



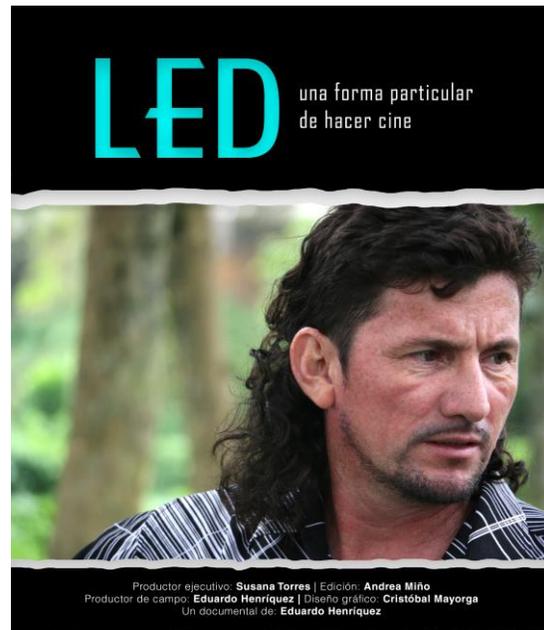
Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

Etnografía de las representaciones audiovisuales en sus procesos de producción y distribución comercial: el caso de los productores informales de Santo Domingo de los Colorados (Ecuador)



Tesis Doctoral de Eduardo Fabio Henríquez Mendoza

Co-directores:

Dr. Jorge Grau Rebollo - Universitat de Autònoma de Barcelona

Dr. Juan Ignacio Robles - Universidad de Autònoma de Madrid

2018

Departamento de Antropología Social y Cultural  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universitat Autònoma de Barcelona





**Universitat Autònoma  
de Barcelona**

**ETNOGRAFÍA DE LAS REPRESENTACIONES AUDIOVISUALES  
EN SUS PROCESOS DE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN  
COMERCIAL: EL CASO DE LOS PRODUCTORES INFORMALES  
DE SANTO DOMINGO DE LOS COLORADOS (ECUADOR)**

Eduardo Fabio Henríquez Mendoza

DOCTORADO EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL Y CULTURAL

**ETNOGRAFÍA DE LAS REPRESENTACIONES AUDIOVISUALES EN SUS  
PROCESOS DE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN COMERCIAL: EL CASO  
DE LOS PRODUCTORES INFORMALES DE SANTO DOMINGO DE LOS  
COLORADOS (ECUADOR)**

TESIS DOCTORAL

Eduardo Fabio Henríquez Mendoza

Codirector: Dr. Jorge Grau Rebollo  
Universidad de Autónoma de Barcelona

Codirector: Dr. Juan Ignacio Robles  
Universidad de Autónoma de Madrid

Departamento de Antropología Social y Cultural  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universitat Autònoma de Barcelona



**Universitat Autònoma  
de Barcelona**

2018

Esta tesis se realizó con el apoyo financiero de **TAPIRUS Compañía Ltda.**

Dedicada a mis madres espirituales

Lenis y Rosa

por su amor incondicional y sabia guía,

a mis sobrinos

Miro Amay Torres Kaddatz, Elian Stevan Cvetich Torres,  
María Emilia Angulo Henríquez, Analuna Henríquez Fuentes,  
quienes nacieron durante el proceso de investigación.

## AGRADECIMIENTOS

Gracias mil, a cada una de las personas que colaboraron en el proceso investigativo de esta tesis. Pensar en ellas genera en mí un sentimiento de gratitud inconmensurable.

No sabría, en verdad, cómo premiar el apoyo constante de mi pareja Susana Torres. Sin ella, este proceso no hubiese sido emocionante e importante para mi vida. Gracias totales mi amada Su, por los ánimos, por tu confianza, por soportar mis existencialismos académicos y personales. Gracias por ser la persona que llena de luz mi vida mediante tu manera excepcional de quererme.

Agradezco también a la inagotable fuente de cariño y soporte por parte de sus padres Wilma Susana López Villarroel y Víctor Hugo Torres Egas, así como a sus hermanos que hoy conforman la familia internacional Torres Kaddatz y Cvetich Torres. Mi gratitud la extiendo a mis padres putativos en Santo Domingo de los Colorados Magdalena Recalde y Jorge Yumbla (QPD), por sus consejos y afecto.

De igual forma, tengo infinita gratitud hacía mis hermanos Yulieth, Silenys, Linda, Rosa, Valentina y Gustavo Henríquez por su amor incondicional y las oportunas palabras de ánimos brindadas en cada paso.

Expreso mi profunda admiración a mis cotutores doctores Jorge Grau y Juan Robles, gracias por depositar en mí su voto de confianza, así como su valiosa y oportuna guía.

Estoy sumamente agradecido por la amistad, complicidad y compartir de los productores informales Cristóbal Zambrano, Líder Loor, Héctor Peña y los integrantes de sus productoras, ellos me permitieron adentrarme a su maravilloso mundo audiovisual.

Agradezco los aportes y paciencia de Andrea Miño como montajista. Las retroalimentaciones de Germán Arango y su espacio en Colombia de crítica documental *Temporada de machete*. La ayuda incondicional en diseño de Cristóbal Mayorga y Rafael Lacau. Las lecturas y revisiones rigurosas de Yasselle Torres y Valeria Mesías.

Expreso mi gratitud a Juan Pablo Arrobo y los profesores de la Pontificia Católica del Ecuador sede Santo Domingo. Asimismo, a los integrantes de Tapirus Compañía Ltda, como Juan Calos Obando, Carlos María Gallego, Marcelo Chamorro, Jessica Aguavil y Marcelo Peñarreta. Y, por último, a la ciudad de Santo Domingo de los Colorados donde encontré el nicho de inspiración para desarrollar este estudio.

## **NOTA AL LECTOR**

El registro de escritura de esta investigación se encuentra en primera persona. Formato que también me permitió recrear de forma figurada mi presencia en la etnografía audiovisual.

Para este estudio nombré a mis agentes culturales como productores informales, término que no trata de invisibilizar las cuestiones de género en el escrito, lo planteo de forma genérica para hacer referencia directa a las personas que me ayudaron a cumplir los objetivos del análisis.

## RESUMEN

Esta tesis se construye a través de una etnografía audiovisual sobre los procesos de producción y representación en las narrativas audiovisuales (películas en formato DVD) de productores informales en Santo Domingo de los Colorados, Ecuador. Estudia, mediante las teorías de la antropología audiovisual y el cine, la cultura material, condición económica, trayectorias biográficas y profesionales de los productores informales.

El estudio propone dos tipos de lenguajes narrativos. El primer lenguaje es un texto escrito que proporciona el andamiaje teórico, además, el sustento metodológico y analítico; y, el segundo, lo conforman dos etnografías audiovisuales enlazadas virtualmente a YouTube, que son columna central de este estudio, donde se presentan los contextos directos de percepción de la realidad, las interacciones de los realizadores, las relaciones sociales, la distribución y comercialización de estas obras.

Los análisis de estas condiciones sociales ayudaron a elucidar cómo se representa la percepción de la realidad y cómo influyen directamente en la preproducción, producción, postproducción y comercialización de las realizaciones de los productores informales. Estas interrogantes permitieron realizar un análisis cercano de sus procesos de realización en cuanto a temáticas, estilos, escenarios y distribución comercial, teniendo en cuenta la actuación espontánea, las escenas improvisadas, y el aprovechamiento de espacios y tiempos.

Este trabajo profundiza, con el uso de la cámara como dispositivo de diálogo, en la interacción y reflexión entre el etnógrafo audiovisual y los productores informales. Además, demuestra audiovisualmente cómo el etnógrafo piensa y aborda los procesos metodológicos y teóricos en el trabajo de campo, obteniendo como resultados la necesidad de potenciar la utilidad de la etnografía audiovisual como lenguaje que evidencia el rigor antropológico, que permite rescatar múltiples agencias y reflexionar sobre la teoría de la antropología audiovisual, considerando otros caminos en la producción de conocimientos.

## ABSTRACT

This thesis is constructed through audio visual ethnography about processes of production and representation in the audiovisual narratives (movies in DVD format) of informal producers of the city of Santo Domingo de los Colorados, Ecuador. By means of theories of audiovisual anthropology and cinema, the material culture, economic condition, biographical and professional trajectories of informal producers is studied.

The study proposes two kinds of narratives languages. The first language is a writing text that it provides the theoretical framework as well as methodological and analytical support. The second one is two audiovisual ethnography linked to YouTube that those are the central column of this study. These present the direct contexts of reality perception, the interactions of producers, the social relationships, the distribution and the commercialization of these narratives.

The analysis of these social conditions helped to explain how the perception of reality is represented and how it influence directly to the preproduction, production, postproduction and commercialization of the audiovisual narratives of informal producers. These questions allowed me to make a close analysis of their realization processes in terms of topics, styles, scenarios and commercial distribution, taking into account the spontaneous performance, the improvised scenes, and the use of space and time.

Using the camera as a dialogue device, this work delves into the interaction and reflection between the audiovisual ethnographer and the informal producers. In addition, it demonstrates audiovisually how the ethnographer thinks and approaches the methodological and theoretical processes in the field work, obtaining as results the necessity to enhance the usefulness of the audiovisual ethnography as a language that demonstrates the anthropological rigor. Which allows rescuing multiple agencies, as well as reflecting on the theory of audiovisual anthropology, considering other forms in the production of knowledge.

<b>1.</b>	<b>Introducción .....</b>	<b>17</b>
1.1	Antecedentes .....	17
1.2	Productores informales .....	23
1.3	Narrativas audiovisuales.....	26
1.4	La importancia de los productores informales frente al Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador .....	28
1.5	Estructura de la tesis.....	31
<b>2.</b>	<b>Marco teórico .....</b>	<b>34</b>
2.1	Antropología audiovisual .....	34
2.1.1	El medio audiovisual en la práctica etnográfica .....	36
2.1.2	El registro audiovisual como evidencia .....	37
2.1.3	El registro audiovisual como método .....	40
2.1.4	El registro audiovisual experimental .....	43
2.2	Documental y cine etnográfico.....	46
2.3	Representación social en antropología audiovisual y el cine .....	51
2.3.1	El otro en la mirada experimental.....	51
2.3.2	Repensar la mirada de la representación.....	53
2.3.3	La conceptualización de la representación mediada por la mirada audiovisual...	55
2.3.4	La representación audiovisual en contextos de la cultura popular .....	58
2.3.5	La representación cultural en el hábitat y <i>habitus</i> .....	62
<b>3.</b>	<b>Metodología .....</b>	<b>64</b>
3.1	Tipo y características de la investigación .....	65
3.2	Técnicas de investigación seleccionadas. ....	65
3.2.1	Etapas de investigación en antropología audiovisual .....	66
3.2.2	Observación sin la cámara.....	66
3.2.3	Observación con la cámara como diario de campo .....	70
3.2.4	El modo de representación utilizado.....	81
3.2.5	Mi rol en el campo etnográfico .....	84
<b>4.</b>	<b>desarrollo .....</b>	<b>91</b>
4.1	Preproducción: investigación en documentación local .....	91
4.1.1	Descripción del campo etnográfico: ubicación geográfica.....	92
4.1.2	Crecimiento demográfico .....	95
4.1.3	Crecimiento comercial.....	98
4.1.4	La piratería audiovisual en Santo Domingo de los Colorados .....	100
4.2	Producción: narrativas encontradas .....	105
4.2.1	La transfiguración de la venganza .....	105
4.2.2	LED Producciones: La venganza de los galleros.....	119
4.2.3	Proyecto: fases y presentación de las etnografías audiovisuales .....	131
4.2.3.1	Personajes.....	132
4.2.3.2	Sinopsis.....	132
4.2.3.3	Fases de la producción audiovisual en el trabajo de campo .....	133
4.2.4	Etnografía audiovisual Crizamver .....	135
4.2.5	Etnografía audiovisual LED .....	140
4.2.6	Hábitat y <i>Habitus</i> de los productores informales.....	146
4.2.7	Percepciones encontradas .....	151
4.2.8	Contextos representados .....	155

<b>4.3</b>	<b>Postproducción .....</b>	<b>171</b>
4.3.1	Edición .....	171
<b>5.</b>	<b>Consideraciones finales.....</b>	<b>177</b>
<b>6.</b>	<b>Bibliografía .....</b>	<b>182</b>
<b>7.</b>	<b>Producciones audiovisuales.....</b>	<b>196</b>

