien crea/produce imágenes. En esta línea, un documental no se puede construir sólo con entrevistas o al menos debe ir acompañado con otras imágenes que rompan con la estructura conversacional, de lo contrario no hay mucha diferencia entre un documental, una audiograbación y un texto escrito.

En fin, la investigación documental no se hace sentada o desde la rigidez del cuerpo, sino necesariamente concibiendo el cuerpo fluido, en movimiento. Supone activar otros sentidos que son inherentes a nuestras formas de conocer. El sudor de la caminata, el desplazamiento en el terreno, el estar *viviendo* la acción (en vez de que otra persona te cuente su experiencia), el identificar a los-as participantes en otros eventos y su forma de moverse en el camino. Al filmar y explorar la realidad no estás presente como mero espectador-a de la realidad o depositario de información transmitida, sino que la cámara te permite actuar, te hace parte de la acción. Se redefinen las fuentes primarias de la investigación, pues no conocemos solo a través de lo que nos muestran y cuentan las personas sobre su vida, sino que estamos en primer plano viviendo la trama. Esto contrasta con la investigación académica, más vinculada al análisis de textos y datos, enfocado en la revisión documental y en las entrevistas. Esto era similar a lo que sucedía en las imágenes filmadas en los hogares en Ceiba, pues había más control sobre las acciones filmadas. En estos casos, la fluidez

corporal no era evidente pues las imágenes no exploraban la realidad sino que buscaban adaptar a las imágenes una serie de temas o inquietudes sobre la movilización comunitaria. Sin embargo, en estas entrevistas también había elementos de *sentir* a estas personas más allá de lo que me contaban y de hacer sentido de quiénes eran, pues al menos en el caso de Daly y Don Luis estos me mostraban sus casas y caminábamos por sus jardines, enseñándome así otras identidades que iban más allá del movimiento comunitario: Daly me llevaba al techo de su casa para que viera toda la estructura de energía verde y de recogido de agua o me invitaba a almorzar con ella, y Don Luis me invitaba a desplazarme por su patio mientras me contaba sobre su bello jardín y su *dedo verde*. Este intercambio implicaba movilidad y desplazamiento por sus espacios vitales lo que me daba la oportunidad de *conocerles*, así como los contextos de la investigación.

Cuando se lleva una cámara a la investigación el énfasis está puesto en seguir la acción, la trama cotidiana del espacio estudiado. La filmación requiere de un ejercicio constante de ir escribiendo o estructurando posibles narraciones con las imágenes. Tal y como experimenté en la filmación en Ceiba y Naguabo, mientras se filma, el-la investigador-a va viviendo e imaginando posibles historias a ser contadas. Por ejemplo, mientras filmaba iba haciendo una selección mental de las imágenes. Usar imágenes de complicidad y risa entre los-as participantes, incluir estos u otros comentarios por su fuerza evocativa. Mientras grababa las imágenes de los preparativos para la manifestación quedó claro para mí que la perspectiva del vídeo debía ser la humanización de sus participantes. Los intercambios constantes entre nosotros-as, las carcajadas, los chistes, daban un sentido de complicidad al grupo que quería transmitir en el texto final.

Como hemos visto en el capítulo 2 y 3, en una investigación con cámara observamos desde lo que nos interesa, desde el enfoque que imprimen los-as participantes en nuestras imágenes y desde la perspectiva de la audiencia, quien está presente al decidir qué filmar, pues de alguna manera uno intenta que eso que ha llamado la atención pueda ser transmitido. Al generar un texto visual o audiovisual a ser compartido se deben activar en las imágenes los otros sentidos que usamos para conocer. No sólo queremos presentar en las imágenes las expresiones coherentes, situadas o punzantes de los-as participantes, sino que incluimos enfoques y estilos que sean sugerentes para la audiencia y los lleven a *sentir* la investigación. En las imágenes uno busca transmitir no sólo un contenido, una información física sobre el lugar, sino trasladar las emociones sobre quién uno ese en ese lugar. Como sugiere Russell (1999, p. 219), ... *refers to the creative euphoria of filmmaking, of losing oneself at one's work behind the camera, at the editing table, and writing and recording narration.*

Esto lo hemos visto sobre todo en las prácticas fílmicas de Rouch y aquellas del cine deconstructivo

y evocativo, en donde hay una correspondencia entre los elementos formales y el contenido de las imágenes. Las narrativas no son lineales, y el estilo utilizado se adapta a las necesidades del mensaje que se quiere comunicar, jugando con el formato y el montaje final del texto fílmico. Grimshaw (2001) lo define como el carácter cinematográfico de las imágenes, lo que significa configurar la narración de manera tal que se evoque la experiencia-encuentro antes que comunicar una información lógicamente estructurada. Hacer imágenes implica un texto que es construido con otros y otras (esa cita directa de la que hablábamos anteriormente), una biografía, un cuerpo, que no es otra cosa que la investigación misma, viva y personificada.

En fin, el trabajo con la cámara más que estar enfocado a la observación y a lo visto, supone un trabajo de movimiento y estudio con todo el cuerpo y enfoca en lo performativo o sensorial como la base para conocer las realidades que estudiamos como investigadores-as. Desde nuestra perspectiva no podemos hablar de una antropología visual (o ni si quiera audiovisual) sino de una antropología de los sentidos, como sugieren Chiozzi (1984), Pink (2006), Banks (2001), MacDougall (2006) y Stoller (1989), entre otros.

5.3. La revisión de las imágenes como notas de campo

Como vimos en el capítulo 3, las imágenes pueden dar cuenta del proceso vivido en una investigación proveyendo con información espacio-temporal, así como de descripción de las relaciones y acciones en el campo. Proveen información que conscientemente ha querido grabar el-la investigador-a y otra que está mediada por *los hábitos del mirar* (Ardévol, 2006, p. 236), es decir, la formación académica del-la investigador-a, sus inclinaciones, las preguntas que se hace sobre el terreno, así como su apreciación estética. Sin embargo, al igual que los diarios de campo o notas de campo, hay algo que siempre escapa a nuestros registros, ya sea porque quedan fuera del encuadre o por el hecho de que el-la investigador-a fija su mirada en unas acciones (*hábitos del mirar*), y se excluyen otros sentidos etnográficos.

Sin embargo, como vimos en el capítulo 1, las imágenes permiten captar aspectos que no necesariamente son seleccionados voluntariamente por el-la investigador-a y en ese sentido aportan con información adicional. En lo que denomina como *blow-up effect* y *show-up effect*, Hastrup (1992) plantea que la imagen nos permite redescubrir nuestra propia experiencia de investigación, mostrándonos detalles que en el momento original de la acción no pudimos captar. En esta línea, muchos de los-as antropólogos-as estudiados/consultados para fines de esta tesis plantean que una de las diferencias notables, y que marca una posibilidad para el registro visual, es que mientras las

notas de campo se basan en la selección del-de la investigador-a sobre lo observado, lo vivido y lo experimentado en el trabajo de campo, y en esencia son analíticas desde el inicio⁵⁴, las cámaras permiten que en la relectura de las imágenes. el-la investigador-a conozca la realidad, ahora desde una posición de distancia que le lleva a otros grados de análisis. Las imágenes siempre se hacen en un espacio y tiempo que está aconteciendo, guardan y fijan elementos que pueden ser continuamente retomados y analizados más allá de la selectividad del-la investigador-a.

Aunque coincidimos con este uso diferido de las imágenes, entendemos que las imágenes no fijan la realidad, siempre la evocan a partir de las preguntas que hacemos en nuestro proceso de análisis o al integrarlas en una secuencia narrativa. En ese sentido, aun cuando las imágenes proveen un hilo conductor sobre nuestra experiencia, incluso pueden dar cuenta de las relaciones espacio-temporales, representan una realidad que ha sido seleccionada por procesos complejos de percepción e interpretación de la realidad, que también están presentes en la lectura posterior de las imágenes. La relectura de las imágenes implica exploración, pues más que suponer una realidad que se cuenta directamente, éstas se vuelven pertinentes para nosotros-as cuando entablamos con ellas una conversación que muestra nuestro proceso de conocer e implicarnos en el campo. La perspectiva reflexiva que hemos discutido en el capítulo 2 y 3 es relevante para pensar este acercamiento de exploración con respecto a los sentidos que generamos a través de las imágenes.

En el caso particular de la investigación en Ceiba y Naguabo y, sobre todo, en el periodo previo a las filmaciones (2007 y 2008), no mantuve formalmente un diario de campo. Hacía anotaciones en una libreta sobre las asambleas o reuniones de comunidad, aspectos que no me quedaban claros y que recogía para luego consultar con Daly y Cheberto. Por ejemplo, entender cuando las personas hablaban en lo que me parecían siglas o claves por no tener otros referentes (“habría que consultar con el G8”, “hay que ver la experiencia del grupo de agua en Humacao”, etc.), comprender quién era quién en las reuniones, en qué otros espacios se movían en términos políticos, cuáles eran sus intereses, etc.

Como hemos planteado en el capítulo 4, como parte de la documentación también fui recogiendo la serie de documentos que se entregaban en las Asambleas, de carácter informativo; por ejemplo, comunicados de prensa, mociones que se presentarían por el grupo comunitario y cartas desarrolladas por APRODEC en las que denunciaban su oposición al desarrollo del gobierno municipal y central. Paralelo a mi participación en estos espacios iba leyendo sobre los métodos

54 Para los Asch, la escritura es en sí misma analítica pues desde el inicio se organiza información desde la experiencia investigativa y se le otorga una traducción conceptual; las imágenes son analíticas sólo posteriormente, se captan imágenes desde unas preguntas de investigación, que dan cuenta de cómo el-la investigador observa el mundo investigado, sin embargo, explícitamente, dicen los Asch, no visibilizan un proceso de análisis.

visuales y audiovisuales en la investigación y haciendo anotaciones/comentarios sobre las lecturas y trabajos de los-as investigadores-as. Sucedió que argumentos que leía me transportaban a la experiencia en Ceiba y Naguabo y hacía anotaciones sobre aquello de lo que leía que conectaba con la investigación comunitaria.

En mi experiencia de investigación, la información que uno típicamente incluye en los diarios de campo (García Jorba, 2000), tales como descripción del lugar/espacio, participantes, interacciones, sentimientos, áreas a seguir investigando (preguntas que surgen producto de la interacción/observación) estaban presentes en las imágenes grabadas y la narración que comenzaba a desarrollar sobre la experiencia vivida para fines de la tesis. Tal vez por esto no contaba con un diario de campo, pues las reflexiones sobre los aspectos técnicos en el uso de la cámara o sobre quién era yo en el campo se daban también en este periodo, que además de trabajo de campo, de revisión de lectura y filmación, escribía para fines de la tesis. En otras palabras, estudiaba constantemente las imágenes, las analizaba a base de aspectos sobre los que leía o mis emociones como investigadora y comenzaba a articularlas a través de la escritura para la tesis.

Por otro lado, resulta interesante notar que la narración de un documental puede estar articulada como un diario de campo. Por la proyección de intimidad, la película *With Morning Hearts* de MacDougall se me figuró como tal. La película presenta historias de vida de un grupo de jóvenes estudiantes de la Doon School; a través de éstas, logramos conocer cómo funciona esta escuela a nivel académico y emocional y, por tanto, el ritual que siguen estos jóvenes hasta convertirse en *gentlemen*. Al mostrarnos qué significa la escuela para ellos, nos presentan quiénes son. En la película, los jóvenes dialogan directamente a la cámara, ríen, gritan, hacen muecas, enseñan sus gatos, hablan sobre sus vidas, sus miedos, angustias, retos y alegrías..., parecen sentirse cómodos con la presencia de la cámara; con sus mirada directas, afirman la presencia de la audiencia y del investigador. La película logra construir un espacio íntimo parecido a las anotaciones que están presentes en un diario de campo.

Me gustaría finalizar esta sección reafirmando que visitar las imágenes (y las entrevistas grabadas) ha sido catalítico no sólo para fines de esta investigación, sino que al estudiarlas me doy cuenta de otros usos que se le pueden dar. Las imágenes contienen una serie de información que posibilitaría otras investigaciones y la creación de otros materiales o productos de investigación. Es decir, por la capacidad de metraje fílmico con el que cuento, el vídeo *La Fiesta del Límber* es tan sólo uno de los materiales finales de la investigación. Con mayor conocimiento técnico sobre la producción de las imágenes (para producir mejores imágenes tanto a nivel visual como auditivo) y la edición de las mismas, se pueden producir textos adicionales con los que construir conocimiento

y relaciones, tanto con los-as participantes como con los-as receptores-as. Con mejores fotografías se pueden crear muestras o exposiciones visuales a presentarse en la comunidad, universidad, plazas, parques, etc., ya sea para fines de movilización comunitaria, para denunciar situaciones de marginación, o como documentos de historial oral. Con imágenes que contengan mejor audio se pueden construir otras secuencias visuales con las que romper la linealidad narrativa y lograr otro tipo de conexión con la audiencia. Finalmente, las entrevistas se pueden transcribir y dar paso a otros textos.

5.4. Las imágenes como recursos para desarrollar entrevistas

A lo largo de la tesis, hemos citado trabajos (además del propio) en donde las imágenes se construyen, sobre todo, a partir de las entrevistas o conversaciones mantenidas con un grupo de personas. Sin embargo, en el capítulo 3, mencionamos el uso que los-as investigadores-as dan a las imágenes para elucidar o entrevistar. Aunque vimos que la categoría elucidación en sí tiene sus límites como método, pues concibe a los-as participantes o entrevistados-as como traductores fieles de la realidad, entrevistar con imágenes es una estrategia que puede servir como detonante de las conversaciones con los-as participantes. Las imágenes activan recuerdos, historias, relaciones, o promueven nueva respuestas, y si esto se complementa con entrevistas grupales (siempre y cuando esto sea una posibilidad para los fines de la investigación) el proceso puede llevar a mayor activación de las experiencias en pleno. En el caso de entrevistas grupales con imágenes, podría decirse que hay una doble activación, tanto desde la conversaciones que sostienen los-as participantes entre sí, que de por sí pueden mover afectividades y recuerdos, y al integrar imágenes, éstas se convierten en personajes o protagonistas adicionales para catalizar la conversación.

En mi caso, este proceso se dio a la inversa, pues eran los-as participantes quienes utilizaban esta técnica conmigo para presentarme sus ideas. Mientras estudiaba sobre el tema de las entrevistas con imágenes comencé a hacer las filmaciones. En las entrevistas a Daly y Don Luis, las imágenes siempre estaban presentes. Las entrevistas eran muy parecidas a una reunión de trabajo, pues las mesas estaban acompañadas de documentos que veía de reojo (y luego me enteraba del contenido presente en estos) o de repente se levantaban de la mesa porque habían olvidado un documento que les parecía útil para mi comprensión. Algo que me llamaba la atención es que mi rol en estos momentos era más de comprender y escuchar los avances de investigación que tenían estos-as participantes, que ser yo quien estaba realizando el trabajo sistemático de ir a los archivos a buscar la información. Salía cargada de nuevos documentos de trabajo, producto de las gestiones de los-as participantes. Me asignaban tareas como leer tal o cual documento para comprender más sobre la

situación que ellos estaban denunciando o hacían recomendaciones de comunicaciones que debía sostener con otras personas para entrevistarles, o para solicitar documentos que podían ser útiles en mi familiarización con la comunidad: *¿Ya viste la película de Piñero?*

Como decía, tanto Daly como Don Luis iban preparados con documentos de trabajo, de sus investigaciones sobre las expropiaciones, fotografías, con recortes de periódico e imágenes, mapas de Roosevelt Roads, que me mostraban y con los que se ayudaban para contarme su posición sobre los temas que hablaríamos. La presencia de estos documentos me hacía pensar que había una expectativa sobre lo que yo les preguntaría para fines de la entrevista. Iban preparados-as para comentar sobre estos temas (en caso de que yo no les preguntara concretamente sobre estos) pues les parecía que eran pertinentes para comprender la situación de las movilizaciones en Ceiba y Naguabo. Cuando traían las imágenes o fotografías mi comprensión también se activaba, pues complementar la conversación sobre las expropiaciones o sobre el plan de uso de los terrenos, con mapas o imágenes sobre lo que ahí se pretendía, me permitía tocar, capturar la información con mayor concreción. También notaba que les permitía contar con un recurso adicional sobre el cual sostener o ejemplificar sus argumentos, y por tanto, me ayudaba a tener mayor claridad sobre sus posiciones. Las imágenes eran recursos activos que facilitaban la conversación.