## Índice de fotografías

Fotografía 1 Rodaje de la película “ <i>Secuestro</i> ” de Plasma Cinema Producciones .....	21
Fotografía 2 Tarjetas de presentación de los productores informales .....	24
Fotografía 3 Afiche del encuentro de productores informales y el Estado ecuatoriano en Alausí.....	29
Fotografía 4 Clausura del evento. Productores informales ecuatoriano en Alausí.....	30
Fotografía 5 Alto índice de violencia en lo que va del año 2008 .....	71
Fotografía 6 Muerte en el billar El Negro en la calle San Miguel y Quito .....	71
Fotografía 7 Dr. Tito Loor iluminando el dibujo de la entrada de bala de la carátula de su libro <i>el Monaguillo Vengador</i> .....	73
Fotografía 8 Grupo de discusión integrado por comunicadores sociales .....	76
Fotografía 9 Grupo de discusión integrado por diseñadores .....	77
Fotografía 10 Grupo de discusión integrado por profesionales de diversas ramas .....	78
Fotografía 11 Grupo de discusión integrado por audiencia frecuente. Ama de hogar, conductor y comerciantes informales. ....	80
Fotografía 12 La cámara como dispositivo de interacción. Exterior, hacienda de amigos de los productores, primer día de rodaje. Uno de los actores me dice: “ <i>sácame una foto con mis armas, para enmarcarla y ponerla en la sala de mi casa</i> ” la Manga del Cura. 83	
Fotografía 13 camarógrafo del rodaje, entre su rol y mi rol. Exterior, segundo día de rodaje en la Manga del Cura (Manabí). ....	85
Fotografía 14 El lugar de la mirada antropológica audiovisual. Interior, Hospital escena extracción de proyectil, en Santo Domingo de los Colorados.....	86
Fotografía 15 Tejiendo imágenes “ <i>in situ</i> ”. Exterior, restauran, escena muerte de Pedro David en Santo Domingo de los Colorados.....	88
Fotografía 16 Espacios-tiempos limitados. Interior, casa, escena discusión con auxiliar de limpieza en Santo Domingo de los Colorados.....	89
Fotografía 17 Ubicación geográfica de la provincia de Santo Domingo de los Tsáchilas en Ecuador .....	92
Fotografía 18 Provincialización de Santo Domingo de lo Tsáchilas.....	94
Fotografía 19 Camino de Quito a Santo Domingo año 1950 .....	96
Fotografía 20 El comercio, Mercado Unión y Progreso, Calle Cuenca .....	97
Fotografía 21 El comercio, Mercado Unión y Progreso, Calle Cuenca .....	98
Fotografía 22 El comercio informal, calle Peatonal .....	101
Fotografía 23 El comercio informal de DVD ambulante, calle Ambato.....	103
Fotografía 24 Local de venta de películas originales nacionales y piratas extranjeras, Avenida Quevedo .....	104

Fotografía 25 Local de venta de películas originales nacionales y piratas extranjeras, calle 29 de mayo .....	104
Fotografía 26 Cristóbal Zambrano en su puesto de artesanías en la calle 29 de Mayo	107
Fotografía 27 Producción de Jimmy Castro (2013).....	107
Fotografía 28 Producción de Crizamver Producciones.....	109
Fotografía 29 Agricultor del recinto San Ramón fue baleado en su casa.....	110
Fotografía 30 Segunda obra de Crizamver Producciones .....	113
Fotografía 31 Mataron a un agricultor durante apagón en el kilómetro 12 vía a Quevedo .....	114
Fotografía 32 Producción de Crizamver Producciones.....	118
Fotografía 33 Vengaron el asesinato de un Jornalero.....	118
Fotografía 34 Grupo LED Producciones en la Cooperativa Cristo Vive .....	120
Fotografía 35 Gallero murió por venganza en la cooperativa Cristo Vive.....	121
Fotografía 36 Producción de LED Producciones .....	122
Fotografía 37 Lo mataron a bala en la Santa Martha .....	124
Fotografía 38 Producción de LED Producciones .....	125
Fotografía 39 Asesinato de un sicario colombiano By Pass vía Quito-Quevedo .....	126
Fotografía 40 Producción de LED Producciones .....	127
Fotografía 41 Mujer abaleada kilómetro 5 de la vía Quevedo .....	128
Fotografía 42 Rodaje en el kilómetro 7 de la vía Quevedo, secuencia en narrativa <i>El Diamante</i> .....	131
Fotografía 43 Cristóbal Zambrano como “Tarzán” .....	147
Fotografía 44 Tarjeta de presentación .....	147
Fotografía 45 Crizamver en su casa museo, kilómetro 5 de la vía Quevedo.....	148
Fotografía 46 Líder con su familia en su casa Cooperativa Cristo Vive.....	149
Fotografía 47 Producción de Odisea Producciones.....	152
Fotografía 48 Muerte en un <i>Nigth club</i> Copacabana Vía Quevedo Kilómetro 8 .....	154
Fotografía 49 Con un machetazo en el cuello lo mataron, kilómetro 22 vía Chone ....	155
Fotografía 50 Ensayo de una escena.....	156
Fotografía 51 Sector peligroso de la ciudad de Santo Domingo de los Colorados .....	158
Fotografía 52 En la Cooperativa Cristo Vive, Hermano de "El Ruso" cobra venganza por denuncia.....	159
Fotografía 53 Contexto rural de rodaje en La Manga del Cura, Crizamver Producciones .....	160
Fotografía 54 Ejecución de asesino, Cooperativa Plan de Vivienda Municipal .....	161

Fotografía 55 Contexto rural de rodaje, injusticia realizada por malhechores, en La Manga del Cura, Criszamver Producciones.....	161
Fotografía 56 Contexto urbano de rodaje comodidades y lujos, en la calle Rio Yamboya y Caracas, LED Producciones .....	162
Fotografía 57 Contexto rural de rodaje desafío de la naturaleza en el Salto del Armadillo Criszamver Producciones .....	163
Fotografía 58 Contexto de rodaje rural recinto Palizada. Criszamver producciones ...	164
Fotografía 59 Contexto de rodaje en la periferia urbana, Cooperativa de vivienda la Cadena. LED Producciones.....	165
Fotografía 60 Desdibujando la mala representación de la Cooperativa de vivienda La Cadena. LED Producciones.....	166
Fotografía 61 Contexto de rodaje urbano restaurante de lujo de la ciudad, en la calle Rio Yamboya y Caracas. LED Producciones.....	167
Fotografía 62 Contexto de comercialización, calle 29 de mayo. Criszamver Producciones .....	169
Fotografía 63 Contextos de comercialización, La Peatonal. LED Producciones.....	170

## Índice de fotogramas

Fotograma 1 Representación muerte en el BILLAR D'EDUARDO, sector de la calle San Miguel y Quito, secuencia en narrativa <i>Criszamver</i> (2015).....	74
Fotograma 2 Santo Domingo como parroquia rural del Cantón Quito .....	93
Fotograma 3 El comercio en Santo Domingo año 1949.....	95
Fotograma 4 Historia de vida de Criszamver .....	108
Fotograma 5 Representación agricultores del recinto Selva los Colorados baleados en su casa, secuencia en narrativa <i>La Venganza de Cristóbal</i> (2014) .....	110
Fotograma 6 Representación padre e hijo delinquiendo en la selva, secuencia en narrativa <i>La Venganza de Cristóbal</i> (2014).....	111
Fotograma 7 Representación mujer urbana, secuencia en narrativa <i>La Venganza de Cristóbal</i> (2014) .....	112
Fotograma 8 Representación campesino reciclando calle 29 de mayo, secuencia en narrativa <i>Criszamver 1</i> (2015).....	114
Fotograma 9 Representación transeúntes desapercibidos calle Ambato, secuencia en narrativa <i>Criszamver 1</i> (2015).....	115
Fotograma 10 Representación similitud en vestuarios, sector vía Quevedo, secuencia en narrativa <i>Criszamver 1</i> (2015).....	116
Fotograma 11 Representación nuevo vestuario, sector vía Quevedo, secuencia en narrativa <i>Criszamver 1</i> (2015).....	117
Fotograma 12 Representación venganza por el asesinato de un jornalero, La Manga del Cura, secuencia en narrativa <i>Criszamver 2</i> (2016).....	119
Fotograma 13 Historia de vida .....	121
Fotograma 14 Representación muerte de un gallero por venganza en la cooperativa Cristo Vive, secuencia en la narrativa <i>La Venganza de los Galleros</i> (2010) .....	123
Fotograma 15 Representación Sandra Rodríguez es asesinada en la Cooperativa de vivienda Santa Martha, secuencia en <i>La Venganza de los Galleros</i> (2010).....	124
Fotograma 16 Representación asesinato de sicario colombiano, By Pass vía Quito-Quevedo secuencia en narrativa <i>Secuestro por Venganza</i> (2012).....	126
Fotograma 17 Representación asesinato de Jenny Gonzales, sector kilómetro 5 de la vía Quevedo, secuencia en narrativa <i>Los amores de David</i> (2015) .....	128
Fotograma 18 Representación asesinato de Pedro David, eficiencia policial en restaurante lujoso en calle Rio Yamboya y Caracas, secuencia en narrativa <i>Los amores de David</i> (2015) .....	129
Fotograma 19 Representación Líder como jefe ordenando a su guardia de seguridad lavar su auto, Prefectura provincial de Santo Domingo Av. Esmeraldas y Av. Emilio Lorenzo Stehle Plaza, secuencia en narrativa <i>Los amores de David</i> (2015) .....	130

Fotograma 20 Representación <i>El Ruso</i> cobra venganza junto a su pandilla, Cooperativa Cristo Vive, secuencia en narrativa Secuestro por venganza (2012) .....	159
Fotograma 21 Modo de representación observacional y participativa. Secuencia perdida, en ella Crizamver nos convence para bajar un desfiladero bastante peligroso. Peña sonríe nervioso y mide con su cámara la profundidad del desfiladero. Luego de que Crizamver nos convenga bajamos agarrados de las raíces y diferentes plantas. Escena llamada “el tigre de La Manga del Cura”. .....	174
Fotograma 22 Secuencias que ayudaron en el <i>montaje ideológico</i> de la narrativa .....	176

## **Índice de tablas**

Tabla 1: Inventario nacional de largometrajes por ciudades ecuatorianas .....	19
Tabla 2: fases de montaje por José Ribeiro da Silva .....	171

## 1. INTRODUCCIÓN

*"¿Hacia dónde vamos?  
Debo decirles que no lo sé en absoluto.  
Pero creo que, a partir de ahora,  
junto al cine industrial y comercial,  
e íntimamente unido a este,  
existe un «cierto cine»  
que es fundamentalmente arte e investigación"*  
Jean Rouch

*¿El cine del futuro? (1962)*

### 1.1 Antecedentes

La inflexión cinematográfica del celuloide al cine digital, el abaratamiento de la tecnología y la incursión de personas motivadas a contar historias audiovisualmente, han brindado la oportunidad de repensar y la necesidad de representar realidades o imaginarios en narrativas más cercanas a la audiencia. Esta inflexión, estimulada por el deseo de emular los estilos narrativos de la industria cinematográfica hollywoodense, ha permitido recrear contextos reales o ficticios en producciones audiovisuales de diversos grupos sociales<sup>1</sup>. Como precedente tenemos a *Bollywood*<sup>2</sup>, que se ha convertido en una suerte de parodia periférica alternativa y alegórica de Hollywood (Roncero Villalón, 2012).

---

<sup>1</sup> El giro del lenguaje cinematográfico de los modos de representación primitiva "silente" a los modos de representación institucional "narración canónica" se marcó por diversos hechos en la historia del cine. Por ejemplo, en "la guerra de patentes" representada por Thomas Alva Edison obligó a un grupo de productores "autodenominados independientes" a marcharse de Nueva York y buscar un lugar en "un suburbio de Los Ángeles llamado Hollywood" para poder realizar sus producciones (Gubern, 2014). Allí, se comenzó a experimentar con la imagen y la "diégesis del plano", a contar historias con estructuras de narración canónica heredadas de las obras literarias como principio, trama y desenlace que generaron un "estado de la cuestión inicial que se altera y que debe, así, volver a la normalidad" (Bordwell, 1996, p. 157) surgiendo así el modo de representación institucional. Por ello, la transformación de las historias "en nuestras vidas es una de las razones por las que necesitamos examinar con detalle de qué manera pueden encarnar las películas la forma narrativa" (Bordwell & Thompson, 1997, p. 64) y representar la realidad.

<sup>2</sup> La producción masiva de películas en la República de la India no se presenta solo en *Bollywood*, que hace referencia al cine procedente de la zona de Mumbai o Bombay y grabado en idioma hindi, también existe el Cine Maratí en idioma Marathi del estado de Maharashtra. La cinematografía de la India tiene por característica esencial un alto porcentaje de narrativas musicales y coreográficas que se pueden encontrar en diversos géneros desarrollados en otras regiones. Mencionaré a continuación las industrias indias existentes, mas no profundizaré en las características sociales de sus producciones. Por ejemplo, al sureste en la región de Andhra Pradesh, como en Bengala Occidental, grabado en lengua Telugu, se desarrollan un número significativo de producciones al año y su industria es conocida como *Tollywood*. En la misma zona del Estado sur se encuentra Kodambakam, con grabaciones en lengua Tamil Nadu, al que llaman *Kollywood*, asimismo en el extremo sur en el Estado de Kerala, se rueda en lengua malayalam, industria conocida como *Mallywood*. Además, al oeste del país se encuentra *Pollywood*, cine hecho en el Estado del Punjab y así, en la extensa geografía de la República de la India se encuentran otras industrias como: *Ollywood*, que hace referencia a oriya de Bhubaneswar capital del Estado Indio de Odisha. En lengua gujarati del Estado de Gujarat en la India occidental, se desarrolla *Dhollywood* o *Gollywood*, y por último, aunque no pertenezca territorialmente a la India, se encuentra *Nepalwood* o *Nellywood* en lengua nepalí de la República Federal Democrática de Nepal (Elena, 2012; Endrino, 2007; Nepal, 2012). Del lado del continente norteamericano también existe *Hollywood Norte*, específicamente en Vancouver y Toronto, término que hace referencia a la producción industrial cinematográfica y especialmente a series televisivas canadiense desde finales de los años 60 (Chartrand, Hillman, 2016; Nepal, 2012).

*Bollywood* a su vez ha inspirado a los nigerianos, quienes adaptan los estilos narrativos de la visión occidental a sus formas de narrativas culturales (Larkin, 1997). Los nigerianos han logrado repensar las concepciones ideológicas y políticas de occidente para encuadrar y contar sus propias historias frente la cámara surgiendo así *Nollywood*<sup>3</sup>. Esta industria tiene como epicentro la ciudad portuaria de Lagos, en las costas de *Nigeria*, donde estas producciones se presentan como forma de resistencia cultural y económica frente a las representaciones exóticas de occidente, así como suple la necesidad apremiante de contar historias locales y representar de forma diferente la cultura africana (Adesokan, 2014; Cubero, 2016; Del Moral, 2016).

*Nollywood* ha generado formatos narrativos que responden a la crisis social, recreados con métodos y recursos domésticos de grabación, donde se representan realidades cercanas que enmarcan la diversidad de sus expresiones populares. *Nollywood* hoy en día es la meca del cine de bajo presupuesto y ha alcanzado estándares de producción cinematográfica a nivel industrial, convirtiéndose después de *Hollywood* y *Bollywood*, en el tercer productor de cine del mundo (Cubero, 2016; Elena, 2012; Sacchi, 2006).

El fenómeno del cine de bajo presupuesto también lo encontramos en Latinoamérica. En esta región del continente americano las características y particularidades de las crisis económicas, políticas y sociales de cada país configuran la adaptación y representación cultural de las narrativas audiovisuales. En países como Bolivia, Colombia, Ecuador, México, entre muchos otros<sup>4</sup>, existen diversas corrientes audiovisuales que igualmente tratan de emular desde sus percepciones locales las narrativas del cine hollywoodense.

En Latinoamérica diversas naciones presentan alta tasa de desempleo y empleo informal, donde actos negativos como el contrabando, la piratería, las extorsiones, los secuestros, los hurtos, la corrupción, la violencia, el narcotráfico se erigen como formas de subsistencia económica en las relaciones cotidianas de la sociedad. Hechos que le abonan

---

<sup>3</sup> En el continente africano han surgido otras industrias desde diversas situaciones sociales, por ejemplo: *Hollywood de Oriente* en la capital de Egipto el Cairo, que se erige como la meca del cine de este país. En Sudáfrica se establece *Sollywood* en la Costa Sur Baja de Kwa-Zulu Natal. En la región de Asia central, en la República Islámica de Afganistán se localiza *Kabulwood* productor de películas en lengua Dari, y en lengua pashto. Al Sur de Asia, en la República Islámica de Pakistán, esta *Lollywood*, cinematográfica en lengua Pasthu, basada generalmente en la cultura de ese país. En este mismo territorio encontramos Karachi una de las ciudades más importantes y pobladas de Pakistán en ella se desarrolla la industria cinematográfica llamada *Kariwood*. Al sur del continente asiático y africano se encuentra *Bulawood* de Fiji que es un país insular de Oceanía en el océano Pacífico, la palabra Bula es una palabra de saludo en lengua fijiana, y en la capital de Nueva Zelanda en Wellington se localiza la industria de *Wellywood*. (Nepal, 2012).

<sup>4</sup> En Perú la industria de cine de bajo presupuesto se conoce como *Peruwood* o *Cine regional* y se caracteriza por representar situaciones étnicas y populares. En Panamá existe *Panalandía* un festival de cine abierto a personas, grupos y comunidades que realicen producciones sin presupuesto o con muy bajo presupuesto. En Colombia en algunos departamentos como Choco, Magdalena, Antioquia, Bolívar, Nariño, Cundinamarca, se realiza una serie de películas o producciones no profesionales de bajo presupuesto que circulan en sus contextos locales. En Ecuador encontramos el *Festival Ecuador Bajo Tierra*, que presenta una recopilación de las películas de bajo presupuesto organizado por la fundación "Ochoymedio" en diferentes ciudades, misma que acoge las producciones de *Chonewood* que es iniciativa de dos amigos que un día decidieron contar la historia local de su Cantón Chone. En diversos países Latinoamericanos se presentan estas manifestaciones audiovisuales por grupos que, aunque no hayan cursado la disciplina cinematográfica tratan de narrar desde sus identidades y percepciones culturales historias que recrean sus cotidianidades.

a la brecha social económica que genera cada día más pobreza y menos oportunidades, y es reforzada por el olvido estatal, condenando a muchas periferias a convertirse en espacios urbanos marginales, o simplemente invisibles y lejanos por fronteras sociales y económicas. Las personas que habitan estos espacios echan mano de cualquier recurso para elaborar objetos que cubran sus necesidades más básicas, su imaginación se potencia a causa de la escasez y recrean desde sus conocimientos e ideales otros ambientes para contar sus historias que hoy vemos, por ejemplo, representadas en narrativas audiovisuales (Aguilar, 2010; Rodríguez, 2012; Vaca, 2015).

A partir este marco sobre la producción del cine de bajo presupuesto surge el interés en estudiar desde la antropología audiovisual estas manifestaciones culturales. Mi mayor incentivo fue cuando cursé la maestría en Antropología visual la cual desarrollé en Ecuador (2009-2011). En ese país pude asistir al primer “Festival de Cine Bajo Tierra” organizado por la fundación cultural *Ochoymedio* en Quito. Durante el evento se proyectaron una serie de producciones videográficas nacionales de bajo presupuesto que circulaban en el comercio informal en formato DVD. En el evento también se presentaban los resultados de la investigación *Ecuador Bajo Tierra: videografías en circulación paralela*, un catálogo de cortometrajes y largometrajes realizados en ocho provincias representadas en once ciudades del país (Tabla 1), desde 1980 hasta el 2009 (Alvear & León, 2009).

Tabla 1: Inventario nacional de largometrajes por ciudades ecuatorianas

Ciudad	Número de películas
Azogues	1
Chone	8
Cuenca	7
Durán	12
El Carmen	1
Guayaquil	6
Loja	1
Manta	1
Otavalo	1
Playas	2

Fuente: (Alvear & León, 2009)

La transición de las tecnologías análogas a las digitales en Ecuador, como en muchos países, posibilitó a los sectores populares obtener un medio de exhibición de sus contextos inmediatos. En el país, el fenómeno audiovisual específicamente, se potenció a mediados de los años noventa. Las producciones audiovisuales con mayor frecuencia de realización por año se dieron en la Costa del Pacífico ecuatoriano, en las "periferias geográficas (Chone, Milagro, Playas, Cacha, Durán, Calceta, etcétera) y simbólicas (desde los acervos interculturales de montubios, indígenas, mestizos, cholos, etcétera)" (Vaca, 2015, p. 9).

Aunque las realizaciones circulaban en paralelo con las producidas desde la industria cinematográfica nacional en el sector informal, se desconocía su producción en el país. Estas comienzan a visibilizarse mediante la motivación e investigación del profesor Christian León y el cineasta Miguel Alvear. León por el fenómeno social, y Alvear por el fracaso en taquilla de su última producción, deciden investigar sobre cuál era la fórmula del éxito de estas producciones. Como resultado presentan el libro que permite conocer la producción por año en cada provincia y ciudad del país, y un docuficción<sup>5</sup> donde entrevistan y presentan a cada productor por ciudad.

De la investigación de Alvear y León se gesta la Asociación de Cineastas Independientes del Ecuador (ASOCIDEC), iniciativa desarrollada años más tarde por el productor Fernando Cedeño del Cantón Chone (provincia de Manabí) agradecimiento que manifiesta en el periódico nacional El Telégrafo.

“Mariana Andrade, quien con Miguel Alvear han sido los pilares fundamentales para visibilizar que en el Ecuador también hay otro cine —que se hace casi sin recursos y no se pasa en salas comerciales—, ha sido muy frontal en decirme: a mí no me gusta tu cine, pero me encanta la berraquera que le metes al proceso” (Gómez Muñoz, 2016, p. 12).

Cedeño ha realizado cinco producciones. Una de sus realizaciones *El Ángel de los Sicarios* (2013)<sup>6</sup>, de Sacha Producciones, obtuvo un reconocimiento nacional en la categoría de Mejor Producción para Soporte Físico en los Premios Colibrí 2015<sup>7</sup>. Su trayectoria como productor en la historia de la desconocida cinematografía nacional ha posibilitado visualizar el trabajo audiovisual de otros realizadores.

Cuando terminé la maestría y luego de desarrollar una serie de proyectos a finales del 2013, fui a trabajar como profesor a la ciudad de Santo Domingo de los Colorados, ubicada entre la Costa y la Sierra ecuatoriana. Curiosamente esta ciudad no aparecía en el inventario nacional expuesto en la tabla arriba mostrada. Tal ausencia llamó mi atención y emprendí la tarea de andar por sus calles e indagar sobre este fenómeno audiovisual en la urbe, encontrando una serie de producciones locales realizadas antes del 2010, por ejemplo, la narrativa audiovisual *Secuestro* (Jijón & Jijón, 2009) de Plasma

---

<sup>5</sup> El género documental ficcionado o docuficción, tiene como característica más importante la recreación de la realidad mediante la ficción por parte de los mismos personajes del contexto representado. Por ejemplo, el docuficción *Más allá del mall* (2010) de Miguel Alvear gira en torno al fracaso comercial de su último film. Alvear, parte de la cuestión sobre el sentido de hacer películas de alto presupuesto en Ecuador. El cineasta "para poner fin a su desconcierto inicia una pesquisa fílmica que lo lleva al insólito hallazgo de un cine ecuatoriano del que no tenía referencias: películas de acción y melodramas lacrimógenos realizados por autodidactas con bajísimos presupuestos, pero que se venden como pan caliente en los mercados piratas"; sinopsis de la secuencias que podemos visualizar en: <http://doctvlatinoamerica.org/mas-alla-del-mall/> (Alvear, 2010).

<sup>6</sup> Tráiler que podemos visualizar en: <https://www.youtube.com/watch?v=lzbQq3sooEI>

<sup>7</sup>Un evento de premiación para reconocer las mejores creaciones audiovisuales ecuatorianas en cine, Tv y audiovisuales para web. Este evento es organizado por la Corporación de Productores y Promotores Audiovisuales del Ecuador (COPAE), EGEDA Ecuador y SATRÉ Comunicación (CNT, 2015).

Cinema Producciones y otras producciones que estaban en desarrollo en el 2008 fotografía 1, que enorgullecen a los productores locales por el impacto comercial logrado.

Fotografía 1 Rodaje de la película “Secuestro” de Plasma Cinema Producciones  
“La película tendrá escenas que graficarán la realidad de un secuestro, como el corte de dedos y mutilación de los miembros del cuerpo”



Diario La Hora. Edición impresa 9 de julio de 2008  
Fuente: (Biblioteca Cantonal de Santo Domingo, 2016)

En los últimos seis años la producción audiovisual informal en la ciudad de Santo Domingo de los Colorados ha comenzado a tomar fuerza. Lo reciente de este fenómeno en la ciudad permite estudiar cómo se gestan los primeros pasos en sus procesos de producción, e identificar de primera mano cómo los productores resuelven diversos acontecimientos durante el rodaje.

La indagación me llevó a conocer varios productores que en ese momento o bien tenían producciones en desarrollo, o, las habían concluido hace poco. Estos son los productores Héctor Peña representante de Peña Producciones, Daniel Sacancela representante de Imperio Cinema Producciones, los hermanos Alejandro Jijón y René Jijón de Plasma Cinema Producciones, Luis Ángel Carvajal de Odisea Films Producciones, Líder Loor de LED Producciones, William Silva de Ceibo Producción Audiovisual y Cristóbal Zambrano de Criszamver Producciones.

Durante un encuentro con uno de ellos, hablamos de su narrativa audiovisual y me invitó a un visionado para que le expresara mi opinión sobre la realización. No puedo negar la fascinación y la admiración de su hazaña. Me interpeló su pasión, las construcciones sencillas del lenguaje audiovisual, la multiplicidad de estilos en una sola narrativa, los sonidos, las voces de los personajes. Su narrativa audiovisual se tornó para mí en pieza artística, en un género que trataba de yuxtaponer los estereotipos representados en el cine de Hollywood con situaciones y personajes de la cotidianidad local.