En el caso de la investigación en Ceiba y Naguabo no hubo uso consciente de mi parte de hacer entrevistas fotográficas. Tal vez por los contextos en donde hacía las entrevistas, que tendían a ser espacios más informales y en donde había mucha movilidad o actividades sucediendo a la vez. En una manifestación, difícilmente podía realizar las entrevistas fotográficas porque la dinámica del grupo es más rápida y se está pendiente a otras situaciones que rebasan los objetivos de la filmación. Por otro lado, en el caso de hacer entrevistas fotográficas se requiere de investigación previa de fotografías de archivo o periódico para buscar imágenes que puedan ser pertinentes para fines de la entrevista o como herramientas desde las que comenzar de lleno la investigación. En ambos casos, este no era un objetivo de mi investigación (comenzar la investigación a través de una búsqueda de imágenes) pues la había iniciado a través de mi conexión como profesora en la UPRH y esto había permitido que me moviera en ambos municipios ya con una agenda o roles particulares y por tanto, con unas posibilidades o acceso a información que no eran puramente visuales (por ejemplo, asistencia a las Asambleas, conversaciones con Daly, reuniones de APRODEC, etc.). Por otro lado, por los compromisos entre la universidad y APRODEC, no hubo mucho tiempo para definir unas fases de investigación muy delimitadas, contrario a lo que una ha estudiado sobre el trabajo de campo, en donde previo a la investigación más formal se estudia, se lee, se hace investigación documental, revisan imágenes, periódicos, etc. para tener una idea general de lo que

una se podría encontrar al llegar a tal escenario de investigación. En mi caso, esas fases de investigación previa no se dieron de forma marcada sino que se dieron paralelo a mi/nuestra inserción en el proceso comunitario.

5.5. Análisis de las imágenes: creación de un sentido narrativo

El análisis puede definirse como el ordenamiento que construimos para hacer sentido de una experiencia de investigación. Después de todo lo leído, estudiado, caminado, fotografiado, entrevistado, visitado, revisitado, puede describirse como la articulación temporera de un investigador-a (y los-as participantes en el caso de un proyecto colaborativo) sobre un tema en particular. Sin embargo, como hemos visto sobre todo a través de Rouch y de Vertov (y también en Albertín, 2008, 2009 y Gutiérrez, 2005), el proceso de análisis no es posterior al trabajo de campo, sino que se da sobre el terreno, a través de las relaciones que mantenemos y las interpretaciones que vamos haciendo de la experiencia vivida.

En el caso de las imágenes, hay que distinguir entre estudios en donde una investigación está enfocada en el análisis de un conjunto de fotografías, vídeos, artefactos culturales, etc. o analizar imágenes en el sentido de organizarlas de manera tal que evoquen una narración o sentido final. También puede darse como una combinación de ambas, pues por un lado, puede haber un interés por conocer la realidad a través de las imágenes y querer generar un producto visual o audiovisual que dé cuenta del proceso de conocer. En el primer caso, el análisis de las imágenes implica una conversación constante que vamos hilando a través de unas categorías o marcos teóricos que son pertinentes para el-la investigador-a, e incluso, para los participantes. Nos permiten describir o representar la realidad, bajo el entendimiento de que lo que decimos a través de ellas siempre está mediado por nuestras formas de mirar. En el segundo caso, implica seleccionar estratégicamente unas imágenes para comunicar unas ideas o posiciones sobre un tema.

En mi caso particular, el análisis estuvo dirigido por un lado, por la reflexión sobre el proceso de producción de imágenes y el definirme desde las labores de documentación fílmica (recogido en el capítulo 4). Por otro lado, se define a partir de la creación de un vídeo, *La Fiesta del Límber*, para compartir con otros y otras la experiencia de investigación. En este caso, el análisis está relacionado con el proceso de edición de un producto final de investigación. Los sentidos presentados en este texto fílmico han sido contruidos junto con otros y otras. Los-as participantes (incluyéndome) han *escrito*, con sus voces y posiciones, al texto a ser compartido. Yo edité el texto y organicé junto con los editores la estructura final, pero fue nuestro encuentro lo que permitió contar con una

interpretación a ser compartida. En otras palabras, la articulación del texto no surge desde mi interpretación aislada de esa realidad, sino desde la relación que sostuve con un grupo de personas.

Como hemos visto en el capítulo 3, el tipo de análisis a realizar en una investigación se define por la metodología de trabajo (la forma de conocer y el tipo de materiales o productos que levantamos), como por la epistemología o forma de entender el proceso investigativo. En el caso de producir un documental hay una diferencia entre *cazar* imágenes y aprisionar a los-as participantes en ellas o utilizar medios en donde se adecúe la investigación a los-as participantes. Privilegiamos la idea de que el ordenamiento-sentido *final* no es exclusivo del investigador-a sino que éste existe gracias a las relaciones e intercambios que surgen en el terreno. Tal vez podría decirse que el análisis siempre es compartido, en el sentido de que inevitablemente los-as participantes imprimen en nosotros-as sus ideas, posiciones y valores sobre determinados temas y en sus relatos nos dan una versión de la realidad vinculada a éstas. El concepto de *compartir* significa que el-la investigador-a es consciente de esta presencia de los-as participantes en su ordenamiento y no entiende su proceso de análisis como exclusivo de su capacidad ermitaña de ordenar y descubrir la información, adecuando la realidad a la episteme académica. Algo del otro-a siempre está presente en nuestra articulación, pues al menos en investigaciones en donde el trabajo de campo es fundamental, en gran medida conocemos gracias a ellos y ellas y a lo que comparten de sí.

Por el contrario, implica leer las imágenes desde las categorías/sentidos que vamos construyendo con los-as participantes, y además, entender desde categorías más amplias provenientes de nuestros espacios académicos, que nos permitan también hacer un sentido de lo que nos comentan o conversan los-as participantes. El-La investigador-a en comunidad o en el campo no se despoja de las herramientas académicas que le ayudan a hacer sentido del mundo. Sin embargo, tampoco conoce exclusivamente desde esta identidad. Es decir, al tratar de ver desde los ojos y las voces de los-as participantes, el-la investigador-a es otro-a en comunidad. De alguna manera, y sin dejar de ayudarse para entender la experiencia con sus herramientas conceptuales o los mundos caminados/experimentados, el-la investigador-a se desfigura, se difumina su ser sólido o coherentemente construido para convertirse en otras personas. En la investigación analizamos a través de las diferentes personas que somos en el trabajo de campo, pero también estamos informados por quiénes hemos sido. Esas personas que hemos sido o que estamos siendo no se dan desde una identidad coherente, sino que en todo momento somos una red de personas. Nuestro análisis responde a esa articulación fundamental.

Cuando la labor de análisis está definida por la producción de un texto visual o audiovisual, es más complicado dar cuenta de esta perspectiva. Si el texto final no necesariamente busca ser reflexivo

sobre el proceso de investigación, el diálogo sobre las diferentes personas e identidades que se asumen en el trabajo de campo quedan menos evidentes y se necesitan otras estrategias para compartir estas articulaciones, como por ejemplo, el artículo, el ensayo, las presentaciones del documental u otros ordenamientos de las imágenes.

Como hemos visto en el capítulo 3, hay investigadores-as cuyo proceso de análisis es más *riguroso* (por decirlo de alguna manera, con ello no sugerimos que esta rigurosidad implique un trabajo de investigación más logrado, ver por ejemplo Ibáñez, 1994), en el sentido de que cuentan con una metodología más estructurada para traducir las imágenes en sentidos etnográficos. Por ejemplo, en el caso de los Asch, entienden que una vez producida una filmación es necesario transcribir los diálogos y convertirlos en textos para integrarlos al proceso analítico. Entienden que este proceso les permite ir desde lo específico (lo observado) a lo general (qué dice la mirada), depurando así la abstracción visual. Además, les permite contrastar la información de las transcripciones con las preguntas de investigación, específicamente analizando las imágenes en relación con los objetivos específicos.

En el caso de la investigación en Ceiba y Naguabo no se siguió este proceso estructurado de analizar las imágenes, pues desde el inicio el objetivo era crear un documental que tuviera relevancia para el grupo, y por otro lado, que me permitiera compartir con otros y otras el proceso de creación fílmica. No tenía un interés por realizar un análisis más estructurado sobre las categorías que se iban repitiendo en los relatos o que eran pertinentes para pensar el movimiento comunitario. En la investigación junto con las estudiantes de la universidad (los primeros tiempos en la investigación), se fueron dando unas fases de investigación más explorativas sobre el contexto de la situación comunitaria, que posteriormente permitieron definir la narración final de un vídeo de denuncia. Al llegar a estos municipios lo que definía nuestra investigación era un núcleo generador del tipo qué está pasando en Ceiba y Naguabo en relación a los terrenos de la base naval Roosevelt Roads, tan amplio como general que nos daba mucha libertad en términos de cómo movernos para conocer. La investigación no contaba en el inicio con unas preguntas de investigación claramente definidas, pues todo lo que vivíamos, experimentábamos y presenciábamos se convertían en preguntas potenciales: ¿Cuál es la problemática que se vive en Ceiba y Naguabo? ¿Cuáles son las diferentes versiones de esta problemática? ¿Cuál es la propuesta de desarrollo del gobierno? ¿Cuál es la propuesta de desarrollo del grupo comunitario? ¿Qué sectores/grupos se sienten identificados con las diferentes propuestas de desarrollo? ¿Es posible negociar las versiones sobre desarrollo? ¿Cómo se desarrolla/concibe la participación en los diferentes encuentros, entre gobierno y comunidad, comunidad y comunidad, comunidad en el grupo?

Como hemos expresado anteriormente, había una relectura de las imágenes (lo que he denominado las imágenes como notas de campo) en términos de ayudarme en el ordenamiento para fines de la escritura de la tesis y el vídeo final, pero no había una categorización de las imágenes en conceptos más amplios o abstractos más parecido al tipo de análisis que conciben los Asch u otros investigadores-as consultados (capítulo 3). Ciertamente, el metraje fílmico que generamos a través de la investigación podría ser analizado de forma más estructurada y dar paso a una investigación subsiguiente, y a un uso de las imágenes más parecido al que proponen otros-as investigadores-as. Desde un diálogo con las categorías que han sido pertinentes para los-as participantes y la investigadora, tales como denuncia, participación, comunidad, sustentabilidad, organización comunitaria, etc., se podrían estructurar los sentidos que se le han dado a la experiencia de movilización comunitaria, y cómo estos contrastan con otras experiencias de denuncia y movilización. O, dar cuenta de la historicidad propia del movimiento comunitario. Además, hacer hincapié en lo novedoso, si acaso, del movimiento en Ceiba y Naguabo. ¿Qué estrategias fueron útiles en el fortalecimiento del movimiento comunitario? ¿Cuáles fueron los retos en la organización comunitaria? ¿Cómo podrían trabajarse?

5.6. Relaciones de *vulnerabilidad-generar poder* en la investigación visual y audiovisual

La investigación implica una relación de vulnerabilidad tanto para los-as participantes como para el-la investigador. Investigar no se trata tan solo de lo que uno ve desde lejos (distancia física o reflexiva), ver sin ser visto, sino el grado hasta el que nos acercamos e involucramos en la otra realidad. Adentrarte a otra realidad implica asumir el riesgo a ser visto, a hacerte presente en ese espacio y decir con tus gestos y acciones que algo del otro o de la otra, de ese espacio, te es significativo. Pero también implica riesgo o vulnerabilidad pues el mundo del-la investigador-a es cuestionado o puesto a prueba. Hemos citado en el caso de MacDougall (capítulo 2), las preguntas que le hacía una de las mujeres entrevistadas en donde le interpelaba con fuerza sobre su propia concepción de mundo. También lo he vivido en la investigación en Ceiba y Naguabo en el desarrollo de mi persona para con el grupo y la delimitación del control que tenían los-as participantes sobre las imágenes y el texto fílmico (capítulo 4).

Por otro lado, como hemos mencionado en otro momento, compartimos con otros-as investigadores-as la idea de que el proceso de filmación o la edición final de un documental puede tener implicaciones sobre la vida de las personas. La relación de colaboración es compleja pues la cámara no es un artefacto inocente que sólo graba o captura, sino que como recuerda Russell hay

amplios ejemplos en el uso de la cámara en donde *...the video frame replaces the cage* (1999, p. 119). *Colonizar* no sólo implica una relación de sujeción entre un imperio y un territorio que en términos legales le pertenece, sino usar las imágenes de las personas para reivindicar discursos en los que se le oprimen por su proyectada y sentida diferencia. En estos casos, la colaboración implica robar la vida del otro o de la otra, una cita secundaria al planteamiento del-la investigador-a; se convierte en el *corpus* de unas afirmaciones que no necesitan ser investigadas pues no se hace investigación para conocer o para refutar los planteamientos, sino para confirmarlos. La película *Cannibal Tours* (1988) del realizador Dennis O'Rourke muestra esta articulación en un tono crítico, cuestionando las relaciones de poder que se desarrollan entre los-as turistas que llegan a poblados de Nueva Guinea y los-as habitantes. Como pregunta un nuevoguinesiano, *We don't understand why these foreigners take our photographs*. La relación es de caza y de apropiación del otro-a.

Más allá de los primeros usos que se le dieron a las imágenes en la investigación, en donde claramente la relación es de sujeción más que de intercambio y participación, las imágenes pueden tener un efecto sobre la vida de las personas. Sea porque aparecen en imágenes en donde denuncian una situación, o en donde establecen su posición sobre un asunto, su imagen queda sellada, reiterada continuamente a través de su aparición en las vidas de otras personas, que ahora le escuchan y observan. Las imágenes les permiten expresar sus opiniones, a la vez que sus comentarios pueden ser identificados por grupos que están en conflicto con esas ideas. Hay un juego casi constante entre esa vulnerabilización y la posibilidad de la cámara como espacio de poder.

En el primer caso, y como hemos visto concretamente a partir de la experiencia fílmica en Ceiba y Naguabo, se vulnerabiliza a los-as participantes pues su imagen está sellada, presente en contextos en donde otros grupos de poder pudieran tomar alguna acción desfavorable. En términos de considerarse como una herramienta de poder, claramente sin los-as participantes no hay historia qué contar; ellos y ellas deciden qué historia quieren contar ante la cámara, cómo quieren proyectarse, qué parte de sí mismas quieren compartir. Además, como hemos mencionado en el capítulo 4, el texto fílmico se concibió por los-as propios-as participantes como una estrategia para la denuncia y el fortalecimiento de la movilización comunitaria.

No obstante, el-la investigador-a que produce imágenes debe separar espacio y tiempo para dialogar con los-as participantes sobre el impacto de las imágenes (Banks, 2001) . Esta conversación no sólo le autoriza a usar las imágenes, sino que permite que los-as participantes puedan tomar decisiones informadas sobre su aparición en éstas y que se le consulten cuestiones tan básicas como esenciales, como el acuerdo sobre la narración. Si no están de acuerdo con el sentido final, es muy probable que no acepten su aparición en las imágenes.