Lo que llamó mi atención en estas producciones es la constante representación de diversos hechos ocurridos en la ciudad de Santo Domingo de los Colorados. Los contenidos

audiovisuales me llevaron a tratar de entender y dar importancia a las percepciones y representaciones visuales en sus narrativas. Representaciones que motivaron interrogantes que guiaron la presente tesis. Las preguntas giran en torno a cómo los productores conciben estos hechos y luego los representan en sus narrativas audiovisuales, cómo logran desarrollar con un bajo presupuesto sus procesos de preproducción, producción y postproducción y cómo ellos se relacionan con sus contextos inmediatos.

Por tal razón, las narrativas audiovisuales adquiridas y examinadas determinaron en primera instancia los objetivos de este estudio. El objetivo general entonces fue analizar las representaciones en los procesos de producción desarrollados en los contextos de preproducción, producción, postproducción y comercialización de las narrativas audiovisuales de los productores informales<sup>8</sup> en Santo Domingo de los Colorados (Ecuador) a partir de una propuesta metodológica que sustenta el uso de la etnografía audiovisual como herramienta de creación de conocimientos antropológicos.

Asimismo, los objetivos específicos permitieron conocer cómo los productores informales conciben y representan los contextos en sus narrativas audiovisuales. Así como, identificar los métodos de realización en los contextos de preproducción, producción y postproducción audiovisual mediante una etnografía audiovisual. Y, por último, realizar un documento etnográfico que sustenta metodológicamente la realización de dos etnografías audiovisuales donde se visualizó y analizó las percepciones de los contextos en los procesos de producción de sus narrativas audiovisuales. Estos objetivos viabilizaron la selección dos productoras informales, de las siete existentes en la ciudad, que cumplieran con una serie de características que explicaré más adelante.

La propuesta etnográfica tanto escrita como audiovisual, permite entender cómo el objetivo fue desarrollado a partir de métodos analíticos que me ayudaron a ir describiendo, caracterizando y estableciendo, la concepción de la realidad representada por los productores en sus narrativas audiovisuales, desde las construcciones *in situ* de las dinámicas de realización audiovisual hasta sus dinámicas de distribución y comercialización.

Como dije, este acercamiento a las diferentes etapas de producción marcó el camino de esta pesquisa, dando como resultado dos tipos de lenguajes narrativos: 1) un texto escrito que proporciona el andamiaje teórico, y además, el sustento metodológico analítico; y, 2) dos etnografías audiovisuales que son columna central de este estudio, donde se presentan los contextos directos de percepción de la realidad, las interacciones de los realizadores, las relaciones sociales, la distribución y comercialización de estas obras.

---

<sup>8</sup> Término que desarrollaré más adelante que hace referencia a personas de oficios varios, no profesionales dedicadas a la producción de narrativas en formato de DVD.

El estudio contribuye a las líneas teóricas del análisis sobre los modos de representación en antropología audiovisual y, ampliamente, a las metodologías de participación que se fundamentan en el uso de la etnografía audiovisual y el análisis de trabajos audiovisuales de manera interactiva, propositiva, ética y significativa, que sustenta sus bases en las reflexiones críticas propias de la disciplina antropológica.

El establecimiento de estos dos lenguajes marca el reto epistemológico y metodológico de esta tesis, ya que propongo poner el lenguaje audiovisual etnográfico al mismo nivel del rigor científico del lenguaje escrito. La conjugación e intercepción entre estos dos lenguajes, en los últimos tiempos han alcanzado relaciones significativas en cuanto al estudio de los fenómenos sociales en las redes virtuales y audiovisuales<sup>9</sup>.

El marco teórico de esta tesis, se centra en los estudios de la antropología audiovisual y los estudios cinematográficos, los cuales abordan los procesos de percepción social representados en diversas fuentes visuales y sonoras, que favorecen al uso metódico y riguroso de las técnicas y los análisis de la investigación antropológica. Por tanto, pensar en los inicios de las confluencias entre antropología y cinematografía resulta relevantes para esta indagación.

En este estudio, los procesos y narrativas audiovisuales de productores informales son asumidas como expresiones empíricas de concepciones culturales, como formas de entenderse, adaptarse y apropiarse de los avances tecnológicos del mundo donde encontramos las constantes representaciones sociales de las vidas cotidianas y locales. En consecuencia, propuse la etnografía audiovisual como metodología de análisis que permitió el uso de la cámara en el trabajo de campo como dispositivo de diálogo, interacción y reflexión entre etnógrafo y productores informales.

## 1.2 Productores informales

Para este análisis se seleccionaron dos productoras informales Crizamver Producciones, y LED Producciones, de siete productoras existentes en la ciudad de Santo Domingo de los Colorados. Ellos cumplían con una serie de características que posibilitaron identificar y postular un término para identificarlos y establecer un contraste que marcara sus percepciones de la realidad y oficios durante todo el estudio. Por ejemplo, el representante de Crizamver Producciones es artesano y vendedor informal en las calles; mientras que el representante de LED Producciones es guardia de seguridad y portero en una empresa de la ciudad<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Durante el XIV congreso de antropología del 2017 desarrollado en la Universidad de Valencia denominado *Antropologías en transformación: sentidos, compromisos y utopías* se discutió profundamente en torno al tema del valor etnográfico audiovisual y fotográfico como documentos significativos para la disciplina. Por ello, el simposio llamado *antropología audiovisual: afianzando los criterios de etnograficidad* tenían como objetivo "recoger trabajos, argumentos y criterios, que ayuden a la reivindicación y reconocimiento académico de los documentos "audiovisuales", por parte de las Agencias Estatales e Internacionales de Acreditación de méritos en el ámbito universitario" (Robles & Téllez, 2017).

<sup>10</sup> Más adelante en el apartado metodológico hago una descripción detallada de cada representate.

Ambos habitan la urbe a partir de concepciones determinadas por su oficio, uno desde lo formal, la seguridad, la vigilancia y la postura institucional de cumplir con su deber; el otro, desde lo informal, la incertidumbre, la despreocupación y la postura individual en complacer sus necesidades cotidianas. Un ejemplo del contraste en sus formalidades la podemos observar en sus tarjetas de presentación.

Fotografía 2 Tarjetas de presentación de los productores informales  
Izquierda: Crizamver Producciones. Derecha: LED Producciones



Fuente: (Archivo autor 2015)

Los productores informales escogidos son actores naturales no profesionales, que en un determinado momento de su ocupación laboral (formal e informal) decidieron poner un alto en su vida y darle rienda suelta a su imaginación, llevando a las narrativas audiovisuales las situaciones experimentadas, escuchadas, leídas en la prensa o vistas en televisión.

Los productores a partir de sus plataformas creativas tratan de emular las narrativas cinematográficas canónicas con dispositivos domésticos, escenarios improvisados, anotaciones que marcan la pauta de la acción mas no el diálogo. Y, como pilar de sus producciones está la actuación intuitiva por un grupo de actores naturales, de manera que la narrativa y la ambientación dramática se tornan esenciales, aportando a la historia originalidad, fuerza y valor intrínseco.

En otras investigaciones del continente se observa por el contrario muchas más convergencias en cuanto al perfil de algunos productores informales, como son los “*cineastas regionales*” en Perú. Las coincidencias se presentan en sus labores informales dentro del comercio, los géneros fílmicos, y sus producciones de carácter empírico. Sin embargo los productores peruanos, según Bustamante y Luna, “suelen tener estudios técnicos o superiores en otras áreas como educación, derecho o ciencias sociales”, además, postulan que muchos de los “*cineastas regionales*” han comenzado como actores y luego han incursionado como directores, guionistas camarógrafos, sonidistas, entre otros trabajos (2014, p. 191).

Asimismo, en el cine comunitario latinoamericano, las producciones hechas por realizadores no profesionales, poseen temáticas ceñidas a intereses y compromisos de asociaciones específicas que han sufrido segregación y marginación de los programas culturales, políticos y económicos estatales, lo que los diferencia de las narrativas audiovisuales de productores informales es que "su referente principal no es el cine y la industria cinematográfica, sino la comunicación como reivindicación de los excluidos y silenciados" (Gumucio et al., 2014, p. 18). Estas similitudes y diferencias en cuanto al perfil de los productores no profesionales se reproducen en otros países como Colombia, Brasil, Argentina, Bolivia, México, Nigeria, India, entre otros, "con las particulares propias del contexto del cual emergen" (Vaca, 2015, p. 12).

En consecuencia, en Ecuador la afinidad en cuanto a los perfiles de los productores informales no se presenta como un caso aislado y exclusivo de Santo Domingo de los Colorados, como lo hemos evidenciado en la tabla 1. Las características primordiales de los productores informales para esta investigación parten en principio, de la ausencia de la cámara y de actores, solo de breves anotaciones en una vieja libreta que cumple la tarea de guardar las ideas de sus historias. En este cuaderno estructuran primero sus aspiraciones a guionista, donde esbozan en breves anotaciones sus imágenes mentales, "imagen que se aproxima al recuerdo seleccionado que posteriormente reaparece en los relatos orales, como descripciones-interpretaciones" (Raposo, 2009, p. 5).

En esta etapa de construcción de la idea, aparece la concepción del género filmico, donde formulan una explicación asistida por su imaginación, dando sentido a la trama, acción y el contexto de la historia. Ejemplo de ello es la representación de la superación social, la cual puede ser psicológica, económica o educativa. Representaciones que se denominan en algunas entrevistas realizadas a los productores informales como "*reflexiones*", por el objeto mismo de su mensaje. Al momento del rodaje se encuentra la participación actoral del mismo guionista y director, ya que se convierte en indispensable su participación como protagonista principal, al ser el único que conoce en su totalidad la trama de la historia y los detalles más pequeños en cuanto al rodaje.

Otra característica es la estrategia de comercialización, animada en algunos casos por una red de socios que distribuyen de mano en mano las películas que sostienen los rodajes. En otro caso está la autofinanciación del rodaje por parte del director, quien sale a vender por las calles su obra cinematográfica, y cuando ya ha amortizado su inversión, la cede a las redes de distribución comercial no legal —pirata— del país.

La caracterización de este término, productores informales, me ayudó a ir describiendo y entendiendo la concepción de las representaciones en sus narrativas audiovisuales que reproducen experiencias de sus contextos inmediatos. También, me permitió examinar los procesos de realización en cuanto temáticas, estilos, escenarios y distribución comercial. El segundo paso fue caracterizar las narrativas audiovisuales de bajo presupuesto realizadas en Santo Domingo de los Colorados.

### 1.3 Narrativas audiovisuales

Toda realidad narrada se transforma cuando se la interpreta con cualquier medio de comunicación. Sin embargo, el hecho real no pierde toda su verosimilitud, ni mucho menos vigencia cuando se lo representa en el campo de las narrativas orales, escritas, visuales y audiovisuales. Los registros de los sucesos captados por medios digitales y escritos desvanecen las fronteras entre realidad y ficción (Guarini & De Angelis, 2014).

La ficción como herramienta de narración audiovisual, se convierte en aliada estratégica al momento de manipular tiempos y espacios. Por ello, las narrativas audiovisuales<sup>11</sup> permiten registrar en estado vigente voz, sonidos, imágenes, movimientos que en cierta medida convierte el “ficcional” “en ese acto universal, social y –cultural-” (Rodríguez Herrero, 2012, p. 5). Para esta investigación defino narrativas audiovisuales como producciones no profesionales, comercializadas en formatos DVD que representan los imaginarios cotidianos de los productores informales<sup>12</sup>.

Los deseos de un realizador audiovisual, en este caso de cine ficción, están centrados en que sus obras generen diversas emociones al público receptor. La mayoría de las narrativas audiovisuales parten de historias comunes que tratan de representar de forma verosímil y a través de la ficción temas de amor, engaño, violencia, esperanza, superación, tragedia, entre otras temáticas cercanas a nuestra realidad. Cuanto más se represente la cotidianidad, lo natural, lo común y, luego se extrapole, mayor conexión emocional se logrará con el público (Espinosa, 2015).

Esta conexión íntima está dominada por la percepción social que se tiene de la realidad. En este contexto lo real abordado por lo ficticio se convierte en espectáculo, en entretenimiento, en otras formas de recrear la memoria espacial y temporal de una comunidad.

Narrar en representaciones audiovisuales los diversos hechos sociales que suceden en Santo Domingo de los Colorados es todo un reto, debido a la constante transformación

---

<sup>11</sup> Las inflexiones tecnológicas de los años ochenta generan confusión en la utilización de las nociones de filmación y grabación. Según el *Diccionario Técnico Akal de Cine* de Ira Königsberg, “filmación” es el “acto de plasmar en película cinematográfica una serie de imágenes con el objeto de recrear una historia” (2004, p. 223). Este concepto lo confundimos con “grabación”, que el mismo autor define como la “preservación del sonido en una cinta magnética, una banda óptica o un disco para su posterior reproducción” (Königsberg, 2004, p. 245). Asimismo define película: como la “tira de material fino, transparente y flexible, compuesta por una base que sostiene una capa de emulsión en la que se forma una imagen latente tras su exposición a la luz a través del objetivo de una cámara” (2004, p. 383). Estas confusiones se presentan por la llegada de la cámara de video análoga en los años ochenta que integraba mecanismos como el registro de sonido y captura de la imagen en movimiento en un “soporte magnético” (Alfaro, 2013, p. 70). A mediados de los noventa se introduce el formato “video digital” o “cine digital” (con el que trabajamos actualmente) que codifica y transmite el audiovisual en conjuntos de “números binarios” permitiendo una mayor manipulación en cuanto “captación y edición no lineal” (Larraín, 2010, p. 163). No se ha encontrado una definición exacta sobre el término videografías, el consenso se centra en que hacen referencia a la utilización de una cámara de video para capturar alguna acción, ya sea real o dramatizada. Las aclaraciones entre estos conceptos son necesarias ante la utilización y desarrollo de mis nociones operativas.

<sup>12</sup> La definición de esta noción surge durante el primer acercamiento al campo de trabajo.

social y cultural de esta ciudad. Sus dinámicas históricas de crecimiento demográfico están marcadas por numerosos fenómenos sociales, como por ejemplo su ocupación territorial, que se da gracias a un proceso de colonización interno a mediados del siglo pasado, impulsado por el Estado. Emigración que provocó un exponencial crecimiento demográfico, ubicando a la ciudad en la cuarta más poblada del país en menos de cincuenta años. Este aumento poblacional se da gracias a la fertilidad de sus tierras y su ubicación geográfica, las cuales potencian múltiples actividades económicas como los son la agricultura y la ganadería. Por tal razón, las dinámicas comerciales formales e informales, han atraído a personas de toda la nación ecuatoriana y de otros países, quienes buscan en su urbe una mejor oportunidad para sus vidas (GAD Provincial, 2016; Torres Egas & Torres López, 2009; Velarde Segovia, 2004; Velasteguí, 2012).

En esta ciudad el tránsito social de inmigración y la reducción de costos de tecnología audiovisual, han aportado a los productores informales nuevas formas de entender el mundo y sus convergencias tecnológicas. Desde una postura empírica, las nuevas narrativas audiovisuales se construyen bajo la hibridez<sup>13</sup> de una representación modelada por estereotipos de la industria hollywoodense (García Canclini, 2001).

Estas condiciones históricas y presentes guiaron mi interés etnográfico generando interrogantes que ilustraban el cómo se construyen las narrativas audiovisuales desde una percepción diferente de la realidad, como la que presentan los productores informales. En estas narrativas encontramos no sólo la representación de sus contextos inmediatos, sino también sus deseos y anhelos particulares.

El resultado de la etnografía ayudó a explicar las construcciones *in situ* de mezclas de géneros cinematográficos y el abordaje de las diversas temáticas en sus representaciones. Se evidenció que estos estilos van marcados por la actuación intuitiva, es decir, actores naturales de poca experiencia, así como las escenas improvisadas, el aprovechamiento de espacios y tiempos, entre otros factores que dan vida al drama narrativo aportando a la historia originalidad, fuerza y valor intrínseco.

La relevancia de las narrativas se caracterizan por tres aspectos: a) son de carácter artesanal; b) poseen una alta demanda<sup>14</sup>; c) Posee una forma de comercialización informal que garantiza la financiación y sostenimiento de estas producciones.

---

<sup>13</sup>Utilizo este término para hablar de encuentros grupales culturales y artísticos que han echado mano a la tecnología para proponer creaciones narrativas que permitan leer las transformaciones sociales presentes. Para mayor amplitud tenemos los trabajos de Néstor García Canclini, quien comienza su libro *Culturas Híbridas* con esta pregunta "¿Cómo saber cuándo cambia una disciplina o un campo de conocimiento? una manera de responder es: cuando algunos conceptos irrumpen con fuerza, desplazan a otros o exigen reformularlos" (García Canclini, 2001: 24).

<sup>14</sup> En el año 2014, cuando las narrativas comenzaron a circular de forma masiva por las calles de Santo Domingo de los Colorados, las ventas se dispararon y una de ellas, llamada *La venganza de Cristóbal*, alcanzó ventas mayores a dos mil copias en sólo tres meses de circulación e impulsó la segunda obra del mismo productor informal. Este hecho motivó a otros productores informales quienes entre los años 2014 y 2015 estrenaron nuevas narrativas alcanzando ventas que estimularon otras realizaciones.

#### 1.4 La importancia de los productores informales frente al Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador

La circulación de las producciones audiovisuales informales en Ecuador se presenta de forma diversa en cuestión de géneros y estilos. Esta diversidad de géneros las encontramos en varios circuitos de comercialización cinematográfica en formato DVD. Formatos que contienen temáticas que tratan lo religioso, lo indígena, la violencia, el engaño amoroso, entre otras, de forma melodramática y ficcional. Además, intentan representar contextos y hechos de la cultura popular periférica demarcada geográficamente por la brecha de las clases sociales.

Estas dinámicas sociales contextualizadas en la cotidianidad masiva de lo urbano, también se manifiestan en formas discursivas y visuales mediante los medios de comunicación, que en su mayoría enriquecen los imaginarios de estas historias. Por tal hecho, al representarlo audiovisualmente en las narrativas de los productores informales generan un tipo de apropiación y afinidad que movilizan los vínculos emocionales de espacios comunes visualizados.

El Estado ecuatoriano es consciente de la circulación y comercialización de estas producciones informales en formato DVD. El Estado también sabe que estas producciones generan ocupación laboral directa e indirecta, además un bienestar cultural a las poblaciones involucradas y permite su libre producción. Lo que le preocupa al Estado es cómo manejar el tema de violación del derecho de propiedad intelectual que algunas de estas producciones infringen, tema que ampliaré más adelante.

El fenómeno de la cinematografía de bajo presupuesto hecha por productores informales en el país crece cada día más. El Estado ecuatoriano, en su búsqueda de generar políticas que le permitan controlar el tema de propiedad intelectual e incentivar con estímulos económicos estas prácticas, decidió tomar control de la situación y organizó a finales del 2014 el primer *Encuentro de Cine Independiente Popular del Ecuador*<sup>15</sup>, al cual tuve la oportunidad de asistir. Este evento, denominado así porque no sabían cómo llamarlo en principio, se realizó en Alausí, provincia de Chimborazo.

El encuentro fue concertado entre el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador y un grupo de productores informales que habían intentado infructuosamente obtener recursos a través de convocatorias estatales. En los tres días de discusión el Cncine (Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador) y la Asociación de Cineastas Independientes del Ecuador (ASOCIDEC), trataron de crear reglas de participación para conseguir estímulos estatales.

---

<sup>15</sup> Algunos productores no estaban de acuerdo con el nombre que los representaba porque decían que fue impuesto, y, por ser un proyecto cuasi-particular de la Asociación de Cineastas Independientes.

Fotografía 3 Afiche del encuentro de productores informales y el Estado ecuatoriano en Alausí  
Taller participativo de cine independiente popular 5, 6, y 7 de diciembre



Fuente: (Archivo autor 2014)

Los resultados no fueron muy alentadores, ya que no hubo acuerdo, sino una extensa discusión. El caso más delicado fue su misma filosofía de subsistencia informal, como es la utilización de música, imágenes e ideas de otras producciones, donde los derechos de autor son vulnerados por las múltiples posibilidades de acceso tecnológico a producciones internacionales. Cuando se trata de producciones extranjeras con respecto al uso ilegal de estos recursos por parte de los productores, el Estado ecuatoriano no posee una posición clara<sup>16</sup>.

El caso se tornó demasiado complejo, porque mientras los representantes de Cncine trataban de explicar los derechos vulnerados en algunas producciones, los productores informales reclamaban que se protegieran sus derechos en estas mismas producciones.

La complejidad se notaba en la confusión y frustración de algunos productores informales que pude entrevistar después de la clausura del evento. Ellos no entendían los acuerdos, ni sabían cuándo, ni cómo, el Cncine accionaría las políticas públicas debatidas en los tres días.

---

<sup>16</sup> De los acuerdos y leyes constitucionales que permiten trabajar a muchas personas en el Ecuador de manera informal hablaré más adelante.

Fotografía 4 Clausura del evento. Productores informales ecuatoriano en Alausí



Fuente: (Archivo autor 2014)

Sus confusiones estaban relacionadas con cuestiones de gestión de fondos ante el Estado; cómo se desarrollarían las bases de un concurso viable en cuanto documentos como guiones, pólizas de seguros y acuerdos interinstitucionales o naturales, y, por último, no había claridad en cuanto al tipo de categoría en que participarían en un eventual llamado, pues la categoría de cineastas populares independientes del Ecuador englobaba un universo muy amplio.

Este marco del universo audiovisual ecuatoriano, me dio bases para ir descubriendo las formas de presentación de sus trabajos y me llevó a identificar los diversos intereses según región, situación y realidad social. Por otra parte, el resultado del evento desagradó a los productores informales de Santo Domingo de los Colorados, en sus declaraciones encontré varias decisiones radicales con respecto a las normativas que quedaron confusas en las mesas de trabajo.

Su posición radical se evidenció frente al desinterés en no querer participar en las convocatorias financieras que en el futuro podría realizar el Cncine. Los productores santodominguenses que asistieron no se sentían identificados con las discusiones y los acuerdos. Manifestaban que sentirse dueño de sus tiempos y producciones le brinda garantías y amplitud para realizar y abordar cualquier temática en sus trabajos audiovisuales, y no estaban de acuerdo con las limitaciones estatales en cuanto restringir la utilización de algunos recursos bajados de Internet.

Durante la clausura del evento, se prometió hacer pública toda la información recolectada y poner en marcha en los próximos años las convocatorias de carácter especial para estas producciones. La reforma a ley referente al *Cine Independiente Popular del Ecuador*, aún se encuentra en discusión. En el 2015 durante el III encuentro de cine nacional del Ecuador se establecieron criterios que permitieron la discusión de la reforma a la Ley de cine, pero, el caso directo de los productores informales aún sigue siendo complejo, ya que no existe una mediación legal sobre la utilización ilegal de algunos recursos.

El 07 de agosto de 2017, mediante el oficio No. MDT-MDT-2017-0359 el Ministerio del Trabajo ecuatoriano aprueba y emite el informe favorable donde se acuerda la creación del Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA)<sup>17</sup>. Teóricamente su misión se centra en fomentar la creación cinematográfica y audiovisual ecuatoriana. Con esta misión busca integrar a todas las propuestas audiovisuales generadas en el territorio nacional.

Lo que tal vez queda de lado e ignorado, en su convocatoria, es la apatía de algunos representantes del *Cine Independiente Popular del Ecuador* (para esta investigación productores informales), al enfrentarse a requerimientos técnicos como la escritura de guiones, el diseño de producción o la elaboración y control de presupuestos financieros. Por ende, pienso que la complejidad del manejo de algunas producciones informales se mantendrá en los circuitos, modos de autofinanciación y distribución popular actual.

### 1.5 Estructura de la tesis

La estructura de esta tesis está pautada por dos tipos de lenguajes narrativos. El primer lenguaje, es el texto escrito que argumenta su andamiaje teórico, metodológico y analítico; el segundo, es la presentación de dos etnografías audiovisuales que son la columna central y evidencian la elaboración rigurosa del método, el estudio y el producto alcanzado de toda la investigación, el cual está enlazado por links privados en YouTube, pautados con los tiempos de duración exactos en cada tema del análisis empírico para brindar una mejor comprensión en el desarrollo de la lectura y visualización de esta tesis.

**La primera parte** establece el marco teórico donde encontramos una amplia definición de antropología audiovisual y su búsqueda en posicionarse como subdisciplina que aporta al desarrollo epistemológico de la disciplina antropológica. Además, se realiza un recorrido analítico del medio audiovisual en la práctica etnográfica, que responde al mayor interés teórico de esta investigación, logrando identificar cómo el temprano registro muestra ese anhelo por describir y proyectar “*lo real*” y evidenciar “*el estar allí*” de situaciones, olores, colores, temperaturas y sentires captados por el cuerpo del etnógrafo.

---

<sup>17</sup> Si el lector desea ampliar esta información puede consultar la página web oficial en: <http://www.cineyaudiovisual.gob.ec/>

Este apartado presenta cómo la trayectoria del dispositivo audiovisual en la disciplina, enfatiza la importancia del punto de vista antropológico frente al cine y, en esa vía, cómo el registro se convierte en método de análisis etnográfico, cuestionado y representado las posturas del etnógrafo frente a los márgenes y el fuera de cuadro.