The question is not so much whether the social researchers have the right in the abstract, but how and under what circumstances do they negotiate that right with those who are represented? (Banks, 2001, p. 129)

En el caso de Ceiba y Naguabo, al hacer entrevistas, tanto en espacios formales como informales, explicaba los objetivos de la investigación especificando que se pretendía hacer un documental que presentara los reclamos de la comunidad. Las personas asentían a la cámara si aceptaban participar en las imágenes o no. Este método era conveniente sobre todo durante actividades públicas como las manifestaciones o asambleas pues permitía moverme más fácilmente, sin tener que prestar atención a la rigurosidad de llenar una hoja de autorización. En estos contextos, las personas asentían bastante rápido a la entrevista (menos uno que otro joven que mostraba timidez a ser videograbado) y puedo pensar que esto era así, tanto porque eran personas que claramente apoyaban el movimiento comunitario o por el efecto de estar filmando en espacios mediatizados, en los que participaban medios de comunicación televisivos y en donde, de alguna manera, se me equiparaba a estas producciones.

Cuando la versión final del documental estuvo lista, entregamos hojas de autorización (solamente a las personas que aparecieron finalmente en las imágenes) que fueron recogidas por Daly. Sin embargo, no organizamos un diálogo extenso sobre cómo las imágenes podían ponernos en una situación de vulnerabilidad. Tal vez fuera por la velocidad del proceso y la falta de un espacio para privilegiar ese diálogo, cuando había tantas otras situaciones que nos ocupaban como grupo. O tal vez porque habíamos tenido una reunión de asesoría legal con el activista Juan Camacho cuando se planteó la posibilidad de hacer desobediencia civil en los terrenos de Roosevelt Roads y todos-as estábamos conscientes de que en sí mismo participar en el grupo nos hacía vulnerables. Así, plantear la aparición de sus personas en las imágenes se limitó a su autorización y consentimiento del sentido final. Como lección aprendida sobre la experiencia, se me hace pertinente privilegiar espacios de diálogo en donde estas situaciones de vulnerabilidad estén planteadas de forma directa.

Por otro lado, cabe la pregunta por el resto de las personas que asintieron su presencia en las imágenes, pero que no asistían a las reuniones y por tanto, no necesariamente habían reflexionado sobre los efectos de las imágenes (o el proceso en general) en el contexto de un documental de denuncia. O, personas que aparecieron en las imágenes, no porque hubiesen sido entrevistadas, pero estaban presentes de fondo, participando de las actividades (por curiosidad o espiando, no les conocemos y por tanto, no sabemos sus razones para participar de las actividades). Estas personas estuvieron presentes en las actividades pero no necesariamente están de acuerdo con el sentido final que se le dio al documental.

Banks (2001) reseña un caso sobre un investigador que había realizado un documental sobre jóvenes reclusos en una institución carcelaria, y que contaba con las autorizaciones de los confinados de aparecer en las imágenes. Años más tarde, el investigador tuvo la oportunidad de presentar el documental en la televisión. Aunque tenía las firmas de los confinados aceptando su participación en las imágenes, decidió contactarlos de nuevo y alertarlos que había una posibilidad de que el documental se presentara más allá de festivales, en un medio de televisión masivo. Los participantes (que ahora tenían una vida propia, con familia y trabajo) excepto uno, aceptaron aparecer en las imágenes. Un joven rechazó la idea pues había escondido este pasado a su familia y compañeros de trabajo, por lo que claramente las imágenes representaban una situación crítica en su vida. Aunque el investigador tenía las autorizaciones iniciales de los participantes, decidió abandonar la presentación en la televisión. Esta anécdota me ha servido para reflexionar sobre la aparición de las personas en las imágenes, su validación a través de los relevos de autorización y el sentido de propiedad intelectual relacionado a estas hojas de autorización o relevos de responsabilidad (capítulo 4).

En este análisis sobre las implicaciones de las imágenes en los-as participantes, es sugerente la pregunta sobre cuál es el rol del-la investigador-a una vez finaliza el documental. ¿Cómo se da la salida de la comunidad? ¿Mantiene comunicación con los-as participantes? Como nos recuerda la literatura relacionada a la etnografía y al trabajo de campo (Taylor y Bogdan, 1987; Hammersley y Atkinson, 1994), en términos ideales, la salida debe ser gradual, pues tanto los-as participantes como el-la investigador-a han creado un sentido de pertenencia el-la uno-a con el-la otro-a, una cotidianidad que les convoca a estar juntos y juntas. La finalización de un proyecto supone un ritmo que altera esa cotidianidad. De verse día a día, la presencia del-la investigador-a puede ser más espaciada. En el caso de la investigación en Ceiba y Naguabo, si el proceso de edición hubiese sido colaborativo, tal vez esta *retirada del campo* hubiese sido más gradual pues se hubiese continuado el contacto cotidiano. No fue así, pues por razones profesionales y personales que he mencionado en el capítulo 4, mi presencia en Ceiba y Naguabo estuvo más limitada y estuve más tiempo en la Región Norte. Aunque Puerto Rico es una isla y las distancias son cortas en comparación con otros países, las exigencias profesionales limitaron la movilidad y el tiempo que podía estar en Ceiba y Naguabo. Seguí en comunicación con Daly, a quien informaba sobre el trabajo que estaba haciendo y ella se comunicaba conmigo para invitarme a eventos que organizaban para exponer las denuncias del grupo. Al día de hoy me mantengo informada de lo que sucede en Ceiba y Naguabo a través de los periódicos, y comunicaciones muy esporádicas con Daly. Es a través de los medios que me entero que cada año se vuelve a organizar otra *Fiesta del Líंबर*, y eso me da un sentido de

pertenencia al grupo, además de nostalgia por un espacio compartido que valoro y aprecio, por el tiempo que nos dedicamos.

Otras preguntas que se relacionan con esta reflexión son, ¿qué sucede en la vida de las personas luego de que aparecen en nuestras imágenes? ¿Las imágenes son medios para transformar la vida de las personas, en contextos de desigualdad? Como hemos visto a partir de la experiencia en Ceiba y Naguabo, así como desde los trabajos en el cine aplicado, por sí mismo, el medio visual y audiovisual no necesariamente produce cambios en las estructuras o situaciones de marginación de las personas. Es un medio para denunciarlas o, en otros casos, para fortalecer las estrategias ya existentes. Cuando las imágenes se utilizan como medios para denunciar conflictos, los diferentes agentes que forman parte de la problemática (en este caso, la comunidad y el gobierno) deben sentirse con voluntad de atender y manejar la situación. En otras palabras, si no hay voluntad entre las partes, la estrategia visual puede llevar a mayor vinculación con otros grupos, amplificación de los reclamos, más no necesariamente a un cambio en las estructuras del problema. Así, el medio visual y audiovisual es una invitación a transitar por un espacio de enunciados, requiere de procesos posteriores de organización y diálogo que permitan desarrollar otros encuentros para profundizar en las denuncias y negociar consensos. En el caso de Ceiba y Naguabo, sí hubo ganancias en el proceso, pues luego de la circulación del corto *Such is Life*, se organizaron una serie de actividades y encuentros que permitieron que APRODEC compartiera sus reclamos con otros y otras, además de que les permitieron reflexionar sobre sus estrategias de movilización. No obstante, la determinación sobre las tierras sigue estando definida en manos del gobierno central y la compañía desarrolladora. Así, no ha habido una resolución del conflicto en donde todas las partes que estamos implicadas en la problemática nos sintamos validadas.

Por otro lado, también hemos planteado en la tesis que la creación de imágenes por parte de los-as participantes o su aparición en las imágenes implica una manera de generar poder (ver capítulo 2, cine aplicado). En el caso de Ceiba y Naguabo, como he dicho anteriormente, participar en las imágenes era indicativo de haber vivido un proceso que más allá de vulnerabilizarnos, había fortalecido las relaciones existentes y había generado ciudadanía activa, al proponer alternativas al desarrollo que se pretendía. La aparición en las imágenes fue tan sólo uno de los procesos que fortaleció al grupo en términos de permitirles denunciar la relación con el gobierno, pues a través de tantas otras formas el grupo venía generando poder. Por ejemplo, la conceptualización en torno al desarrollo sustentable, generar páginas *webs* para documentar la información del grupo y presentar sus reclamos, la investigación constante y consistente sobre la ilegalidad/corrupción gubernamental, etc. Las imágenes presentaban a un grupo que ya había generado poder al organizarse

comunitariamente. Sin embargo, las imágenes eran recursos potenciales para llegar a otros espacios y hogares que los de sus municipios. Y aunque las imágenes los podían vulnerabilizar pues más fácilmente podían identificarlos, el hecho de aparecer en las imágenes, posicionándose en torno a unos asuntos, les permitía generar poder.

En el capítulo 2 también mencionamos sobre el uso que se está haciendo de las imágenes para generar poder en grupos/culturas que tradicionalmente han sido oprimidas, como los Inuit y Yanomano, al ser ellos y ellas quienes realizan la producción de imágenes, compartiendo versiones alternas y desde otras miradas a las que típicamente circulan en los medios. *FotoKids* representa otro ejemplo sobre cómo se puede fortalecer/generar poder a través de la creación de imágenes. *FotoKids* es una fundación que nace en el 1991 en Guatemala por la ex-fotoperiodista de Reuters y Black Stars, Nancy McGirr. Cuando fue asignada a documentar la violencia en las comunidades cercanas al basurero municipal de la ciudad de Guatemala, se encontró que los-as niños y niñas le pedían usar la cámara. McGirr decidió entregarles cámaras para que ellos y ellas documentaran su vida y posteriormente, decidió quedarse en Guatemala para enseñarlos a usar las cámaras para,

...ayudar a pequeños grupos de jóvenes centroamericanos de los barrios más pobres a desarrollar habilidades útiles como medio para la auto-expresión, la exploración y el descubrimiento. A través de relaciones personales e intensivas a largo plazo con maestros y mentores, los participantes aprenden a usar la fotografía, el vídeo, la escritura creativa y la computadora como herramientas para examinar sus vidas, familias, comunidades y ambiente. (<http://www.fotokids.org/proyectos.htm>)

Lo que inicio en 1991 con un proyecto llamado *Saliendo del basurero* en el que hubo sólo 6 participantes, cuenta ahora con 170 participantes y 10 proyectos en dónde ha habido colaboración con otros países. Además, los-as jóvenes han servido como guías/mentores y maestros-as para otros-as niños-as. La producción visual y audiovisual se ha convertido en un medio para expresarse, denunciar situaciones de marginación de sus comunidades y generar solidaridad con comunidades vecinas, y otros países, en donde la violencia está muy presente. ¡Las imágenes producidas por estos-as niños-as son geniales!

5.7. Lo incompleto en las imágenes como posibilidad de intercambio

Al incorporar medios visuales o audiovisuales en una investigación, éstas forman parte de las técnicas utilizadas por el-la investigador-a para conocer la realidad, hacer sentido de ella y compartir unas interrogantes o preocupaciones que traemos a la vista de otras personas, para abrir el panorama comprensivo sobre el mundo. En la literatura consultada en la tesis, consistentemente se debatía la pregunta sobre el tipo de conocimiento generado a través de los textos fílmicos y la

fotografía. La pregunta sobre qué tipos de textos son las imágenes, ineludiblemente llevaba al debate entre el texto escrito y el texto audio(visual), al conocimiento generado desde una perspectiva científica y aquella desde el arte.

Mientras un grupo de investigadores-as plantean que la naturaleza de las imágenes abre paso a una nueva forma de entender el proceso investigativo y comunicar el texto final (por ejemplo, Canals y Cardús, 2009; Chen y Minh-ha, 1992; Rouch, 1975; Ardévol, 2006; MacDougall, 1997, entre otros), otros-as denuncian que el texto final, al igual que el proceso de investigación, debe estar acompañado de otras herramientas investigativas que permitan informar y recuperar otros referentes para la elaboración del texto final (por ejemplo, Hastrup, 1992 y Heider, 2006). Además, no ven muy viable presentar los hallazgos de una investigación en términos puramente visuales o audiovisuales. Sobre todo, porque existe una preocupación sobre el tipo de conocimiento generado; las imágenes al ser más generales que específicas se distancian de las expectativas en torno al conocimiento científico, mediado por la claridad y el aterrizaje atinado de las categorías de análisis y marcos teóricos. Por el contrario, argumentan que la generalización de las imágenes implica que no se concretan necesariamente las complejidades del proceso investigativo, además de que se simplifican las relaciones en el terreno, al grado de faltar a la densidad de las personas, de sus vidas y contextos. La cámara copia lo que el-la investigador-a observa, no lo que éste-a siente o piensa sobre lo que observa. Al hacer una imagen, necesitamos de otro medio que le traduzca. La imagen marca un momento específico y tiene significado para su realizador-a, dialoga con él o con ella, pero explícita o directamente para otras personas, las complejidades que acompañan su realización no les son traducibles. Por el contrario, el texto en sí mismo crea significado, al leer nos enteramos de algo, por la naturaleza misma de la narración y la organización secuencial, la escritura misma es un espacio de traducción: mientras leemos, descubrimos significados (Hastrup, 1992).

Como hemos visto en el capítulo 4, en mi experiencia desarrollando el vídeo de denuncia esta preocupación estuvo presente. El proceso de investigación en Ceiba y Naguabo excede por mucho las imágenes presentadas en el documental. Por un lado, cuento con un sinnúmero de pietaje, de entrevistas, de revisión de literatura sobre Ceiba y Naguabo que por la naturaleza del texto fílmico (y los objetivos del documental) no pudieron ser incorporados al texto final. El documental da una sensación de coherencia lógica, una estructura homogénea de quiénes éramos como grupo que se distancia del proceso o la naturaleza propia del grupo: veníamos al grupo con intereses diversos, con experiencias alternas, con expectativas sobre el movimiento, y nuestra relación a veces era conflictiva. Esta diversidad no se pudo plasmar para fines del documental, sino que más bien el texto final muestra los sentidos comunes que de alguna manera nos conectaban más allá de esa

pluralidad de ideas, voces y vivencias. Es esta cualidad la que ocupa parte de las críticas a los textos fílmicos y visuales en las ciencias sociales. Pero como argumentaré más adelante, esta cualidad no debe ser un límite en sí, sino por el contrario, abre posibilidades para otros ordenamientos que pueden implicar un sujeto-audiencia activo y presente de otras manera en el conocimiento que generamos como científicos-as sociales. Los trabajos de Jean Rouch son esclarecedores para estos fines.

Contrario a la narración plana y lineal en las imágenes (parecida a la que hiciera para fines del documental sobre Ceiba y Naguabo), las películas de Rouch muestran un cuidado por la forma en que se comunican las ideas. Por ejemplo, a través del montaje en la película *Moi, un Noir* intuimos la presencia de Rouch o al menos un panorama interpretativo. Por ejemplo, en una de las primeras escenas en *Moi, un noir*, Rouch integra una canción que alaba a Abdijan por su belleza y grandeza y casi al final de la canción penetra un ruido de cristales rompiéndose. Esta intervención sacude a la audiencia, sabemos que es la introducción de un mensaje, de un sentido. A través de este choque de cristales, Rouch cuestiona la fascinación por la ciudad, poniéndola en perspectiva como espejismo y confrontándola con la vida de los jóvenes. En otros momentos de la película, el personaje Robinson está reflexionando sobre su propia vida, y las condiciones de vida míseras que se encuentran en Trechville y, a la misma vez que escuchamos este *stream of consciousness*, Rouch intercala imágenes míseras sobre la vida en Trechville.