Asimismo, presenta las modalidades formales para abordar la etnografía audiovisual como cuaderno de campo audiovisual y fotográfico. Esto facilita y proporciona mayores posibilidades de análisis en cuanto al giro de la representación antropológica, la inclusión del punto de vista del agente cultural y cómo estos se apropian de lo estudiado. Este abordaje epistemológico permitió acceder a los aspectos de la cultura material, condición económica y trayectorias biográficas de los productores informales.

**La segunda parte** expone las cuestiones metodológicas, haciendo énfasis en el modelo de la etnografía audiovisual, así como las modalidades formales adoptadas para representar la etnografía audiovisual: el cine observacional, el “*documental participativo*” y la implementación del dispositivo audiovisual como herramienta de exploración, interacción, provocación y reflexión.

Además, se expone cómo el tratamiento cinematográfico de las dos etnografías audiovisuales cuenta con algunas características formales logradas por documentales como *Meykinof* (2005) de Carmen Guarini, el enfoque de David MacDougall en *Gandhi's Children* (2008), y los métodos en su recolección en *Los espigadores y la espigadora* (2000) de Agnès Varda, tratamientos que ayudaron a definir los modos de representación de una metodología que precisó, percibió, evidenció y activó los conceptos teóricos en la etnografía audiovisual.

También, se explica paso a paso cómo se fue desarrollando el trabajo de campo emulando los procesos audiovisuales de preproducción, producción, postproducción para desplegar los vínculos de construcción análoga entre el diseño de un trabajo escrito y uno audiovisual.

**La tercera parte** visualiza mediante los formatos digitales vinculados a enlaces de YouTube las etnografías audiovisuales. Primero es un acercamiento biográfico a los productores informales, donde se presentan y cuentan su historia de forma cronológica hasta llegar a convertirse en productores informales. Tanto el segundo y tercer audiovisual denominados *Criszamver* y *LED*, se pensaron como etnografías audiovisuales que traten de presentar cómo la etnografía audiovisual permite ir descubriendo, repensado y representado las relaciones entre agente cultural y etnógrafo en el trabajo de campo.

El proceso etnográfico audiovisual posibilitó a los productores informales construir una idea sobre sí mismos, una representación que ayudó a devolver esa mirada extraña hacia el etnógrafo, y posiblemente, al futuro espectador del registro. El cruce de miradas desvanece la posibilidad de exotismo que pueda generarse durante la interacción, es aquí

donde podemos experimentar el traspaso de conocimientos que desmantela y revela otras formas de construcción epistemológica dentro de la disciplina antropológica.

**Por último**, se presentan las consideraciones finales, que enmarcan una serie de miradas frente a la búsqueda en posicionar la etnografía audiovisual al mismo nivel del rigor científico acuñado al texto escrito en la disciplina antropológica. Este interés se centra en los innumerables trabajos audiovisuales realizados en antropología audiovisual, que han tenido baja circulación por no disponer de plataformas de divulgación científica, y la deuda que tiene la academia frente a los espacios que valoren su rigor científico.

## 2. MARCO TEÓRICO

*“Me he convertido en un jaguar,  
¿Qué significa jaguar?  
Un jaguar es un joven seductor  
Que tiene la cabeza bien peinada,  
Que fuma y que pasea.  
Que todo el mundo lo mira  
y él mira a todo el mundo...”*

*Jaguar (Rouch, 1967)*

### 2.1 Antropología audiovisual

La antropología audiovisual<sup>18</sup> centra su interés en observar, describir, estudiar y registrar las diversas manifestaciones visuales y sonoras de la naturaleza simbólica humana. Estas manifestaciones son percibidas y captadas en diferentes contextos donde las imágenes y sonidos son recreados en representaciones sociales y expresiones culturales<sup>19</sup>.

Hoy día es evidente la importancia que ha alcanzado la antropología audiovisual y sus métodos etnográficos en la construcción de conocimiento disciplinar. En nuestra época, donde lo audiovisual es imperante, los estudios realizados por esta rama disciplinar han comprobado la necesidad de ir repensando nuestro quehacer epistemológico desde otros sentidos en el campo de trabajo. En ese campo la constante representación de la imagen dibujada, narrada y retratada se presenta en las notas del diario como una evidencia del compromiso social, ético y epistemológico que transfiere los métodos etnográficos entre antropólogo y agentes culturales (Canals, 2017; Grau Rebollo, 2008; Robles & Téllez, 2017).

El registro del etnógrafo muestra ese anhelo por describir y proyectar “*lo real*” y evidenciar “*el estar allí*” de situaciones, olores, colores, temperaturas y sentires captados por su cuerpo. Más aun, cuando el cuerpo que observa, escucha e interactúa con los sujetos y objetos simbólicos durante el trabajo de campo no se presenta invisible, sino integrado ante el contexto y sus protagonistas.

No obstante, ¿puede sesgarse la mirada del etnógrafo al incorporar tecnologías audiovisuales en el trabajo de campo? Esta pregunta ha retumbado, rebotado y animado diversos debates sobre la representación de la alteridad en los escenarios de las ciencias sociales. No se puede negar que la presencia de la cámara en el trabajo etnográfico todavía

---

<sup>18</sup> Jorge Grau propone reconceptualizar el término de antropología visual a antropología audiovisual (2002), ya que, la inclusión del sonido en un registro documental es tan importante como la misma imagen proyectada.

<sup>19</sup> Resulta complejo delimitar o dar una definición consensuada de lo que es antropología audiovisual, por lo tanto, trato de ofrecer un panorama de sus variadas definiciones, luego de leer diversas aproximaciones a la posible delimitación de su campo de acción: (Ardévol, 1994; Grau Rebollo, 2002; Guarini & De Angelis, 2014; Hockings, 2003; Lisón Arcal, 1999; Mead, 1995; Pault, 2002; Robles Picón, 2012; Rouch, 1995; Ruby, 2007).

resulta extraña para los agentes culturales estudiados. Pero esta extrañeza no se presenta de forma negativa, sino como estímulo de múltiples situaciones en la participación entre etnógrafo y agente cultural. Por ello, el sesgo hay que pensarlo de manera reflexiva, como una vía de entendimiento y aporte experimental en múltiples aspectos sensoriales que ha existido desde los mismos inicios de la antropología audiovisual.

La cámara como herramienta interactiva en el trabajo de campo puede activar la memoria humana, por ejemplo, los recuerdos en torno a los objetos, lugares, eventos y artefactos culturales. Estas memorias sirven tanto al etnógrafo como al agente cultural, debido a que recrean situaciones que ayudan a comprender determinados fenómenos sociales. Asimismo, este dispositivo ejerce como cuaderno de campo audiovisual y fotográfico, dado que, enriquece, facilita y proporciona mayores posibilidades de análisis y apropiación de lo estudiado (Ardévol & Pérez Tolón, 1995; Boudreault-Fournier, Caiuby Novaes, & Gitirana Hijiki, 2017; González, 2011; Grau Rebollo, 2008; Guarini & De Angelis, 2014).

Actualmente, las escuelas de antropología social y cultural crean laboratorios en antropología audiovisual y sus métodos etnográficos afianzando estudios que buscan entender la compleja relación que se da en los diversos contextos culturales entre sociedad y tecnología. Estas instituciones han centrado sus estudios académicos en registrar, restaurar, analizar y dar a conocer estos hechos sociales, culturales y multisensoriales, representados en imágenes y audiovisuales. Estas plataformas han permitido tener un amplio registro de acontecimientos, memorias, representaciones, imaginarios, rituales, cotidianidades y contextos que sirven para reconocer, entender, respetar, repensar y generar conciencia social, cultural, tanto en las esferas públicas como privadas.

Los registros etnográficos han posibilitado visualizar, analizar y presentar detalles que abren otras rutas para el conocimiento antropológico que, en la observación directa, la participación y la descripción escrita del trabajo etnográfico no se podrían transmitir. Estos registros permiten entender las dinámicas, continuidades e interacciones sociales entre las formas de asumir la realidad, representada, configurada y reconfigurada por parte de los actores culturales y los mismos antropólogos. Asimismo, amplía y enriquece el fluir del análisis cultural y contextual que se presentan como metáforas consecuentes de las imágenes reflejadas infinitamente en espejos paralelos (Ardévol & Estalella, 2010; Caiuby, Novaes, 1993; Cardenas & Duarte, 2011; Hine, 2004; Sarah Pink, 2003; Rose, 2007).

Hoy en día, diversas manifestaciones sociales son representadas en narrativas audiovisuales, como es el caso de estudio de esta investigación. En ella, la mirada analítica en torno al uso de la cámara en el trabajo de campo como dispositivo de diálogo, interacción y reflexión entre etnógrafo audiovisual y productores informales permite experimentar diversas situaciones, como es la incorporación del cuerpo del etnógrafo, no como presencia extraña, sino como apoyo consensuado en el contexto cultural estudiado.

El anclaje teórico de esta investigación trata de entender cómo se fue gestando el entusiasmo de incorporar la cámara por parte de los primeros etnógrafos en el campo de trabajo, cómo la utilización de la cámara generó sospechas de no aportar datos válidos para la teoría antropológica y cómo este instrumento tecnológico ayudó a repensar el giro de la mirada etnográfica como creadora de conocimiento científico en el estudio de la representación cultural.

En resumen, presenta cómo la temprana etnografía buscaba evidenciar sus hallazgos utilizando la imagen como mero registro del “*estar allí*”. Luego, cómo se da el giro o punto de vista del etnógrafo frente a las imágenes comenzando estas a obtener importancia antropológica. Por último, presenta el giro de las modalidades de representación experimental que tiene en cuenta el punto de vista del agente cultural en la etnografía. Este punto lo vinculo con mi interés analítico de la representación en antropología audiovisual, entendiendo así que el conocimiento del quehacer antropológico se genera, en gran medida, gracias a las experiencias de las prácticas etnográficas y el importante giro reflexivo propuesto por las metodologías dialógicas.

### 2.1.1 El medio audiovisual en la práctica etnográfica

Los antropólogos en sus inicios utilizaron todo tipo de instrumentos para obtener datos empíricos. A finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, el registro visual marcaba una fuerte tendencia en el trabajo de campo. La utilización de la cámara fotográfica, y más adelante la cinematográfica, permitía evidenciar y visualizar sus argumentos. Por tanto, pensar en los comienzos de la disciplina antropológica y su relación con el cine resulta relevante para esta investigación. Los registros iniciales, aún existentes, son considerados actualmente documentos que poseen datos etnográficos.

Los usos de estos instrumentos en la disciplina aportan materiales de análisis que ayudan significativamente a nuestras interpretaciones o, a estudiar percepciones captadas y lenguajes ficcionales contruidos con la cámara por los sujetos. A pesar de ello, la integración y utilización de estos equipos en principio no estaban considerados como recurso que permitieran generar un análisis profundo sino como meros dispositivos de registro, evidencia, y se daba prioridad a las técnicas hoy tradicionales de recolección de datos<sup>20</sup>. La historia nos dicta, que muchos profesionales sin formación antropológica han utilizado las imágenes de sus aventuras étnicas como retratos exóticos de la representación del “*otro*” en la búsqueda de reconocimiento social (Grau Rebollo, 2005).

Por otra parte, la puesta en escena y las colaboraciones étnicas experimentadas en la temprana etnografía de la disciplina antropológica ponían en tela de juicio el trabajo

---

<sup>20</sup> El cine abandonó en sus inicios su carácter e interés científico, y sus registros y documentación cultural se tornó periférico en la disciplina antropológica. Su conversión industrial del entretenimiento marcó otros intereses disciplinares. La revolución tecnológica simultáneamente entre Estados Unidos con Thomas Alva Edison y los franceses Auguste y Louis Lumière, abren su foco al mundo del entretenimiento y fue gestando el comienzo de una competencia y un negocio rentable (Sadoul, 2004).

realizado por algunos observadores que buscaban una objetividad que legitimara su mirada científica<sup>21</sup>. Estos señalamientos en principio estancaron la experimentación con la cámara, ya que la antropología se centró en la búsqueda de una objetividad que validara sus métodos como científicos, de manera que, las utilizaciones de las tecnologías visuales en el trabajo de campo a comienzos del siglo XX serían relegadas a meros registros de campo con poca relevancia científica.

En el desarrollo disciplinar antropológico y su vínculo con la tecnología, encontraremos aciertos y desaciertos. El debate de la representación sobre el etnógrafo y su “*cámara invisible*” ha pasado en nuestros tiempos a un segundo plano. Por ello propongo a continuación un acercamiento a los trabajos de etnografía audiovisual que marcaron los inicios de la antropología audiovisual. Este acercamiento nos permitirá recorrer las etapas del lenguaje etnográfico con relación a los instrumentos visuales, y sus desarrollos técnicos y científicos. Además, nos ayudará a entender algunos aspectos teóricos y metodológicos que marcaron los principios y consensos entre antropología y cinematografía. Argumento un recorrido que me permite visualizar la importancia de la etnografía audiovisual en la disciplina y su aplicación en mi investigación.