Así, aunque reconocemos los límites del texto fílmico o fotográfico en su presentación de una experiencia de investigación, pues por la capacidad de metraje o el esquema narrativo reduce lo que fue el proceso de investigación, nos parece que a través de formas creativas (a través del montaje) estos elementos pueden ser reintegrados a las imágenes. Además, también se pueden hacer proyectos multimedia⁵⁵, y en la red, en los que se trabajan con las posibilidades y ventajas de lo escrito y visual, logrando que la relación de estos medios sea más de colaboración que de exclusión mutua. En este tipo de proyectos, se incluye un trabajo de investigación acompañado de apartados con información adicional sobre el contexto de la investigación, fotografías, vídeos, transcripciones de las entrevistas, notas de campo y otros textos adicionales a los que se han presentado en el documental. El desarrollo de proyectos multimedia trae la ventaja de hacer accesible el costo de publicación de fotografías y vídeos, además permite que el-la investigador-a comparta otros referentes de sentidos que si bien no están incluidos en el documental son pertinentes para

55 Por ejemplo, el trabajo *Yanomamo Interactivo* (1997), basado en la investigación de Timothy Asch y Napoleon Chagnon sobre una discusión entre dos tribus en Venezuela. En el multimedia, mientras vas observando las imágenes en movimiento o fotográficas, puedes detenerlas, seleccionar a alguno-a de los-as participantes y en la pantalla se presenta información que lo contextualizan dentro de las acciones que van emergiendo en las imágenes.

comprender otras instancias de la investigación, o verla como un todo.

Finalmente, entiendo que el llamado límite comunicativo de las imágenes no necesariamente representa un *impasse* a la hora de considerarlo como producto final de una investigación, pues como dijera en otro momento, me gusta entender el metraje fílmico desde la perspectiva fotográfica, con mensajes indefinidos y abiertos a la vez. Más ampliamente al usar registros visuales y audiovisuales como productos finales, el-la investigador-a está obligado a ponerse frente a otros y otras para explicitar asuntos que por la naturaleza del medio no son evidentes. Al igual que otros textos psicosociales no son acabados y más bien ofrecen una aproximación a la experiencia vivida que luego es debatida y dialogada con otros y otras, las filmaciones y fotografías representan textos que han sido articulado en una dirección, que crea, construye, excluye e invisibiliza posiciones. El texto visual y audiovisual al encarnar en sí mismo lo incompleto, obliga al investigador-a a moverse en otros espacios, en otros textos y así hacer más presente su propuesta en espacios y tiempos diferentes en el que fueron producidos. En fin, la ambigüedad da paso a futuras conversaciones y encuentros en donde se especifiquen otros niveles de la producción etnográfica. En otras palabras, como se ha dicho, las imágenes son potenciadoras de encuentros entre participantes e investigadores-as, pero también entre los-as agentes de la investigación y los-as espectadores-as, creando así nuevas vinculaciones con espacios no académicos.

5.8. Sobre las posibilidades de los documentales en la apertura y cierre de diálogo con sectores que son confrontados

Analizar qué posiciones enunciativas predominan y cuáles son silenciadas constituye de por sí, un ejercicio reflexivo, dado que -en términos foucaultianos- revela las relaciones de poder según el orden que adquieren las formaciones discursivas.
Pilar Albertín, 2008, p. 469.

Una gran pregunta cuando hacemos documentales es la cuestión del diálogo y el consenso. Si uno hace un análisis de los miles de miles de documentales que transitan cotidianamente, un lugar común es que usualmente presentan un punto de vista que denuncia o está en conflicto con otras opiniones o versiones del problema; buscan tener un efecto sobre la audiencia para que de alguna manera, además de conocer sobre el tema presentado, tome una posición al respecto. Adicional, otro lugar común es que los documentales son más ampliamente vinculados con una captación objetiva de la realidad, lo que implica que de alguna manera se piensa que presentan una trama/posiciones que son las correctas o verdaderas.

En tan sólo uno de los portales de Internet dedicados a la distribución libre de documentales, www.freedocumentaries.org queda manifiesto que,

With the media distorting or ignoring information, it's often very hard to get an accurate picture of a problem, even while watching the news. Sites like Freedocumentaries.org are a much-needed counterbalance to corporate media: an industry dominated by special interests...Different films create different reactions among different people. There will be aspects of the films in which you may disagree or agree. After watching you may cry, become inspired, or you may get angry; in any case the films will get you thinking. We believe that we have made the world just a little better by doing so.

Parece ser que (sin caer en generalizaciones, pues como hemos visto existen diferentes tipos de documentales desde los etnográficos, los reflexivos, los deconstructivos, etc.), en muchos casos, un documental se concibe como una herramienta para presentar y problematizar situaciones que son invisibilizadas. En esta línea, un documental implicaría un resultado, concretamente que haya un cambio en las estructuras que marginan o en la situación que vive un grupo particular de personas. Al igual que el caso de Ceiba y Naguabo, muchas de las situaciones que se presentan en los documentales son circunstancias que se han denunciado continuamente por quienes más cercanos viven estos problemas, pero sobre las que no ha habido una indignación mayor; se desarrolla el documental como una estrategia de presión y de concertación ciudadana (buscar que otras personas solidaria y empáticamente se conecten con las denuncias y se genere otra intensidad en los reclamos).

En el caso de Ceiba y Naguabo, Daly entendía que era necesaria una mayor visibilización (en los medios) del proceso que se estaba viviendo en estos municipios, para lograr con ello mayor movilización no solo local o regional, sino del país. Entendía que de alguna manera la movilización ceibeña y naguabeña era representativa de las luchas comunitarias del país; aun cuando reconocía en éstas especificidades, señalaba que en general estaban vinculadas por la lucha en contra de las políticas públicas de los gobiernos de Puerto Rico. Comentaba que las historias de las comunidades están atadas por la defensa de las tierras, de su identidad, de su potencial para incidir sobre el gobierno con propuestas desde los mismos ciudadanos. Así, valoraba que un trabajo de documentación sobre la movilización podría visibilizar esos procesos y con ello provocar mayor apoyo y presión en relación a la necesidad de autodeterminación de las comunidades.

En esta línea, *La fiesta del límber*, se genera por la falta de diálogo entre las partes, porque ya se habían agotado otros mecanismos de consenso y de trabajo. Sin embargo, el pietaje que mostramos sobre la Asamblea *Such is Life*, continuó limitando el acceso al diálogo. Como hemos planteado en otro momento (capítulo 4), ciertos empleados públicos perdieron sus puestos en el gobierno. Las relaciones entre las partes, intensamente fragmentadas, no garantizaron diálogos posteriores entre el

gobierno y los miembros de la comunidad. Al presentar exclusivamente el punto de vista de un grupo de la comunidad sobre la problemática, se mantuvo la polarización entre ellos-as y nosotras-as. El documental promueve la escucha, que nuestros reclamos sean conocidos por otros y otras, pero no necesariamente promueve el diálogo, pues éste no se limita a llegar a más personas al movimiento, sino a trabajar tensamente con versiones antagónicas, como posteriormente se dio con otros grupos (ver capítulo 4).

En la literatura relacionada al *consenso* (ver por ejemplo, CAPEDCOM, 2001 y 2010) se comenta sobre la utilidad del diálogo como una de las herramientas para mover a los grupos a tomar decisiones colectivas y negociar las percepciones variadas que pueden existir sobre asuntos que les preocupan y ocupan. En el diálogo se crea un sentido alterno y posterior a las ideas, percepciones, (pre)juicios de los-as participantes. Se validan las experiencias particulares de las personas y sus puntos de vista sobre determinados asuntos, así como su creatividad al presentar alternativas a diferentes problemáticas. No obstante, el diálogo busca que producto de la diversidad de los-as participantes, se genera otra mirada concertada por el grupo, en términos de análisis de la situación y de consenso sobre las políticas públicas a desarrollar. El proceso del diálogo y la deliberación muestra las vicisitudes por las que pasan los-as participantes al tener que analizar desde posiciones que pueden confrontar su propia visión de los asuntos. En todo diálogo hay asuntos sobre los que no se podrá llegar a consenso, sobre todo si no hay voluntad entre las diferentes partes de asumir un entendimiento colectivo.

Cuando un-a psicólogo-a social desarrolla un vídeo con el fin, de que más allá de la academia, esté a la disposición del público en general, uno-a se enfrenta a otras miradas, a otros debates y expectativas sobre lo que debe ser el conocimiento psicosocial y la ética en la investigación, que ponen en aprietos la noción de diálogo y consenso, tal y como se desprende de la literatura. Como vimos en el capítulo 4, Madera cuestionaba el proceso a través del cual se construyó el mensaje final y el hecho de que no se presentaba el metraje completo. Indicaba que a través de la edición, se desarrolló un mensaje contrario a lo que *realmente sucedió* en la Asamblea. Durante la discusión en los medios, ésta pareció ser la demanda de las autoridades gubernamentales en su defensa a González y al proceso que se llevó a cabo. Por un lado, se cuestionaba la posición del corto *Such is Life* aludiendo a que también las personas de la comunidad se habían salido de control y habían hecho expresiones desfavorables a González. También ellos, decía Madera, debían pasar por la crítica pública. La insistencia de que sólo se presentaba un fragmento de lo que sucedió en la Asamblea o se sacaba de contexto en relación con otras reuniones que se habían desarrollado, constituía una estrategia de presión para que circuláramos el pietaje total. Como psicóloga social, la

circulación de este corto, al que ahora los medios y la ciudadanía en general ponían atención, me hacía entrar al juego de la discusión pública. Se pedía que la totalidad de las imágenes fueran puestas a la disposición del público para que cada quién tomara una posición informada sobre la situación. Uno también se debe a ellos y ellas. Sin embargo, hay otros interlocutores en juego, con otra dinámica, otras reglas y en los que uno no confía del todo. ¿Qué es lo correcto? ¿Cómo enfrentar estas expectativas a la misma vez que mantiene su posición no sólo como psicóloga social/investigadora sino como ciudadana interesada en este proceso y que valida unas posiciones y no otras? ¿Ceder a la solicitud de Madera? ¿Desde la desconfianza?

Mientras en el escenario académico hay espacio para comentar sobre el proceso a través del cual se construyó una historia en particular y los efectos epistemológicos que supone esta articulación, en el caso de circular el pietaje en el espacio público tuvo el efecto de descontextualizar el proceso, pues las imágenes se priorizaban como evidencias para sostener y validar unas posiciones políticas (tanto para nosotros-as como para Madera y González) y no como un medio para promover el diálogo. Es decir, las imágenes filmadas representaban poder como evidencia de un evento vivido. Las imágenes las pudo haber tomado cualquier persona, representaban *datos crudos*. Pero como bien denunciaban González y Madera, las imágenes las habían tomado personas concretas y las desvirtuaban en la medida en que fueron tomadas por un grupo de personas que se oponían al desarrollo que se conceptuaba desde el gobierno central. En la medida en que éramos nosotros quienes habíamos editado el texto, se generó la idea de era falso o mentía.

Estaba de acuerdo con Madera y González en que en algún momento se habían caldeado los ánimos pues varios integrantes de APRODEC habían cuestionado el estilo de la Asamblea en donde González hablaba sobre su *curriculum* para validar su posición como *experto* en el tema de desarrollo. Sin embargo, esto no justificaba la práctica pública de González y el trato hacia las personas que allí estábamos presentes. Lo que se hizo en el corto *Such is Life* no fue *mentir* en el sentido de que no se alteraron o modificaron las palabras de González tal y como fueron expresadas en la Asamblea, sino que se priorizaron en aquellas que ejemplificaban las denuncias que venían expresando los miembros de APRODEC: que no había voluntad política para integrarlos-as en las negociaciones sobre el desarrollo local y que el beneficio total del nuevo desarrollo no sería para los-as ceibeños-as y naguabeños-as. En los medios de comunicación, el gobierno central había indicado una y otra vez que los reclamos de este grupo eran *falsos* pues tenían representación en la Junta de Redesarrollo, además de que se estaban utilizando estrategias *participativas* para incluirlos en la toma de decisiones. Las imágenes confrontaban esta posición y representaron un lugar de poder desde el que podíamos presentar los reclamos.

Después de esta situación, el gobierno regresó a la práctica de mostrar apertura y participación a la comunidad, mas no ha implicado una participación *real* de la comunidad en la decisión sobre qué hacer en las tierras. ¿Es posible el diálogo? ¿En qué sentido el diálogo y la participación se convierten en estrategias utilizada por las *instituciones de poder* para dar una imagen de aperturas de sí mismas a la vez que excluyen? Me viene a la mente una de las estrategias utilizadas por Edwin Keiss, ingeniero que asumió la dirección de la Junta del Portal del Futuro una vez se despidió a González por sus expresiones de *such is life*. En la primera Asamblea de Pueblo que dirigió afirmaba continuamente que él estaba allí para *escuchar a la comunidad*, sin embargo, de igual forma, explicaba que *escuchar a la comunidad* no significaba que las propuestas de la comunidad fueran viables, por lo que la Junta acogería sólo aquellas ideas para el desarrollo que consideraran como efectivas. En esta primera Asamblea, Keiss anunció que estarían realizando una serie de talleres comunitarios para auscultar la visión de la comunidad y conocer sus propuestas de desarrollo económico para la Región. Sin embargo, en esa misma Asamblea volvía a presentar el plan de desarrollo económico que anteriormente había anunciado González, acompañado de gráficas, imágenes, fotografías de cómo finalmente quedaría el desarrollo de la Región. Así, si bien había una *intención* de integrar a la comunidad, en el fondo, las decisiones sobre qué tipo de desarrollo se organizaría en la Región ya estaban tomadas. En la entrevista que sostuve con Daly el 23 de junio de 2009, y en una entrevista radial en la que Daly participó, mencionaba que estos llamados *talleres* ya habían sido organizados en otro momento por la Junta de Redesarrollo (cuando lo lideró su primer director, Antonio *Tito* Colorado) y si en la primera ocasión los habían recibido con entusiasmo por la apertura comunitaria que implicaba, ahora identificaba las estrategias participativas como mecanismos de control para inmovilizar a las comunidades. Al haber una sensación de *participación* las comunidades detenían sus reclamos y el Estado impulsaba su versión de desarrollo para la Región. La participación y el diálogo se volvían vacíos.

Para continuar con este análisis sobre el diálogo que posibilitó el corto *Such is Life* y el vídeo *La Fiesta del Límber*, parece relevante la conceptualización de Heider sobre *Whole bodies, whole interactions, and whole people in whole acts* (2006, p. 114), presentando a las personas y sus comportamientos en la intencionalidad del contexto o situación. Para Heider, el acento en el *wholeness* no implica que el film proyecte la totalidad de los actos sociales o culturales, sino que se seleccionen estratégicamente aquellas imágenes que permitan una comprensión más situada. Toda producción etnográfica implica distorsión, pues las investigaciones no descubren una realidad fija o absoluta sino que ellas mismas crean realidades. Por otro lado, difícilmente podemos suponer la existencia de una verdad etnográfica pues nuestra aproximación a la realidad siempre es incompleta.

Toda investigación implica un proceso de selección y exclusión. Por ejemplo, en el caso concreto de las filmaciones, mientras la cámara se enfoca en un evento o acción, hay un sinnúmero de intercambios, relaciones o performatividades que se desarrollan paralelamente y a las que el-la investigador-a no tiene acceso.

¿Por qué privilegiaba en mis textos ciertos mensajes y no otros? Justamente los conceptos de *wholeness*, *distorsión* e interpretación ayudan a pensar que el documental de Ceiba y Naguabo es incompleto no sólo por el hecho de lo inadecuado del término *realidad*, sino porque priorizamos una posición en la narración final en donde tan sólo se implica la versión de sectores antagónicos. No hay un sentido de *wholeness* en el documental. En otras palabras, se define la posición del gobierno desde la versión que teníamos como grupo o colectivo. Además, en el momento en que sí se presentan expresiones de representantes del gobierno, éstas han sido seleccionadas estratégicamente para validar nuestra posición. Las posiciones que presentábamos en las imágenes eran verdaderas para nosotros-as, en tanto tenían un sentido desde lo vivido y experimentado en nuestra relación con el gobierno central. El vídeo sobre Ceiba y Naguabo no presenta una descripción fiel sobre la realidad, ni tampoco es inocente en la construcción del sentido final. Conscientemente construimos un texto para denunciar una situación. De igual forma, nuestra construcción narrativa iba dirigida a enseñar a la audiencia qué tenían que ver, en vez de ellos poder llegar a sus propias conclusiones de manera informada. Contrario a las expectativas que se tienen sobre el medio documental (o las películas etnográficas), las imágenes capturan una actualidad que es mediada por la intención, cada secuencia o fijación narrativa es un texto que está sujeto al escrutinio justamente por reclamar que es verdadero o compatible con la realidad.