### 2.1.2 El registro audiovisual como evidencia

La introducción de la cámara como instrumento etnográfico a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX tuvo muchos simpatizantes. Pero sus partidarios pronto se enfrentaron al debate de la objetividad científica que se vivía en el momento. El pensamiento positivista estaba en boga y la evidencia exigía la verdad de la ciencia. El concepto de evidencia se concebía entonces como prueba de lo real, de lo objetivo, en consecuencia, con su raíz etimológica *videre* (ver).

En efecto, cuando se trató en ese tiempo de capturar o registrar de manera tecnológica el mundo físico mediante una extensión sustitutiva del ojo humano esta evidencia perdía veracidad científica. Han pasado más de cien años de esta concepción teórica, en su transcurrir la antropología ha experimentado cambios que le permiten fluir, desarrollarse e integrarse a múltiples avances tecnológicos, científicos, culturales y sociales.

Los primeros trabajos visuales captados con la cámara en el campo de trabajo son considerados hoy como *films* etnográficos. De estos *films* podemos nombrar de forma cronológica los siguientes: en 1898 fueron realizados una serie de registros visuales durante una expedición en el *Estrecho de Torres* por Alfred Cort Haddon y sus colegas antropólogos de la *Universidad de Cambridge* (De Brigard, 1995; Reinoso, 2008)<sup>22</sup>. Su

---

<sup>21</sup> Para ampliar este debate véase las posturas de Juan Naranjo (*Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)* (2006)). Los usos sociales de la fotografía de Pierre Bourdieu (*Un arte medio ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, (2003)). El impacto y manipulación de una fotografía en la esfera pública, Susan Sontag (*Sobre la fotografía*, (2006)).

<sup>22</sup> Años antes se habían realizado registros de imágenes en movimiento en *Filmed on September 24, 1894 in Edison's Black Maria studio*, William Kennedy Dickson junto con su socio Heise William ya habían filmado la secuencia de una danza nativa americana en *Sioux Ghost Dance (Danza Fantasma Sioux)* (1984)(Jordan, 1995). Secuencias que podemos

objetivo fue filmar con la cámara cinematográfica algunos aspectos del lugar y sus habitantes, sus trabajos transfieren instantes históricos donde los etnógrafos extasiados con la cámara frente a un grupo de nativos de *Murray Island* captan o provocan el momento de la danza ceremonial, tal vez pensando a futuro, e inmortalizando lo vivido con su película de luces y sombras en movimiento<sup>23</sup>.

De igual forma, el botánico y zoólogo Walter Baldwin Spencer y su colega Frank Guillen, movidos por los trabajos del etnólogo Haddon, realizan una expedición a *Australia Central* (1901) y *Australia del Norte* en (1912). Llevando consigo un equipo cinematográfico a su trabajo de campo, su objetivo era estudiar la naturaleza y las comunidades aborígenes, como resultado obtuvieron una serie de películas que trataban sobre los *nativos Aranda*, que hoy día se conservan en el *National Museum of Victoria*, “entre estos documentos restaurados y copiados en 16 mm. figuran: *Kangaroo Ceremony*, *Tjijingala Ceremony*, *Udnirrigita Ceremony*, *Snake Ceremony*, *Womenn’s Dance*, *Eagle-Hawk Ceremony*, *Sun Ceremony* y una ceremonia no identificada” (De Brigard, 1995; Henley, 2001; Jordan, 1995, p. 16; Piauxt, 2002)<sup>24</sup>.

Asimismo, se sumaron las investigaciones del médico, antropólogo y etnógrafo Rudolph Poch, motivado también por los trabajos de Haddon en el *Estrecho de Torres*, viaja en 1903 a *Nueva Guinea y África del Sudoeste*. Su objetivo fue realizar varios registros sobre las poblaciones costeras “*bautes-terres*” contribuyendo así a la antropología física y etnográfica. En estos territorios filmó y grabó audios sobre varios cantos musicales con ayuda del aparato fonográfico de *Thomas Alva Edison*, ejemplo de ello es *Bushman speaks into the phonograph* (1908)(Jordan, 1995)<sup>25</sup>.

En 1904, en Estados Unidos el fotógrafo Joseph K. Dixon, junto con James Barlett financiado por Rodman Wanamaker, realiza una expedición a la *reserva Crow o gente del cuervo* en *Montana*, su objetivo era realizar una serie fotográfica y rodar un *film Hiawatha*, donde escenificó la vida cotidiana y la danza *Crow*. La obra de Dixon se considera de gran importancia en las reivindicaciones étnicas norteamericanas, ya que el fotógrafo logró documentar lo que él pensó que era “*la raza desaparecida*” de los nativos

---

visualizar en: <https://www.youtube.com/watch?v=rU6a7S1YHLQ> De forma paralela en Francia, el medico Félix-Lois Regnault con su colega Charle Comte, presenta una exposición etnográfica donde visualizaba “hombres, mujeres y niños africanos y Malagasy , filmados por lo general solos y de perfil, caminando, corriendo, saltando, golpeando grano, cocinando, cargando niños en sus espaldas y trepando árboles” (Rony, 1996, p. 48), que le permito hacer un estudio comparado del comportamiento humano. Secuencias que podemos visualizar en: [http://www.dailymotion.com/video/x1hr8g\\_f-regnault-chrono-photographic-1895\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/x1hr8g_f-regnault-chrono-photographic-1895_shortfilms) (Regnault, 1895). El problema de las primeras piezas filmicas estaba en su uso final, sus vías de distribución tomaron vínculos comerciales de entretenimiento donde se presentaba al “*otro*” como “*exótico*” a un público que exigía mayor extrañeza para saciar su mirada.

<sup>23</sup> Aclaró que la mirada no puede ser del todo inocente, tal vez, ellos pidieron a sus colaboradores recrear la danza ceremonial del *Malu-zogole*. Secuencias que podemos visualizar en: <https://www.youtube.com/watch?v=1R7Jo8om5vQ> (Haddon, 1898).

<sup>24</sup> *Kangaroo Australian expedition (1901) Scientific Cinema*. Secuencias que podemos visualizar en: [http://www.dailymotion.com/video/x1hr9e\\_b-spencer-australian-expedition-190\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/x1hr9e_b-spencer-australian-expedition-190_shortfilms) (Spencer, 1901).

<sup>25</sup> *Bushman speaks into the phonograph* (1908). Secuencias que podemos visualizar en: [http://www.dailymotion.com/video/x1hr8x\\_rudolf-poch-audio-phonograph-1908\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/x1hr8x_rudolf-poch-audio-phonograph-1908_shortfilms) (Poch, 1908).

americanos, realizando así una serie de registros fotográficos hasta después de la primera guerra mundial (Jordan, 1995).

En 1907, en Francia se organiza el primer archivo cinematográfico con valor etnográfico. El proyecto fotográfico y filmico “*Les archives de la planète 1907*” financiado por el banquero y filántropo Albert Khan, tenía por objetivos sistematizar las formas de vida cultural y ambientes naturales de diversos sitios, así como registrar y orientar sobre los nuevos espacios de expansión industrial europea (Muñoz Güemes, 2015, p. 8)<sup>26</sup>.

Estos primeros registros con la cámara marcan los inicios de la etnografía audiovisual en la antropología, como modelo de recolección de datos en el trabajo de campo. El entusiasmo de los primeros etnógrafos audiovisuales comenzó a esparcirse en toda la disciplina antropológica. La imagen en movimiento sobre el pasado ayudaba a recrear otro tipo de mirada que registrado en películas preservaba, de alguna forma, los momentos concretos y vividos por las diversas culturas.

Entre 1890 y 1900, el etnógrafo norteamericano Franz Boas, gracias a la colaboración e instrucción del fotógrafo y teórico Hermann Vogel, aprendió las técnicas y utilizó la cámara en sus estudios como herramienta de registro durante sus trabajos de campo. El etnógrafo logró una serie de fotografías de la etnia *Kwakiutl* de la Isla de Vancouver creando un archivo visual de sus danzas, juegos, oratorias, rituales, ornamentos como simples complementos de sus descripciones (De Armiño & Sagüés Silva, 2001). En principio para él, las imágenes no eran documentos objetivos, pero tiempo más tarde éstas imágenes comenzaron a tener importancia académica y relevancia documental (Ricci, 2009).

Asimismo, entre 1914 y 1920 el padre del trabajo etnográfico Bronislaw Malinowski durante su estancia en las *Islas Trobriand, en Melanesia*, había utilizado la cámara fotográfica como mero registro de ciertos acontecimientos durante su trabajo con los *Argonautas del Pacífico Occidental* (2001). Pero luego en sus reflexiones se muestra arrepentido de no haber sabido aprovechar mejor esta herramienta, así lo expresa en sus notas de campo: “me dediqué a la fotografía como una ocupación secundaria y un sistema poco importante de recoger datos. Esto fue un serio error (...) he cometido uno o dos pecados mortales contra el método del trabajo de campo.”(Citado en: Grau Rebollo, 2005, p. 19).

En esencia, los primeros registros, con poca validez etnográfica para la época, resultan de mucha relevancia para nuestros tiempos. La temprana etnografía visual nos ha ayudado a entender a grandes rasgos cómo posicionarnos, interactuar y ceder en el campo de trabajo. Sin las críticas, los errores y los logros experimentados de las experiencias iniciales tal vez hubiese sido otra la historia entre la antropología, la imagen y lo audiovisual.

---

<sup>26</sup> Fotografía en color a principios del Siglo XX. Podemos visualizar en: <http://www.designplayground.it/2012/11/albert-kahn-museum-les-archives-de-la-planete/> (Museum & Okuefuna, 2008).

### 2.1.3 El registro audiovisual como método

La cámara como instrumento y extensión visual de la observación durante el trabajo de campo antropológico fue situando su importancia de forma gradual, ya que su utilización, sin saberlo, desencadenaría más adelante diversos cuestionamientos sobre lo retratado. Hoy es fácil entender que, para la práctica antropológica de comienzos del siglo XX, por razones obvias de la época centradas en la búsqueda de la objetividad, fuese difícil aceptar la introducción del registro visual en sus métodos de trabajo. Más cuando hemos entendido que la etnografía audiovisual como método en rasgos generales busca elucidar y aportar al conocimiento tanto antropológico como social y cultural.

En los años treinta la antropología como disciplina ya había logrado posicionar una metodología y un campo teórico. Una estudiante de Franz Boas, llamada Margaret Mead, y su esposo, el naturalista Gregory Bateson, quien ya estaba influenciado por la escuela de Haddon en *Cambridge*, utilizaron la cámara como registro etnográfico durante varios años de investigación en *Bali y Nueva Guinea*, sobre los gestos, actividades cotidianas, danzas, la pelea de gallos, la plegaria y las posturas del estado de trance étnico<sup>27</sup>. Su colección, tanto fotográfica como cinematográfica, ayudó al desarrollo de un nuevo método de sistematización de estos registros para su posterior análisis (Demetrio, 1999; Korsbaek, 2012; Mead, 1995).

La antropóloga Margaret Mead contribuyó al desarrollo de la antropología audiovisual no solo con la técnica aplicada en el trabajo de campo<sup>28</sup>. Su trabajo ayudó en la consolidación de un discurso antropológico con la retórica visual, considerando que la antropología no solo es “*Una disciplina de palabras*” y posicionando la necesidad de incluir los datos visuales en la investigación. Sus argumentos se presentaron en tiempos donde se hacían críticas fuertes al método del registro etnográfico y el estatus de la imagen aún era considerado ineficiente e inexacto como dato del trabajo de campo. Mead y Bateson son considerados hoy día los pioneros en el uso de las técnicas audiovisuales en la etnografía, con ellos la visualidad en la investigación comenzaba a recuperar el tiempo perdido como forma de documentación, conservación y transmisión del conocimiento antropológico.

Más tarde, entre los años cincuenta y setenta, el mismo quehacer de la disciplina antropológica se interpela, poniendo en cuestión los procesos de representación, la objetividad y su búsqueda de evidenciar desde el estructuralismo y funcionalismo una definición de la realidad escrita y captada audiovisualmente. Los métodos clásicos de la

---

<sup>27</sup> Veinte dos mil pies de películas fueron convertidos en seis *films* proyectados en 1952. *Bathing babies in three cultures*. Secuencias que podemos visualizar en: <https://www.youtube.com/watch?v=c5nuoy0fmlq> (bateson, gregory & mead, 1954).

<sup>28</sup> Sus técnicas de realización y representación visual hacen referencia “*al modo perspicuo o mosca en la pared*” que propone Peter I. Crawford, donde el cineasta considera la distancia importante, ya que le permite pasar desapercibido frente al agente cultural observado y así tener mayor fiabilidad en lo captado (Peter Ian Crawford & Turton, 1992).

autoridad colonial en el trabajo de campo frente a la representación cultural habían entrado en una zona de crisis por las diversas críticas hacia la disciplina.