A veces me pregunto qué hubiera pasado si se hubiesen dado situaciones diferentes en mi proceso de construcción de las imágenes. Por ejemplo, contar con conocimiento técnico y haber podido desarrollar un audio e imágenes adecuadas. O por otro lado, si hubiese hecho una investigación con independencia del colectivo comunitario, y por tanto hubiese contado con parámetros más amplios para crear una estructura narrativa. Al estudiar sobre la reflexividad en la investigación, me parecía pertinente aparecer en las voces que directamente narraban el proceso de la movilización, como una investigadora y ciudadana que era parte del grupo, que pensaba y articulaba posiciones pero que también estaba envuelta en prácticas de exclusión y silenciamiento en relación con la política pública. Otra articulación también habría sido aquella de establecer las diferentes versiones sobre la problemática, para evocar más preguntas, exploración, curiosidad e interés por la audiencia. O por otro lado, mayor contextualización/presencia sobre la situación colonial de Puerto Rico como parte de las determinantes de la situación que se vive en Ceiba y Naguabo, etc, para implicar

directamente a la audiencia en una realidad que es suya también. Ceiba y Naguabo están ubicados al este de Puerto Rico; Puerto Rico también en relación a los Estados Unidos.

En gran parte de la tesis he planteado que fueron las limitaciones técnicas y mi falta de conocimiento sobre técnicas para representar/escribir audiovisualmente los que dificultaron la creación de otra estructuración, y por tanto, el desarrollo de una narración lineal o tradicional. Debido a los aspectos técnicos el documental presenta más que preguntas, unas repuestas potenciales a la audiencia y no logra establecer una relación activa con ésta. Sin embargo, cuando uno piensa su labor como investigadora desde preocupaciones como el diálogo, el consenso o la interpretación, también una es consciente de que formar parte del colectivo intervino en la articulación final que hiciera del texto. Otra articulación más dialógica hubiese sido considerada como una *traición* por parte del grupo que justamente me había recibido y abierto las puertas a su intimidad y con la que yo me sentía identificada. Por otro lado, la articulación del texto responde al hecho de asumir una posición política con respecto al conflicto, cercana a APRODEC y distante de la política pública.

En fin, las expectativas del grupo (incluyéndome) en el contenido del documental definieron también su articulación. Ahora que las escribo para fines de esta tesis puedo hacerlo evidente y dar cuenta de que el vídeo en sí imposibilitó el diálogo con los sectores gubernamentales (aunque abrió espacios con otros, capítulo 4), y también fue un factor que limitó el proceso creativo en torno a la narración y edición del trabajo final.

Capítulo 6. Reflexiones finales: Epistemología de la mirada fílmica en la investigación

6.1. Cámaras e imágenes en la investigación

Esta tesis ha tenido como reflexión la integración de la cámara fotográfica y fílmica en la investigación social. En este recorrido, hemos analizado las prácticas de representación asociadas a determinadas modalidades de hacer documentales o fotografías y lo que esto implica a nivel de la definición de lo real, de nuestro acercamiento con los-as participantes y de aspectos sobre la autoridad investigativa. También, hemos analizado el proceso de incorporar la cámara en la investigación en Ceiba y Naguabo y de desarrollar un texto fílmico junto con otros y otras.

Por un lado, la reflexión sobre las posibilidades de las cámaras en la investigación se ha hecho a través de la revisión histórico-científica sobre la imagen y la cámara; o podría decirse, que hemos contado algunos lineamientos históricos de la institución científica desde la perspectiva de la cámara (capítulo 1). Como hemos visto, esta revisión señala el hecho de que la cámara no es inocente o neutral en su captación de la realidad, sino que se constituye como agencia, dado que forman parte de la corporalidad de la investigadora: “psicóloga social con cámara en mano”, permitiendo así comunicar/presentar/construir la experiencia de investigación. La cámara es un dispositivo que construye realidades. Pero no lo hace por sí misma, por su carácter fotoquímico o electromagnético de *atrapar* trozos de la realidad, sino porque está sujeta y constituye a la persona que la carga, que se desenvuelve con ella, y al grupo de personas que decide presentarse frente a la cámara. El-la investigador-a también agencia la cámara desde los presupuestos teóricos y metodológicos que acompañan su práctica de hacer imágenes. Como nos recuerda Berger (2001), es cuestión de perspectiva, no sólo la del lente y el alcance de la vista, sino el punto de partida y las decisiones en el proceso que definen el por qué se investiga.

Como hemos visto en los capítulos 2 y 3, las perspectivas críticas nos han enseñado que el mundo que conocemos no existe con independencia de nuestro acercamiento a él. Una investigación sobre las características de tal o cual situación, nos lleva a conocer sobre cómo construimos o definimos esa situación y no sobre la situación en sí misma (que a su vez existe en tanto y en cuanto es definida como “situación”). Investigar es conocer sobre ese mundo que *he, hemos* construido, y que nos es significativo, acercarnos a él a sabiendas que, al intentar “aprehender” ese objeto de conocimiento, en ese movimiento ya lo estamos desplazando hacia otra dirección (Ibáñez, 2001).

Por otro lado, junto con estas perspectivas planteamos que el-la investigador-a, los-as participantes y la audiencia forman una triada interpretativa que, de alguna manera, dictan y hacen actuar al texto. No podemos comprender la realidad de forma aislada, sino que delineamos comprensiones parciales gracias a las redes interpretativas que encauzamos en las investigaciones y a las conexiones más amplias (teóricas y contextuales) que le otorgamos a las mismas. Podría decirse también, en otras palabras, que la investigación misma crea una realidad, gracias a las relaciones que se generan y porque al interpretar las conexiones de determinada manera, la construimos. Preguntas sobre la posición de quiénes hacen la investigación, con qué interés, el para qué y el por qué de lo que se investiga, y las implicaciones o efectos de ese conocimiento sobre los-as participantes están presentes cada vez que hacemos investigación o decidimos encender una cámara en el contexto investigativo. En este sentido, hay mucho más en juego cuando investigamos: cada transcripción del mundo forma parte de unos intereses o una lógica más amplia que en sí constituye aquello que investigamos.

Las posibilidades que traen las cámaras a la investigación están mediadas por la forma en que definimos su uso y justificamos su intervención en los espacios a investigar, ya sea como herramienta para explorar la realidad, ya sea para producir materiales que transiten como textos (a modo de representación), y aporten comprensiones sobre la realidad estudiada o en la forma de análisis de las imágenes (capítulo 5). Por otro lado, las cámaras están atravesadas por el conjunto de interrogantes epistemológicas que acompañan al investigador-a en su interés de investigar e intervenir. Dependiendo de la naturaleza de estas definiciones sobre qué es y qué hacemos cuando investigamos, el movimiento con cámara se guiará por presupuestos más o menos críticos, de la caza del objeto al movimiento en la imagen. Y todo esto incidirá sobre el proceso investigativo, sobre las relaciones con los-as participantes, con la audiencia, con la visión que tenga el-la investigador-a sobre ella misma y la razón por la que se investiga e interviene. Hemos presentado en los capítulos 1, 2 y 3 una variedad de acercamientos con cámaras fotográficas y fílmicas en la investigación y lo que han supuesto en el proceso de conocer y establecer conexiones con los-as participantes y la audiencia. Desde aquellos acercamientos donde la caza del objeto está asociada a una visión de la imagen como evidencia de datos y al investigador-a como héroe-traductor fiel de la realidad, hemos pasado por acercamientos donde la imagen en movimiento está estática, en pausa, pues los presupuestos de la caza siguen mediando el estilo de captación de la imagen y los referentes sobre por qué se investiga. De aquí, hasta concebir el movimiento en la imagen (tanto fotografía como vídeo o documental) como posibilidad y potencia epistemológica pues propone la no fijación de los textos que generamos visual y audiovisualmente, y pone en evidencia la figura del

investigador-a, ahora como sujeto vulnerabilizado tanto por los condicionantes de la investigación como por los efectos que puede producir sus resultados. No hay productos finales, sino procesos a ser compartidos.

6.2. El conocimiento visual: *to see is to know?*⁵⁶

A lo largo de la tesis, hemos articulado una propuesta sobre las posibilidades y límites en el uso de las cámaras en la investigación, a través de la revisión de los trabajos de antropólogos-as que forman parte de la llamada disciplina de la Antropología Visual (capítulo 2 y 3) y desde una experiencia fílmica en Ceiba y Naguabo (capítulo 4 y 5). Aunque en momentos parece que la tesis pudiera corresponder a dos textos paralelos, los une el interés por *reflexionar* sobre el proceso de integrar la mirada fílmica y fotográfica en la investigación social.

La mirada fílmica y fotográfica va definiendo rutas, coordenadas, posibilidades y limitaciones al trabajo de investigación en sí. Como hemos visto a lo largo de la tesis, no hay una exclusiva identificación de lo visual con la observación o lo visto; múltiples perspectivas definen lo que se ha constituido como lo visual y podríamos concluir que entendemos lo *visual* más ampliamente con el uso de dispositivos visuales y audiovisuales en la investigación para cumplir diferentes funciones, ya sea la de ilustrar o ejemplificar una teoría social producto de la experiencia de campo, la de explorar e investigar *per se*, la de realizar un análisis estructurado de imágenes, y/o la de presentar los resultados de una investigación. Así, la categoría *visual* más bien reúne prácticas de construcción de conocimiento asociadas a formas particulares de entender el proceso investigativo. En esta gama de posibilidades lo visual en sí se relaciona con otras instancias del conocimiento y del cómo conocer que rebasan la observación misma; es decir, se utilizan otras instancias del cuerpo que permiten que uno-a conozca y se acerque a la realidad desde grados de proximidad y cercanía. Es peligroso pensar en un monismo metodológico pues como se ha planteado desde los estudios en investigación cualitativa, la forma de trabajo del-la investigador-a es más parecido al de un-a artesano-a, un *bricoleur*, que utiliza una serie de técnicas y métodos de investigación para acercarse a la realidad que estudia (ver por ejemplo, Atkinson y Hammersley, 1994; Bogdan y Taylor, 1994; Denzin y Lincoln, 2000). Ese ha sido el caso de nuestra experiencia en Ceiba y Naguabo, pues hemos utilizado medios audiovisuales para conocer y presentar la investigación, pero también conversaciones informales, la revisión de literatura y la participación en diferentes actividades comunitarias.

⁵⁶ Aparece en Russell (1999, p. 123) al citar el lema de 1893 de la Exposición Mundial en Chicago, "To see is to know".

A lo largo de la tesis (capítulo 2 y 3), hemos dado cuenta que hacer fotografías y filmaciones durante un proceso de investigación implica una cantidad de tareas, negociaciones y posicionamientos con respecto a una misma como persona, como investigador-a y en su relación con otros-as participantes. Investigar no es un acto mecánico como lo que pudiéramos pensar de una cámara fotográfica o filmica. Captar imágenes es permitido tanto por la tecnología de reproducción que les es inherente, la presencia de cables, electricidad, un motor, una programación, pero lo que sucede entre presionar el disparador y comenzar a filmar implica un proceso complejo de construcción de conocimiento. Presionar el botón del disparador es validar la atracción que uno siente por la realidad que se encuentra frente a una, es conectarse con un dispositivo que intenta representar nuestra memoria y nuestro deseo. Como hemos visto a lo largo de la tesis, estos deseos son múltiples, deseos con los que podemos estar más identificados, deseos más perversos y aniquiladores, de dominación y control, otros deseos de reivindicar o construir colectivamente, pero, que a fin de cuentas, tienen que ver con nuestra posición como investigadores-as. Nuestro deseo de conocer, y la manera en como lo corporizamos, se articula desde nuestras versiones de ciencia. Así, al presionar el disparador no sólo se enciende la máquina y se capta lo que se encuentra frente a nosotros-as, sino que transferimos en ella nuestra forma de conocer. Estas formas de posicionarnos definen por tanto, nuestros movimientos posteriores y las decisiones que tomamos en el trabajo de campo. Nos llevan a mantenernos estáticos pegados a la cámara o a girarnos, escuchar, interactuar. Ya sea dejando la cámara fija, con el lente abierto para siempre grabar, o mantener nuestro ojo pegado al visor para participar activamente a través de la cámara. Lo que se capta no es una realidad objetiva que recoge datos, al contrario, las imágenes grabadas denotan nuestro deseo o interés, además de que implican la manera en que nos relacionamos con nosotros-as mismos-as, los-as participantes y el grado de colaboración entre los-as diferentes agentes de la investigación.

En esta reflexión sobre las imágenes y el tipo de conocimiento que posibilitan, el movimiento interpretativo ayudó a repensar la secuencia de procesos que suceden entre presionar el disparador y comenzar a filmar o fotografiar. Por un lado, identificaron/situaron la presencia del-la investigador-a en el campo (capítulo 3). Por otro lado, el-la investigador-a que buscaba pasar desapercibido, corporizó su figura en un espacio y tiempo dado. Estos movimientos ayudaron a visualizar que el-la investigador-a no lleva a cabo su labor investigativa solamente bajo el acompañamiento de la ciencia, sino que además de observar, grabar, anotar en su libreta y parear la realidad con las teorías sociales, el-la investigador-a escucha, interactúa, participa, articulando sentidos junto con otros y otras. La estrategia del encuentro se concibió al principio como forma de objetivar la realidad (escuchar a los-as participantes añade validez a la construcción de conocimiento). No obstante, el

movimiento interpretativo implicó un punto de partida para promover un acercamiento alterno en la investigación y comenzar cierta humanidad en la misma. En otras palabras, acercarse a los-as participantes para conocer desde sus puntos de vista sensibilizó, en cierto grado, a las investigaciones, y por tanto, a las disciplinas mismas.

Por otro lado, como hemos visto, las perspectivas críticas permitieron pensar en la parcialidad de nuestro entendimiento de la realidad (capítulo 2 y 3). El conocimiento siempre relativo a las relaciones o condiciones internas/externas del encuentro investigativo. Ni los-as participantes son fieles representantes de formas culturales ni los-as investigadores-as navajas para extirpar comprensiones totales. Por tanto, las academias están formadas o sustentadas en relatos sobre experiencias vividas que aportan comprensiones parciales a la realidad. La riqueza de las comprensiones estriba en compartir la complejidad del encuentro, no porque lo convierten en evidencia, sino porque le personifican. Como ocurre con otros textos literarios, hacen impresionista el relato, le dan vida al encuentro y con ello entablan un diálogo más sincero y efectivo primero, entre investigador-a y participantes, y, posteriormente, con los-as receptores-as de dicho texto. La audiencia también juega un rol alterno y estimulante en este proceso, pues no lee los textos para enterarse pasivamente de una experiencia vivida, sino para dialogar con ésta. Las relaciones más democráticas o éticas en la investigación se incorporan también al rol con el que asociamos al receptor de nuestros textos.

En esta línea, las imágenes nos ayudan a contar nuestras experiencias durante el trabajo de campo. Pero aquí hemos privilegiado la idea de que las imágenes no funcionan para evidenciar nuestras posiciones o entender que por grabar directamente, la realidad se fija u objetiviza a través de las imágenes (otras personas verán exactamente lo mismo que una, como apuntamos en el capítulo 1). Somos conscientes que un uso de este tipo elevaría las imágenes como cárceles que aprisionan sentidos o cazan la realidad, y esto tiene unas consecuencias brutales sobre las vidas de las personas, más si partimos de una mirada de jerarquización y control con respecto a las mismas. Esta ha sido la historia que hemos contado en el primer capítulo. Una historia que inicia con el entusiasmo por la captación de los primeros rayos de luz, alcanzar la luz en su infinita velocidad y pintar con ella las apariencias que se encuentran frente a una. Pero que posteriormente ha sido utilizada como estrategia de intervención y exotización afín a intereses políticos de colonización de territorios y cuerpos. Como hemos visto, toda investigación implica relación y el interés que derivamos por conocer, puede tener efectos sobre la vida de otras personas. Los discursos que hacemos sobre los-as participantes de nuestras investigaciones pueden llegar a lacerarlas. La exotización se entiende más ampliamente en el contexto particular de estudio en Ceiba y Naguabo,

no sólo como el cuerpo físicamente diferente al propio (el llamado encuentro entre Oriente y Occidente, el cuerpo salvaje, primitivo) sino como el cuerpo otro contestatario, que no se atiene a posiciones normativas u oficialistas, a las definiciones de ciudadanía esbozadas desde centros de poder gubernamental. El cuerpo que desobedece, que reta y que representa un *problema* para las autoridades gubernamentales. En otras palabras, es salvaje en el sentido en que no se deja domar por la normatividad, por el deber de obediencia, confianza y entrega que le compete como ciudadano-a de nuestras democracias representativas. Como psicóloga social que trabaja en contextos de intervención, la reflexión sobre qué hacemos cuando investigamos e intervenimos con cámaras cobra importancia, sobre todo porque hace presente a las personas directamente en un primer plano. Mientras un texto permite utilizar seudónimos para garantizar la privacidad de las personas, en cada plano de la imagen se reitera su presencia, por lo que es necesario una discusión honesta sobre su aparición en las mismas.

6.3. Acerca de la audiencia y el acceso al conocimiento fílmico

En la década de los setenta, De Brigard (1975) lamentaba el poco acceso a los trabajos visuales y audiovisuales desarrollados por los-as investigadores-as. Mencionaba la presencia de situaciones desastrosas, tales como el almacenaje de películas con alto valor etnográfico en los sótanos de las universidades o museos (también expresado por Ruby, 1980 y Prosser, 1998), el estado relativamente limitado de investigación basada en imágenes en comparación con la investigación basada en palabras, sin capacidad de llegar al registro académico o al público en general. De Brigard sostiene que no basta con reivindicar que se continúen produciendo más películas etnográficas, sino que apunta a que es necesaria la creación de programas efectivos de restauración, cuidado y difusión del material etnográfico más antiguo y del que está por realizarse.

Quisiera regresar a la idea anterior, argumentando desde mi propia experiencia en la realización de esta investigación. Existen múltiples perspectivas y conceptualizaciones sobre las imágenes en las ciencias sociales sobre las que hay que leer, estudiar y profundizar; y no sólo desde artículos en revistas o libros, sino desde el trabajo fílmico y fotográfico creado por los-as investigadores-as. Partiendo de la aclaración de que éste no es el escenario para todas las universidades, por ejemplo en los Estados Unidos, Europa y América Latina existen universidades y bibliotecas que cuentan con literatura audiovisual y las filmaciones hechas por antropólogos-as, sociólogos-as, y cineastas (por ejemplo, FLACSO Ecuador, la New York University, la Temple University, el Granada Centre for Visual Anthropology, la Universidad Autónoma de Barcelona, la Filmoteca de Catalunya, la Freire University of Berlin, etc.) desde mi lado del Caribe ha sido bastante limitado el acceso a

materiales audiovisuales para nutrir la investigación (sobre todo, las películas realizadas por los-as antropólogos-as). Esto a pesar de que existen esfuerzos en Puerto Rico por pensar y difundir la investigación audio(visual) como lo es el caso del Centro para la Investigación Visual Etnográfica (CIVE) que nace en el 2010 y que ha organizado una serie de muestras y conversatorios de documentales tanto locales como internacionales, además de la coordinación del Festival Internacional de Documental Etnográfico (FIDE), por parte del Dr. Carlos Cubero, la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras y la Universidad Sagrado Corazón en Santurce.

He realizado investigaciones sobre su distribución y he logrado acceder a algunos trabajos fílmicos, sobre todo, en el caso de Jean Rouch y de Dennis O'Rourke. Por otro lado, llama la atención que en esta búsqueda hay distribuidoras como el *Documentary Educational Resources*, www.der.org, que ponen un precio inflado e *institucional* (como le llaman) a las películas, limitando el acceso a éstas y partiendo de la premisa de que las personas que quieran acceder a ellas, necesariamente, circulan en el mundo académico. En este proceso, también contacté a la profesora Ginsburg, en aquel entonces coordinadora del programa de *Culture and Media* de la Universidad de Nueva York. Además de compartir mis impresiones sobre la poca accesibilidad de las películas etnográficas, me permitió usar la biblioteca audiovisual con la que contaban en el Departamento, teniendo acceso a otras películas de Rouch que no había tenido a mi disposición así como las de los MacDougall. Observar el material fílmico realizado por estos teóricos-a me permitió releer/redescubrir el trabajo que tanto había estudiado a través de libros y artículos; me acercó a las prácticas de investigación realizadas por estos-as cineastas y a dialogar de forma situada sobre sus trabajos.

Desde esta experiencia, planteo que hay cierta marginación disciplinaria en relación al estudio de materiales visuales y audiovisuales, y no me refiero tanto a nivel de producir películas como textos investigativos o trabajos que enfocan en el análisis de las imágenes, sino en cuanto al acceso a sus *clásicos* y a la posibilidad de estudiar desde dentro (o sea, desde las películas) sus inicios como disciplina. ¿Hay interés por compartir los conocimientos fuera del espacio académico? ¿Quién es la audiencia de estas películas? Como sostiene Ardévol (1994), por la naturaleza propia del documental que se define como un medio con potencial masivo, la consideración sobre la audiencia del texto etnográfico debe ser más que relevante en la construcción de las películas etnográficas.

Existen experiencias en televisión (la BBC, por ejemplo) o proyección en las salas de cine de estos trabajos, pero la construcción narrativa de estos tiende a ser más de índole comercial, que reflexivo o crítico, pues se entiende que no hay un interés por formatos o historias no convencionales. Los temas abordados y el estilo de la producción, mantienen el paradigma de la exotización de los grupos; las películas proyectan el salvaje noble que está por desaparecer (Russell, 1998) y

difícilmente se trascienden los estereotipos o prejuicios culturales.

Tal y como hemos visto a lo largo de este proyecto, al considerar al-la receptor-a en el proceso de construcción de conocimiento, surgen nuevas preocupaciones que tienen que ver con la pérdida de control del producto final. Es decir, interrogantes sobre el acercamiento no preparado de la audiencia frente al texto y, como consecuencia, nuevas formas de exotización de los cuerpos que participan de las imágenes. ¿Frenar todo diálogo más allá de las fronteras académicas? Si con los registros visuales y audiovisuales hay posibilidad de difundir el conocimiento a un público más amplio, ¿cómo leerán los textos? ¿Qué nuevas responsabilidades, para el-la investigador-a, implica este tránsito del conocimiento académico al amplio mundo de las masas?

En esta línea, una hipótesis para explicar su limitada distribución es la preocupación de quienes distribuyen estas películas de que se banalice lo que se presenta en ella; es decir que, como ocurrió en el siglo XIX, al ser enseñadas ante un público “no académico” las películas funcionen como museos de otredad o “freak shows”, como espacios de espectáculo y entretenimiento a través de los cuales se devora y consume al-la otro-a (capítulo 1). En otras palabras, la preocupación no tiene que ver sólo con quién tiene acceso a las películas sino cómo se leen o estudian estos documentos una vez han sido transportados a otros contextos. A través de una lectura no profesional o no académica, las interpretaciones sobre las culturas pueden terminar por lacerarlas, promoviendo estereotipos o reafirmando el imaginario que pudiesen tener *ojos no especializados* sobre estas culturas. Hay una desconfianza total en una audiencia inscrita en la velocidad contemporánea (de la que también nosotros-as somos producto, por la que estamos determinados-as y en la que habitamos), que se divierte en las redes sociales y en donde la actualidad significa el acceso directo a acontecimientos locales y globales, resumidos a través de *hashtags*.

Por otro lado, aun cuando las imágenes pueden tener una posición consciente de no exotización de los cuerpos o de proveer con *otras miradas*, al transportar el texto final a otros contextos no se tiene control sobre su uso. A través del montaje o presentación final del proyecto (además de los visuales se puede incluir en el DVD información adicional sobre lo que se proyecta), pueden promover nuevas maneras de acercarse a situaciones o grupos, pero no resuelve el problema de la lectura unidireccional. Imposible hacerlo. Sólo se puede apostar por presentar y compartir otras representaciones de la realidad, que coexisten con tantas otras versiones, acercamientos y posiciones. No podemos privilegiar la propia, pero sí tratar de ser conscientes de las implicaciones de nuestras posiciones en el documental y cómo estas a su vez invalidan, excluyen y confrontan otras perspectivas, e invitar a los-as espectadores a leer en esa dirección los textos (*education of the senses* como propone Godmilow, 2014; en Schapiro, 1997). Esta apreciación es heredada del cine

expositivo, que, aun con los cuestionamientos epistemológicos que ya hemos planteado (capítulo 2), tenía una preocupación por la recepción de los textos y buscar formas de educar a la audiencia hacia una sensibilidad por las vida de otras culturas diferentes a la propia. Educar esta sensibilidad tal vez abra el espacio para el diálogo entre posturas, así como crear otras narrativas o encuentros posibles, más allá de los documentales, que trasciendan la exotización/mutilación de los cuerpos.

6.4. Documental de Ceiba y Naguabo como cine etnográfico

Los-as antropólogos-as citados-as en este proyecto han usado las cámaras en sus investigaciones con culturas mayormente diferentes a las propias, lo cual implica una marcada diferencia con el uso que aquí se ha hecho de la cámara. En mi caso, he investigado un espacio que me ha sido accesible y del que, en gran medida, formo parte. Después de un largo estudio sobre las definiciones que desarrollan los-as antropólogos-as sobre lo que es el cine etnográfico (y tomando como referentes el trabajo de Heider, 2006; Weakland, 1973; Becker, 1998; De Brigard, 1975; Ruby, 1975; Ardévol, 1995, 1996a, 2006; Mead, 1975; Hastrup, 1992; Asch y Asch, 1973; Banks, 1992; MacDougall, 1997) podemos decir que el documental que realizamos en Ceiba y Naguabo tal vez no puede categorizarse como una película etnográfica *per se* (si tomamos en cuenta las definiciones de antropólogos-as que responden a lógicas de demarcación disciplinar), sino de documentación de un proceso de denuncia.

Por otro lado, como también sugieren otras definiciones sobre el cine etnográfico (Chiozzi, 1984; Asch, 1992; Rouch; 1975; Sedeño, 2004; Worth, 1980) no resulta conveniente distinguir entre lo que es o no es el cine etnográfico, pues finalmente toda película o documental muestra elementos etnográficos ya sea por su orientación conceptual o metodológica, o por el hecho de mostrar un contenido que pudiera ser relevante en términos etnográficos. En el caso de mi trabajo, éste cuenta con cualidades afines al trabajo de campo etnográfico, tales como: inserción y familiarización, desplazamiento, riesgo y vulnerabilidad, intento de comprender la realidad desde el punto de vista de los-as participantes, el énfasis en la reflexividad y el pensarme en quién soy y cómo me construyo en el campo, entre otros.

Más allá de las consideraciones sobre si pudiera calificarse mi trabajo como etnográfico o no, debo decir que revisar el trabajo visual y audiovisual de los-as antropólogos-as me ha permitido conocer diferentes estilos a través de los cuales construir un texto documental y cómo jugar con los elementos formales para una mejor comunicación de las ideas. Asimismo, me han mostrado cualidades de la investigación que hacemos en el terreno sobre las que debemos reflexionar. Por

ejemplo, tanto el cine reflexivo como deconstructivo (capítulo 2), me ayudó a preguntarme constantemente sobre mi posición como investigadora en el campo, dar cuenta de las relaciones de poder que definían nuestros intercambios (trasladarme desde la universidad como psicóloga social con las expectativas que suelen acompañar tanto la categoría “universidad” como “psicóloga social” y que inevitablemente, condicionaban mi forma de moverme en el campo), dar cuenta de las asimetrías en las posiciones que ocupábamos (aunque es una problemática que me ocupa como puertorriqueña, existían diferencias en cómo cada quien la vivía; por ejemplo, en mi caso había un desplazamiento hacia mi hogar *lejos* de la situación que se vivía en Ceiba y Naguabo), la preocupación sobre el efecto de grabar unas imágenes en el contexto de un proyecto de denuncia, la arbitrariedad final del documental como producto que privilegia unas posiciones sobre las denuncias y por tanto, nuestro deberse a espacios/posiciones diferentes desde las que nos hemos articulado.

Además de las aportaciones de revisar las diferentes modalidades con cámara, el campo de lo etnográfico en la investigación, permite pensar que:

-La colaboración se desarrolla no sólo como parte de un proyecto de carácter participativo, más afín a la investigación acción o la investigación acción participativa, sino por el hecho de que hay una *historia compartida*. En la investigación con cámara se dan una serie de itinerarios y desplazamientos que nos convocan a establecer relaciones cercanas con otros y otras, en esa búsqueda de sentido y de crear imágenes que puedan ser relevantes para otros y otras. Como sugiere Ardévol (2006, p. 327): *la producción de imágenes es una acción colectiva*. Esta concepción la hemos visto practicada más concretamente en las perspectivas participativas, reflexivas, aplicadas y deconstructivas estudiadas. Aunque en mi uso de la cámara, pareciera darse una modalidad observacional, *siempre grabando con cámara*, también hubo una separación de este estilo de hacer cine pues me concebí como participante que interviene en una realidad que me es propia y distante a la vez (las asimetrías de poder que ya hemos mencionado), además de que doy cuenta de la articulación final del texto como representativo de las posiciones que asumimos como grupo.

-La simbiosis con cámara implica un reajuste corporal en el-la investigador-a. La cámara te convierte más ampliamente en protagonista de la trama investigativa. Al igual que los sujetos, una también toca o recorre la historia que está siendo filmada, y gana con ello-a otra implicación sobre el terreno que le permite conocer desde dentro, y ser participante a la vez.

-Las imágenes son catalíticas del encuentro, el intercambio y la conversación. Sientan la pauta para que podamos evocar recuerdos y afectividades, además de que proveen espacios *seguros* desde los

cuales hablar.

-El texto fílmico está determinado por las interpretaciones que hacemos con otros y otras sobre el terreno, así como por reflexiones epistemológicas o teóricas que dirigen la forma en que definimos el campo, las relaciones en éste y desarrollamos la secuencia narrativa. Nuestro análisis no sucede de forma aislada a la experiencia vivida. Aun cuando nos separemos de ella para escribir o generar un vídeo, estamos acompañados-as por las voces de otros y otras, por sus puntos de vista, al menos en la definición general del tema.

-Aunque pueden limitar el diálogo con los sectores que son confrontados en las imágenes, permiten vincularnos con otros grupos y generar reflexiones sobre el proceso vivido. Por otro lado, aunque en sí mismas no necesariamente generen cambios sociales, sí que los pueden promover y apostar por la transformación social.

-Su carácter más bien abierto fomenta el intercambio y el encuentro con la audiencia, promoviendo un aprendizaje sobre la imagen y sus sentidos, y nuevas formas de mirar o comprender el mundo.

6.5. Orientaciones futuras

Después de esta investigación, no descarto retomar el proceso comunitario en Ceiba y Naguabo, o al menos producir otros textos desde los materiales que ya he desarrollado. Por ejemplo, en el primer caso, se podría desarrollar una investigación sobre lo que representó el uso de vídeos de denuncia en el movimiento comunitario o se podrían crear ensayos fotográficos, producidos por los-as participantes, como proceso de memoria histórica de lo que fue y continúa siendo el movimiento comunitario. Por otro lado, las transcripciones de las entrevistas se podrían convertir en una publicación de memoria sobre la lucha comunitaria. Tal vez por la cantidad de tiempo que he estado fuera de la comunidad, esto implique nuevas negociaciones y otro proceso de inserción, pues los-as integrantes del grupo han cambiado y han surgido nuevas dimensiones de la problemática. Por un lado, las tierras han sido traspasadas al gobierno y se ha hecho un acuerdo de colaboración confidencial con la agencia desarrolladora Clark Realty para generar el proyecto final. El grupo desarrollador discute las propuestas a puertas cerradas, excluyendo totalmente a la comunidad. Por su parte, APRODEC intenta mantener la titularidad de unas parcelas por su valor arqueológico. El movimiento va dirigido a que estas tierras sean declaradas como patrimonio arqueológico e histórico y que sean conservadas, protegiéndose así de cualquier desarrollo que se vaya a realizar.

En relación a seguir usando la cámara, puedo decir que después de este proyecto el entusiasmo sigue muy presente. Una se siente más preparada y comprometida con su uso, con sus posibilidades

como instrumento para investigar, intervenir y presentar textos que puedan compartir con otros y otras más allá de la universidad. Pero también hay mayor conciencia respecto a toda la logística, coordinación y negociaciones que implican cargar con una cámara fotográfica y fílmica en una investigación (capítulo 4). Al igual que la presencia de un-a investigador-a en un contexto dado no pasa sin las complejidades inherentes a todo trabajo de campo, cuando el-la investigador-a se propone desarrollar un documental para presentar una situación política, nuevas complejidades surgen que tienen que ver con nuestra responsabilidad para con otras personas (capítulo 4 y 5).

Estoy deseosa de poder integrarme a espacios en donde pueda aportar desarrollando documentales y creando narrativas que dialoguen con otros espacios y perspectivas. Me veo filmando en los contextos comunitarios o vinculados a entidades sin fines de lucro, sobre todo porque me interesa y me atrae la experiencia de conocer espacios desde donde se están gestando propuestas ciudadanas con las que me identifico, para hacer más posible la convivencia en este país y de alguna manera pensar y definir lo político desde otras articulaciones.

Por otro lado, quisiera capacitarme en las cuestiones más técnicas de la producción fílmica, como aspectos de iluminación y sonido que fueron tan ignorados en mi propio uso de la cámara, hasta adquirir conocimientos sobre el uso de programas de edición que permitan tener mayor libertad en el sentido de explorar y crear narraciones fílmicas. Adiestrarme en estos aspectos técnicos facilita la relación con los-as editores-as o el equipo de cámara y sonido, pues aunque no me iguala en sus experiencias o preparación, creo que permite moverme más fácilmente en ese mundo de lo visual y audiovisual, además de proponer y negociar el texto mismo.

En fin, este proceso de investigación que ha sido bastante de *aprender a investigar con cámara mientras se investiga*, continuará con cámara en mano...

Referencias

- Albertín, P. (2008). Reflexive practice as ethics and political position: analysis in an ethnographic study of heroin use. *Qualitative social work. Research and Practice*, 7(4): 466-483.
- Albertín, P. (2009). La práctica reflexiva en el texto etnográfico. Aproximaciones, relaciones y significados sobre el uso de heroína y otras drogas en una comunidad urbana. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research (FQS)*, 10(2). Art. 23. Recuperado el 20 de octubre de 2014. En <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1328/2808>.
- Angrosino, M.V. y Mays de Pérez, K.A. (2000). Rethinking Observation: From Method to Context. En N. Denzin y Y. Lincoln (Eds.). *Handbook of Qualitative Research* (pp. 673-702). Thousand Oaks: Sage Publications, Inc.
- Associated Press. (2005). *Propone agencias para desarrollar Roosevelt Roads*. Periódico El Vocero, p. 28.
- Ardèvol, E. (1994). *La Mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación visual de las culturas a la cámara de vídeo como técnica de investigación etnográfica*. Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ardèvol, E. (1995). Tendencias teóricas y metodológicas en el cine etnográfico. En E. Ardèvol y L. Pérez Tolón (Eds.). *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico* (pp. 11-29). Granada: Biblioteca de Etnología, 3.
- Ardèvol, E. (1996a). Presentación y Cine Etnográfico. *Quaderns de L'ICA*, 10: 125-161. Recuperado el 12 de marzo de 2004. En <http://cv.uoc.edu>.
- Ardèvol, E. (1996b). El vídeo como técnica de exploración. En M. García, A. Martínez, P. Pitarch, P. Ranera y J.A. Flores (Eds.). *Antropología de los sentidos. La vista* (pp. 79-104). Madrid: Celeste Ediciones, S.A.
- Ardèvol, E. y Muntañola, N. (2004). Visualidad y mirada. El análisis cultural de la imagen. En E. Ardèvol y N. Muntañola (Eds.). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea* (pp. 17-46). Barcelona: UOC.
- Ardèvol, E. (2006). *La búsqueda de una mirada: Antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: Editorial UOC.
- Asch, T. (1988). Collaboration in Ethnographic Filmmaking: A Personal View. En J.R. Rollwagen, (Ed.). *Anthropological Filmmaking* (pp. 1-30). Switzerland: Harwood Academic Publishers.
- Asch, T. y Asch, P. (1973). Film in Ethnographic Research. En P. Hockings (Ed.). *Principles of Visual Anthropology* (pp. 335-362). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Askew, K. y Wilk, R. R. (2002) (Eds.). *The Anthropology of Media. A Reader*. USA: Blackwell Publishing.
- Atkinson, P. y Hammersley, M. (1994). *Etnografía. Métodos de investigación*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Aufderheide, P. (2008). You See the World of the Other and You Look at Your Own: The Evolution

of the Video in the Villages Project. *Journal of Film and Video*, 60(2): 26-34.

- Banks, M. (1992). Which films are the ethnographic films? En P.I. Crawford, D. Turton, y Granada Centre for Visual Anthropology (Eds.). *Film as ethnography* (pp. 116-129). Manchester: Manchester University Press in association with the Granada Centre for Visual Anthropology.
- Banks, M. y Morphy, H. (1997). *Rethinking Visual Anthropology*. London: Yale University Press.
- Banks, M. (2001). *Visual methods in social research*. London: SAGE.
- Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Becker, H.S. (1998). Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It's (Almost) All a Matter of Context. En J. Prosser (Ed.). *Image-based Research. A sourcebook for Qualitative Researchers* (pp. 84-96). London: Falmer Press.
- Benjamin, W. (1940). En W. Benjamin (Ed.). *Sobre la fotografía* (pp. 145-153). Valencia: Editorial Pre-textos.
- Berger, J. (1972). Fotografías de agonía. En J. Berger (Ed.) (2000). *Mirar* (pp. 44-47). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Berger, J. (1978). Usos de la fotografía. En J. Berger (Ed.) (2000). *Mirar* (pp. 54-67). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Berger, J., y Mohr, J. (1982). *Another way of telling*. New York: Pantheon.
- Berger, J. (2001). *Mirar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Berger, J. (sin año de publicación). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Bogdan, R. y Taylor, S.J. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Camas, V. et al. (2004). Revealing the hidden: making anthropological documentaries. En S. Pink, L. Kürti y A.I. Afonso (Eds.). *Working images: Visual research and representation in ethnography* (pp. 131-146). London: Routledge.
- Canals, R., y Cardús, L. (2010). De la imagen como huella a la imagen como encuentro. *Revista chilena de antropología visual*, 5: 22-39. Recuperado el 20 de octubre de 2014. En http://www.rchav.cl/canals_&_cardus.htm.
- Canals, R. (2011). Jean Rouch: un antropólogo de las fronteras. *Revista Digital Imagens da Cultura/Cultura das Imagen*, 1: 63-82. Recuperado el 20 de octubre de 2014. En http://www.itacaproject.com/icci-revista/01/Artigo_RogerCanals_VF.pdf.
- Caraballo, S. (2007). *A Son de Diana: El desalojo de los residentes del Barrio Guayacán de Ceiba por del Departamenbto de Defensa de los EUA, para la Construcción de la Base Naval Roosevelt Roads (1941-1943): Un Análisis Histórico-Legal de los Eventos y su Impacto Social en los Desplazados*. Tesis Maestría. Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.
- Cerezo Lasne, M., Martínez Perez, A. y Ranera Sánchez, P. (1996). Tres Antropólogos Inocentes y un Ojo sin Párpado. En M. García, A. Martínez, P. Pitarch, P. Ranera y J.A. Flores (Eds.). *Antropología de los sentidos. La vista* (pp. 139-148). Madrid: Celeste Ediciones, S.A.
- Chalfen, R. (1992). Picturing culture through indigenous imagery: a telling store. En P. Crawford y

- D. Turton (Eds.). *Film as ethnography* (pp. 221-241). Gran Bretaña: Manchester University Press.
- Chen, N. y Minh-ha, T. (1992). Speaking Nearby. En L. Taylor (Ed.) (1994). *Visualizing Theory. Selected Essays From V.A.R. 1990-1994* (pp. 433-451). New York, NY: Routledge.
- Chiozzi, P. (1984). Reflexiones sobre el film etnográfico con una bibliografía general. En M. García, A. Martínez, P. Pitarch, P. Ranera y J.A. Flores (Eds.) (1996). *Antropología de los sentidos. La vista*. (pp. 13-78). Madrid: Celeste Editores, S.A..
- Clifford, J. (1988). On ethnographic authority. En J. Clifford (Ed.). *The predicament of culture. Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art* (pp. 21-54). Cambridge: Harvard University Press.
- Clifford, J. (1997). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.
- Collier, J. y Collier, M. (1986). *Visual anthropology: Photography as a research method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Collier, M. (2007). The Applied Visual Anthropology of John Collier: A Photo Essay. En S. Pink, (Ed.). *Visual Interventions. Applied Visual Anthropology* (pp. 29-52). New York: Berghahn Books.
- Corporación de Apoyo a Programas Educativos y Comunitarios (CAPEDCOM), Inc (2001). *Comunidad y Diálogo: Rupturas que construyen un Puerto Rico de Esperanza. Diálogos sobre Autogestión y Educación Alternativa entre Líderes de Organizaciones de Base Comunitaria*. San Juan: Comunicadora Koiné.
- Corporación de Apoyo a Programas Educativos y Comunitarios (CAPEDCOM), Inc. *Manual Diálogo y Deliberación* (2010). San Juan: Comunicadora Koiné.
- Crary, J. (1990). *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Crawford P.I. (1992). Film as discourse: the invention of anthropological realities. En P.I. Crawford y D. Turton. *Film as ethnography* (pp. 66-84). Manchester: Manchester University Press in association with the Granada Centre for Visual Anthropology.
- De Miguel, J. M. y Ponce De León, O. (1998). Para una sociología de la fotografía. *Revista Española De Investigaciones Sociológicas*, 84: 83-124.
- De Brigard, E. (1975). The History of Ethnographic Film. En P. Hockings (Ed.). *Principles of Visual Anthropology* (pp. 13-43). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Denzin, N.K. y Lincoln, Y.S. (2000) The Seventh Moment: Out of the Past. En N.K. Denzin y Y.S.Lincoln (2000). *The SAGE handbook of qualitative research* (1115-1126). Thousand Oaks: Sage Publications.
- DER y Johnson, C. (2004-2005). *Jean Rouch: A tribute*. Recuperado el 12 de marzo de 2005. En <http://der.org/jean-rouch/content/index.php>.
- Dziga, V. (1896-1954). Kino-Eye. En A. Michelson (Ed.) (1984). *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov* (pp. 5-317). London: University of California Press.
- Fabian, A. (2003). *Vieques en mi memoria*. San Juan: Ediciones Puerto.
- Faris, J. (1992). Anthropological transparency: film, representation and politics. En P. Crawford y

- D. Turton (Eds.). *Film as Ethnography* (pp. 171-182). Gran Bretaña: Manchester University Press.
- Ferrandiz, F. (1996). Intersubjetividad y Vídeo Etnográfico. Holguras y Texturas en la Grabación de Ceremonias Espiritistas en Venezuela. En M. García Alonso, A. Martínez, P. Pitarch, P. Ranera y J.A. Flores (Eds.). *Antropología de los sentidos. La vista* (pp. 105-123). Madrid: Celeste Ediciones, S.A.
- Flores, C.Y. (2007). La antropología visual: ¿Distancia o cercanía con el sujeto antropológico? *Nueva Antropología: Revista de Ciencias Sociales*. 20(67): 65-87.
- García, J.M. (1958). *Cine Social*. Madrid: Taurus.
- García, J. (2000). *Cuadernos Metodológicos 3: Diarios de campo*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Gates, B (1997). Ordering Nature: Revisioning Victorian Science Culture En B.V. Lightman (Ed.). *Victorian science in context* (pp. 179-186). Chicago, Ill: University of Chicago Press.
- Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Geertz, C. (1988). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós Iberica Ediciones.
- Georgakas, D., Gupta, U. y Janda, J. (1977). The Politics of Visual Anthropology. En S. Feld (Ed.) (2003). *Ciné-Ethnography. Jean Rouch* (pp. 210-225). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gergen, M.M. y Gergen, K.J. (2000). Qualitative Inquiry: Tensions and Transformations. En N.K. Denziny Y.S. Lincoln. *The SAGE handbook of qualitative research* (pp. 1025-1046). Thousand Oaks: Sage Publications.
- Ginsburg, F. D., Abu-Lughod, L., y Larkin, B. (2002). *Media worlds: Anthropology on new terrain*. Berkeley: University of California Press.
- Gómez-Ullate, G. L. M. (1999). La pluma y la cámara: Reflexiones desde la práctica de la antropología visual. *Revista De Antropología Social*, 8: 137-158.
- González, J.A. (1992). Del cine y la antropología. Entrevista a Timothy Asch. *Gazeta de Antropología*, 09(4). Recuperado el 12 de marzo de 2004. En <http://hdl.handle.net/10481/13659>.
- Grau, J. (2002). *Antropología Audiovisual. Fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Griffiths, A. (2002). *Wondrous difference: Cinema, anthropology, & turn-of-the-century visual culture*. New York: Columbia University Press.
- Grimshaw, A. (2001). *The ethnographer's eye: Ways of seeing in anthropology*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Grimshaw, A. (2001). Teaching Visual Anthropology. Notes from the Field. *Ethnos*: 66, 2, 237-258.
- Grimshaw, A. y Ravetz, A. (2009). *Observational Cinema. Anthropology, Film and the Exploration of Social Life*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Guber, R. (2001). *La etnografía-- método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

- Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano: Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Editorial Piados SAICF (2ª Edición)
- Gutiérrez, K. (2005). *Reflexiones en torno a un trabajo en Massawa, Eritrea: el etnógrafo como intérprete/autor de una experiencia compartida*. Tesis de Máster. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Hammond, J.D (2004). Photography and Ambivalence. *Visual Studies*, 19: 136-144.
- Harper, D. (1998). An Argument for Visual Sociology. En J. Prosser (ed.) (1998), *Image-based Research. A sourcebook for Qualitative Researchers* (pp. 24-41). London: Falmer Press.
- Harper, D. (2001). Reimagining Visual Methods: Galileo to Neuromancer. En N. K. Denzin y Y.S. Lincoln (Eds.). *The SAGE handbook of qualitative research* (pp. 717-732). Thousand Oaks: Sage Publications.
- Harper, D. (2005). What's New Visually? En N.K. Denzin y Y.S. Lincoln (Eds.). *The SAGE handbook of qualitative research* (pp. 747-762). Thousand Oaks: Sage Publications.
- Hastrup, K. (1992). Anthropological Visions: some notes on visual and textual authority. En P. Crawford y D. Turton (Eds.). *Film as ethnography* (pp. 8-27). Manchester University Press.
- Heider, K. G. (2006). *Ethnographic Film (Revised Edition)*. Texas: University of Texas Press.
- Hockings, P. (2003). *Principles of visual anthropology*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Hubbard, F. (1960). *The Odyssey of a Film-Maker. Roberth Flaherty's Story*. Urbana, Illinois: Beta Phi Mu.
- Ibáñez, T., & Jiménez-Domínguez, B. (1994). *Psicología social contruccionista: Textos recientes*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Ibáñez, T. (2001). ¿Fondear en la objetividad o navegar hacia el placer? *Athenea Digital*, 1: 31-37. Recuperado el 14 de marzo de 2004. En <http://www.raco.cat/index.php/Athenea/article/viewFile/34075/351688>
- Inuit Broadcasting Corporation. Recuperado el 15 de febrero de 2004. En <http://www.nac.nu.ca/>.
- Jay, M. (1993). *Downcast eyes: The denigration of vision in twentieth-century French thought*. Berkeley: University of California Press.
- Justicia, S. (10 de julio de 2003). *Por cierre de la base sufre Ceiba*. Periódico Primera Hora, p. 4.
- León, A.A. (2010). Danzando la Psicología Social Comunitaria: Revisitando la IAP a partir de un curso de danza en una asociación cultural de barrio. En *Athenea Digital*, 17: 125-161. Recuperado el 20 de octubre de 2014. En <http://atheneadigital.net/article/view/653>.
- Lisón, A. (1999). Una propuesta para iniciarse en la antropología visual. *Revista De Antropología Social*, 8: 15-35.
- Li, Ying (2008). Towards a Conceptual Framework for Participation and Empowerment in Digital Storytelling and Participatory Video. *Paper presented at the Annual Meeting of the International Communication Association*: 1-29.
- Lightman, B., (1997). *Victorian Science in Context*. Chicago: University of Chicago Press. Lisón,
- Locke, D. (1992). *La ciencia como escritura*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Loizos, P. (1990). Admissible evidence? Film in anthropology. En P.I. Crawford y D. Turton (Eds.) (1992). *Film as ethnography* (pp. 50-65). Manchester: Manchester University Press in association with the Granada Centre for Visual Anthropology.
- López, L. (en prensa). Itinerarios de investigación construidos en una cárcel de adolescentes mujeres. En A. Nateras, M. Sepúlveda y G. Medina (Eds.). *Escrituras Emergentes de las Juventudes Latinoamericanas*. México: Editorial Gedisa.
- Lorimer, D. (1997). Science and the Secularization of Victorian Images of Race. En B.V. Lightman (Ed.). *Victorian science in context* (pp. 212- 235). Chicago: University of Chicago Press.
- MacDougall, D. (1973). Beyond Observational Cinema. En P. Hockings (Ed.) (2003). *Principles of Visual Anthropology* (pp. 115-132). Berlin: Mouton de Gruyter.
- MacDougall, D. (1991). Whose Story is It? En L. Taylor (Ed.) (1994). *Visualizing theory: Selected essays from V.A.R., 1990-1994* (pp. 27-36) New York: Routledge.
- MacDougall, D. (1997). The visual in Anthropology. En H. Morphy y M. Banks (Eds.). *Rethinking Visual Anthropology* (pp. 276-294). New Haven: Yale University Press.
- MacDougall, D. (2006). *The corporeal image: Film, ethnography, and the senses*. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- Martínez, W. (1992). Who constructs anthropological knowledge? Towards a theory of ethnographic film spectatorship. En P.I. Crawford y D. Turton. *Film as ethnography* (pp. 131-151). Manchester: Manchester University Press in association with the Granada Centre for Visual Anthropology.
- Martínez, A., y Ranera, P. (1999). Cronotopo y mitiario: Dos exploraciones del taller de antropología visual. *Revista de Antropología Social*, 8: 159-181.
- Mead, M. (1975). Visual Anthropology in a Discipline of Words. En P. Hockings (Ed.) (2003). *Principles of Visual Anthropology* (pp. 3-10). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Monet, N. y Santamaría, E. (2011). Fotografía y alteridades. A vueltas con los usos de la fotografía y el sentido de los otros. *Quaderns-e. Institut Català d'Antropologia*, 16(1-2): 1-15.
- Monet, N. y Santamaría, E. (2011). Imágenes, ciencias sociales y alteridad. Entrevista a Sylvain Maresca. *Quaderns-e. Institut Català d'Antropologia*, 16(1-2): 31-37.
- Montenegro, M. (2001). *Conocimientos, agentes y articulaciones: Una mirada situada a la intervención social*. Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Moore, H. (1990). Trinh T. Minh-ha Observed: Anthropology and Others. En L. Taylor (Ed.) (1994). *Visualizing theory: Selected essays from V.A.R., 1990-1994* (pp. 115-125). New York: Routledge.
- Morales, J. (2005). *Teoría narrativa de la psicología social en el modo de ser literario*. Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Nichols, B. (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (1992). The Ethnographer's Tale. En L. Taylor (Ed.) (1994). *Visualizing theory: Selected essays from V.A.R., 1990-1994* (pp. 60-83) New York: Routledge.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

- Oriente pa' su gente. *En la Prensa*. En <http://www.orientepasugente.com/>
- Piault, M.H. (2002). *Antropología y Cine*. Madrid: Ediciones Cátedra. Signo e Imagen.
- Pink, S. (1996). Excursiones Socio-Visuales en el Mundo del Toreo. En M. García, A. Martínez, P. Pitarch, P. Ranera y J.A. Flores (Eds.). *Antropología de los sentidos. La vista* (pp. 125-138). Madrid: Celeste Ediciones, S.A.
- Pink, S. (2001). *Doing Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research*. California: SAGE Publications, Inc.
- Pink, S., Lászlo, K. y Afonso, A.I. (2004). *Working Images. Visual Representation in Ethnography*. New York, NY: Routledge.
- Pink, S. (2006). *The Future of Visual Anthropology. Engaging the senses*. New York, NY: Routledge.
- Pink, S. (2007). Walking with video. *Visual Studies*, 22(3): 240-252.
- Pink, S. (2007) (ed.). *Visual Interventions. Applied Visual Anthropology*. New York: Berghahn Books.
- Poole, D. (2005). An excess of description: Ethnography, race, and visual technologies. *Annual Review of Anthropology*, 34: 159-179.
- Propios, C. (2004). Cine y vídeo indígena: ¿hacia una comunicación alternativa? En E. Ardévol y N. Muntañola (Eds.). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea* (pp. 316-328). Barcelona: UOC.
- Prosser, J. (1998). The status of image-based research. En J. Prosser (Ed.). *Image-based Research. A sourcebook for Qualitative Researchers* (pp. 99-112). London: Falmer Press.
- Representantes de las Comunidades de Ceiba en la Autoridad Local de Redesarrollo de la Estación Naval de Roosevelt Roads (2005). *Enmiendas Comunitarias al Plan de Reuso de la Estación Naval Roosevelt Roads*. (No aparece).
- Roldán, C. (2005). *Remate a la precaria economía*. Periódico El Nuevo Día, p. 5-6.
- Rollwagen, J.R. (1988) (Ed.). *Anthropological Filmmaking*. Switzerland: Harwood Academic Publishers.
- Rothman, W. (1998). The Filmmaker as Hunter. Robert Flaherty's Nanook of the North. En B.K. Grant, y J. Slaniowski (Ed.). *Documenting documentary: Close readings of documentary film and video* (pp. 23-39). Detroit, Mich: Wayne State The University Press.
- Rouch, J. (1975). The Camera Man. En P. Hockings (Ed.) (2003). *Principles of Visual Anthropology* (pp. 78-98). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Rouch, J. y Fulchignoni, E. (1980). Ciné-Anthropology. En J. Rouch y S. Feld (Eds.) (2003). *Cine-Ethnography* (pp. 147-187). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rouch, J. y Taylor, L. (1990). A Life on the Edge of Film and Anthropology. En J. Rouch y S. Feld (Eds.) (2003). *Cine-Ethnography* (pp. 129-146). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ruby, J. (1975). Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography? *Studies in the Anthropology of Visual Communications*, 2(2): 104-111.
- Ruby, J. (1980). Exposing Yourself: Reflexivity, Anthpology, and Film. En J. Ruby (Ed.) (2000),

- Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology* (pp. 151-180). Chicago: The University of Chicago Press.
- Ruby, J. (2000a). Researching with a Camera: The Anthropologist as Picture Taker. En J. Ruby (Ed.). *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology* (pp. 41-66). Chicago: The University of Chicago Press.
- Ruby, J. (2000b). Toward an Anthropological Cinema: Some Conclusions and a Possible Future. En J. Ruby (Ed.). *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology* (pp. 239-279). Chicago: The University of Chicago Press.
- Ruby, J. (2000c). The Viewer Viewed: The Reception of Ethnographic Films. En J. Ruby (Ed.). *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology* (pp. 181-194). Chicago: The University of Chicago Press.
- Ruby, J. (2007). Digital Oak Park: an experiment. *Critical Arts: 21*(2): 321-332.
- Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography. The work of film in the age of video*. Durham y London: Duke University Press.
- Schapiro, A. (1997). How real is the reality in documentary film? Jill Godmilow, in conversation with Ann-Louise Schapiro. Recuperado el 15 de mayo de 2015. En <http://www3.nd.edu/~jgodmilo/reality.html>.
- Scianna, F. (2002). Conversación sobre escribir y fotografiar. En A. Ansón (Ed.). *Los mil relatos de la imagen y uno más* (pp. 91-106). Huesca: Huesca Imagen.
- Scheinman, D. (1998). The 'Dialogic Imagination' of Jean Rouch. En B.K. Grant y J. Slaniowski (Eds.). *Documenting documentary: Close readings of documentary film and video* (pp. 188-203). Detroit, Mich: Wayne State The University Press.
- Scharf, A. y Pardo, J. (1994). *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza.
- Sedeño, A. M. (2004). Lo visual como medio de reflexión antropológica. Cine etnográfico versus cine documental y de ficción. *Gazeta de Antropología, 20*(28). Recuperado el 2 de abril de 2005. En http://www.ugr.es/~pwlac/G20_28AnaMaria_Sedeno_Valdellos.html
- Sontag, S. (1964). Contra la interpretación. En S. Sontag (Ed.) (1996). *Contra la interpretación* (pp. 25-39). Madrid: Santillana, S.A.
- Sontag, S. (1965). Sobre el estilo. En S. Sontag (Ed.) (1996). *Contra la interpretación* (pp. 40-67). Madrid: Santillana, S.A.
- Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: EDHASA.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L.
- Schwandt, T. (2000). Three Epistemological Stances for Qualitative Inquiry: Interpretivism, Hermeneutics and Social Construction. En N.K. Denzin y Y.S. Lincoln (Eds.). *Handbook of Qualitative Research Second Edition*. Sage Publications, Inc.: Thousand Oaks, London.
- Spink, P. (2005). Replanteando la investigación de campo: relatos y lugares. En *Athenea Digital, 8*:1-9. Recuperado el 20 de octubre de 2014. En <http://www.raco.cat/index.php/Athenea/article/viewFile/39144/39006>.
- Schiwy, F. (2009). *Inidanizing Film. Decolonization, the Andes and the Question of Technology*. USA: Freya Schiwy.

- Stoller, P. (1989). *The taste of ethnographic things: The senses in anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Tobing Rony, F. (1996). *The third eye: Race, cinema, and ethnographic spectacle*. Durham, NC: Duke University Press.
- Tyler, S. (1986). La etnografía posmoderna: de documento de lo oculto a documento oculto. En C. Reynoso (Ed.) (1991). *El surgimiento de la antropología posmoderna* (pp. 297-313). México: Gedisa.
- Vila, P. (1997). Hacia una reconsideración de la antropología visual como metodología de investigación social. *Estudios Sobre Las Culturas Contemporáneas*, 3(6): 125-167.
- Weakland, J.H. (1973). Feature Films as Cultural Documents. En P. Hockings (ed.) (2003). *Principles of Visual Anthropology* (pp. 45-68). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Weinberg, E. (1992). The Camera People. En L. Taylor (Ed.) (1994). *Visualizing theory: Selected essays from V.A.R., 1990-1994*, (pp. 3- 26). New York: Routledge.
- Willmott, C. (2005). The lens of science. *Anthropometric Photography as the Chippewa, 1890-1920. Visual Anthropology*, 18: 309-337.
- Winston, B. (1998). The Camera Never Lies: The Partiality of Photographic Evidence. En J. Prosser (Ed.). *Image-based Research. A sourcebook for Qualitative Researchers* (pp. 60-68). London: Falmer Press.
- Worth, S. (1980). Hacia una semiótica del cine etnográfico. En E. Ardévol y L. Tolón (Eds.) (1995), *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico* (pp. 203-219). Granada: Biblioteca de Etnología, 3.

Películas

- Aguiar, E. . (2003). *Vieques en el Espejo de Panamá* [DVD]. San Juan: TuTV y Zona Franca.
- Flaherty, R. (1922). *Nanook of the North* [DVD]. EUA: Pathé Exchange.
- MacDougall, D. y MacDougall, J. (1981). *A wife among wives: Notes on Turkana marriage* [DVD]. Berkeley, CA: University of California Extension Center for Media and Independent Learning.
- MacDougall, D. y MacDougall, J. (1991). *Photo wallahs: An encounter with photography in Mussoorie, a north Indian hill station* [DVD]. Berkeley, CA: University of California Extension Center for Media and Independent Learning.
- MacDougall, D. (2000). *Doon School chronicles: A study in 10 parts* [DVD]. Berkeley, CA: University of California Extension Center for Media and Independent Learning.
- Minh-ha, T. (1982). *Reassemblage* [DVD]. EUA: Women make movies.
- Piñero, G. (2007). *La Segunda Guerra Mundial, Puerto Rico y la Base Roosevelt Roads* [Archivo de vídeo]. Universidad de Puerto Rico en Humacao: Centro de Diseño y Producción de Recursos Instruccionales (CEDPRI). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XCG5CD6NE6g>.
- Rouch, J. (1955). *Les maitres fous* [DVD]. En Rouch, J., Ballada, J., Gil, G., Campo, I., Lacuesta, I., Fieschi, J.A. y Salvadó, A. (2009). *Jean Rouch*. Barcelona: Intermedio.

- Rouch, J. (1958). *Moi, un noir* [DVD]. En Rouch, J., Ballada, J., Gil, G., Campo, I., Lacuesta, I., Fieschi, J.A. y Salvadó, A. (2009). *Jean Rouch*. Barcelona: Intermedio.
- Rouch, J., y Morin, E. (1962). *Chronique d'un été* [DVD]. Paris: Interspectacles.
- Rouch, J. (1965). *La chasse au lion a l'arc* [DVD]. En Rouch, J., Ballada, J., Gil, G., Campo, I., Lacuesta, I., Fieschi, J.A. y Salvadó, A. (2009). *Jean Rouch*. Barcelona: IntermediNew York, N.Y: Interama.
- Rouch, J. (1967). *Petit a Petit* [DVD]. En Rouch, J., Ballada, J., Gil, G., Campo, I., Lacuesta, I., Fieschi, J.A. y Salvadó, A. (2009). *Jean Rouch*. Barcelona: IntermediNew York, N.Y: Interama.
- Rouch, J. (1967). *Jaguar* [DVD]. En Rouch, J., Ballada, J., Gil, G., Campo, I., Lacuesta, I., Fieschi, J.A. y Salvadó, A. (2009). *Jean Rouch*. Barcelona: IntermediNew York, N.Y: Interama.
- Tai-li, H. (2003). *Encountering Jean Rouch* [DVD]. Watertown, MA: Documentary Educational Resources.