En este contexto los trabajos del francés Jean Rouch quién influenciado por las obras de Robert Flaherty y la “*cámara participativa*” en *Nanook of the North* (1922) y Dziga Vertov, “traer la cámara al hombre” con “el cine ojo” en *The Man with the Movie Camera* (1929), le brindan una temprana emancipación tecnológica en el trabajo de campo (Bouhaben, 2014; Colleyn, 2009; D’Elia, 2016; Rouch, 1962, 1995).

Rouch, cuestiona con su trabajo experimental y exploratorio la relación entre la realidad y la verdad, reproduciendo imágenes bajo el amparo de los agentes culturales próximos a las realidades estudiadas. El etnógrafo logró realizar una transición revolucionaria e independiente explorando diversos métodos durante el trabajo de campo. Sus prácticas fueron ambiciosas, mezclando el surrealismo y la improvisación<sup>29</sup>. En sus trabajos el etnógrafo y la cámara no eran invisibles, todo lo contrario, ambos participaban, generado con esto un proceso compartido entre etnógrafo y agente cultural (Oroz, 2010; Piault, 2002).

En su época, el trabajo de Rouch comienza a tener rechazo y al mismo tiempo aceptación. Algunos antropólogos consideraban que el “*Cinéma Vérité*” no alcanzaría a tener valor etnográfico. Otros por el contrario opinaban que Rouch fue un adelantado de la tecnología y la utilización del lenguaje audiovisual en la antropología, ya que utilizó cámaras portátiles que desdibujaban la distancia etnográfica, y micrófonos *in situ* que lograban transmitir al cuerpo del espectador la experiencia sonora ambiental del contexto grabado, teniendo en cuenta que en algunas películas trabajaba con las voces de los protagonistas como banda sonora explicativa y reflexiva (Bickerton, 2004; Bouhaben, 2014; Rouch, 1962; Stoller, 2010).

Luego el antropólogo experimenta el “*ciné-provocation*” con el militante y sociólogo francés Edgar Morín<sup>30</sup>. Rouch consideró que ni los antropólogos ni los objetos de estudio en el terreno son pasivos. Así mismo, que cuando se está inmerso en una situación ritual, de alguna manera el etnógrafo se contagia o se deja llevar, logrando algo que él llamó como “*ciné-trance*” y, durante ese tiempo, tanto en la experiencia como en el registro, se logran captar instantes que solo posteriormente, durante el montaje, pueden despertar otro tipo de análisis, que escapa a la descripción escrita. Esta situación fue pensada por Rouch desde su propia experiencia como si él fuese un “*catalizador*” luego de ver la película. (D’Elia, 2016; Rouch, 1995, p. 96).

Otro de los grandes aportes de Rouch fue que partió siempre del respeto hacia sus

---

<sup>29</sup> Para Crawford sería el modo de realización “experiencial o mosca en la sopa” aquí el realizador experimenta sucesos y su participación se hace evidente junto a los agentes culturales (Peter Ian Crawford & Turton, 1992).

<sup>30</sup> La representación audiovisual es llamada por Crawford como “modo evocativo o mosca en el yo” el etnógrafo reflexiona ante la utilización de la cámara, los contextos y agente culturales representados (Peter Ian Crawford & Turton, 1992).

colaboradores y en su defensa demandaba una “*antropología compartida*”, donde sus *films* no buscaban representar una cultura, ya que él mismo las denominó como “*etnoficciones*” sino, que desde el «*feed-back audiovisual*» produjese un diálogo ya que “La cámara viene a dinamizar la comprensión de los opuestos: entre el objeto y el sujeto, teoría y práctica, la realidad y la imaginación. Por lo tanto, hace una lógica diferente de la posible investigación”(D’Elia, 2016, p. 12). En una conferencia en el “*National Film Theatre en 1978*” declaró citando a Vertov que: “Lo importante [...] es hacer películas que den origen a nuevas películas” (Bickerton, 2004, p. 57).

Las experiencias de los cineastas contemporáneos y los trabajos de Rouch, diversificaron los estilos documentales y generaron nuevos caminos de interacción con las etnias en el trabajo de campo. El boom de la inclusión de la cámara en el trabajo de campo y "la aparición en 1960 de la lectura técnica para la grabación sincronizada de imágenes y sonidos, y más tarde la de las técnicas de videografía (1970), han revolucionado el panorama del cine etnográfico" (De France, 1997, p. 17).

La utilización de la cámara como registro simultáneo de la descripción escrita, suscitaba a la experimentación y provocación de los contextos etnográficos. La antropóloga y realizadora Claudine de France denominaría este boom como *cine exploratorio*, el cual iría a contracorriente frente al cine que explicaba (ilustraba) sus argumentos con imágenes (1997).

En las décadas de 1970 y 1980 se presenta un claro ejemplo, la iniciativa del “*participatory cinema*” de David y Judith Macdougall. El objetivo de los investigadores en el trabajo de campo era trascender la mera observación del dispositivo audiovisual, así la experiencia participativa incidía en dar acceso a la película al agente cultural suscitando diversas reacciones sobre su representación. Por ello, su crítica giraría hacia la pretendida “*invisibilidad de la cámara*”, y así, el carácter presente del investigador quedaría develado. Estas interacciones con los agentes culturales o la acción del “compartir el conocimiento de esta manera” alteraba la crítica académica de la época (MacDougall, 1995b; Moffat, 2011, p. 6).

Con el “*participatory cinema*” los investigadores y cineastas que pretendieran representar la realidad durante el encuentro se comprometían con los sujetos de estudio de modo que se incorporaban “sistemáticamente comentarios de los protagonistas aborígenes grabados en el cuarto de edición a la banda sonora” (Henley, 2001, p. 34). El diálogo entre el sujeto filmado “objetivos culturales” y el investigador “objetivos científicos” en la corriente participativa, construían una nueva mirada e imagen desde un aprendizaje mutuo; el resultado sobre su representación se presentaría de forma distinta (MacDougall, 1995a; Potts, 2015).

Al parecer, una generación de etnógrafos audiovisuales ya era consciente o percibía anticipadamente la importancia de la participación y mirada de sus agentes culturales durante el trabajo de campo. Cuando hablo del compromiso con las personas observadas

y su participación en la investigación, hago referencia a la controvertida autoridad etnográfica cuestionada por James Clifford y George E. Marcus en *Writing Culture* (1986; George E, 2013). Los autores proponen una mirada autocrítica a la escritura etnográfica, ya que no estaban exenta de ser considerada como discurso de poder por sus retóricas de representación cultural (George E, 2013; Marcus, 1995). Así, la práctica etnográfica comenzó a repensarse y la etnografía audiovisual a tomar mayor relevancia el trabajo de campo.

Durante los años siguientes hubo una especie de liberación académica. Repensar los modos de representación del "otro" a través de la etnografía audiovisual y, que los agentes culturales intervinieran en esas representaciones, se convirtió en una constante experimentación desde los diversos estudios de la visualidad, que se iría entendiendo con el tiempo como un recurso cultural y político.

#### 2.1.4 El registro audiovisual experimental

El énfasis experimental en la antropología audiovisual se fue presentado gradualmente con la evolución y el abaratamiento de la tecnología. Los adelantos técnicos permitían una mayor flexibilidad en cuanto movilidad y transferencia de autoridad representacional. Así, dar voz a los agentes culturales permitió entender ampliamente la relación de doble vía que se presentaba en el trabajo de campo, por ejemplo, del cómo entendían su cotidianidad y, cómo ellos entendían nuestra labor como antropólogos para luego aceptarnos en sus cotidianidades.

En efecto, Sol Worth, precursor del término "*antropología de la comunicación*", impulsó los estudios de los medios visuales junto al antropólogo John Adair en laboratorios de la *Universidad de Filadelfia*, lo cual generaron la necesidad de que se consideraran los análisis audiovisuales como transversales al estudio antropológico (Gross & Ruby, 2015). Una de sus obras más representativas fue "*Through Navajo Eyes*" (1966). El experimento "*auto-etnográfico*" era formar a un grupo de seis jóvenes residentes de una comunidad navajo en *Pine Springs, Arizona*, en la utilización de la cámara cinematográfica de 16 mm (Worth & Adair, 1997). Los productos fueron seis cortometrajes que sirvieron luego para una serie de estudios que detallaban la experiencia de los jóvenes con las cámaras. Su interés se centró en el proceso de producción: características técnicas, posiciones de encuadre, duración de las tomas, y la reflexión de su propia mirada, que difería de las convenciones de Hollywood (Gross & Ruby, 2015; Úbeda Álvarez, 2016).

Asimismo, se han realizado trabajos centrados en diálogos académicos dirigidos a la enseñanza antropológica y audiencias fuera de la disciplina<sup>31</sup>. La importancia del

---

<sup>31</sup> Existen trabajos que hoy son de mucha importancia para la antropología audiovisual. Entre otros, rescato el del norteamericano Robert Gardner, quien realiza una expedición para estudiar las tierras altas de Nueva Guinea y produce un documental excepcional de la gente de *Dani* llamado *Dead Birds* (1963). Secuencias que podemos visualizar en: <http://putlocker.io/watch/LxRn8PxO-dead-birds-1963.html> Otro excelente trabajo es el de John Kennedy Marshall, quien pasa un tiempo con su familia en África estudiando a un grupo de cazadores-recolectores

“*modelo colaborativo*” se ve de forma permanente en los trabajos de Timothy Asch, cineasta y antropólogo norteamericano, quien ve significativo el enlace de las relaciones entre científicos que estén trabajando en un campo de interés, para así desarrollar dos productos, el escrito y el audiovisual, de manera rigurosa y complementaria (Asch & Asch, 1995)<sup>32</sup>.

Las dinámicas experimentales de la visualidad también podemos encontrarlas en diversos estudios etnográficos que van y vienen entre el “*cine de ensayo*” y el documental antropológico. Por ejemplo, la cineasta vietnamita Trinh T. Minh-ha, quien ha buscado desde sus primeros documentales las formas de de-construir el documental convencional mediante sus propuestas de interpelación, realizando etnografías experimentales, donde propone una lectura “de autor” o auto-etnografía<sup>33</sup>. La cineasta intenta generar una práctica cultural radical desde una visión poética, que busca remirar desde un pensamiento postcolonial y una perspectiva feminista, los temas de alteridad, política y cultura (Minh-ha, 2012).

El campo de la etnografía audiovisual se expande con la aparición de la “*cultura virtual*”. Este campo está configurado por una instantaneidad visual, sonora y escrita, facilitada por softwares conectados al ciberespacio que recrean y representan imágenes reproducidas por Internet. Por ello en la última década, el análisis de la antropología audiovisual se ha centrado en el infinito universo virtual y las tecnologías digitales. La experiencia hipertextual nos traslada nuevamente a campos desconocidos. Campos que imaginariamente nos llevan a experimentar los inicios de la relación que tuvo el cine con la antropología a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, lo único que nos diferencia es que dominamos en cierto sentido los medios digitales.

Las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC), se han integrado, mediante el uso de sus aplicaciones interactivas, a la práctica científica de nuestra disciplina sin ningún problema. Las cámaras digitales y su instantaneidad, la comunicación epistolar por *e-mail*, la posibilidad de tener un espacio como *blogs*, buscadores de información en Internet, dispositivos digitales de transmisión de datos portátiles, las diminutas grabadoras de voz, los teléfonos móviles, las redes sociales, vídeo llamadas, vídeo conferencias, los juegos y todo tipo de hipervínculos que podemos utilizar y que facilitan la labor en la gran red, fueron bienvenidos. Lo que no sospechábamos era que rápidamente se convirtieran en nuestro objeto de estudio. Internet y World Wide Web (WWW), y otros posibles lugares virtuales, conllevan a repensar las técnicas de investigación etnográfica en este campo, que a consideración de muchos autores, aún se encuentran en proceso y experimentación (Ardévol, Bertrán, Callén, & Pérez, 2003;

---

supervivientes de la tribu “*Ju/hoansi*” realizando un documental llamado *The Hunters* (1958). Secuencias que podemos visualizar en: <https://archive.org/details/huntersfilm/part1>

<sup>32</sup> Uno de los documentales más importantes que dirigió Asch es *The Ax Fight* (1975), fue escrito por su compañero Napoleón A. Chagnon y trata sobre una discusión violenta en el pueblo de los *Yanomamos*. Secuencias que podemos visualizar en: <https://www.youtube.com/watch?v=HFXLlgq39QY>

<sup>33</sup> En los años 90 se habla de “la autoetnografía es un vehículo y una estrategia para desafiar las formas impuestas de identidad y explorar las posibilidades discursivas de subjetividades inauténticas”(Russell, 1999, p. 8).

Ardévol & Estalella, 2010; Gutiérrez De Angelis, 2012; Hine, 2004; Murthy, 2008; Ruiz Méndez & Aguirre Aguilar, 2015).

De esta forma, los etnógrafos a finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI comenzaron a interesarse por las TIC como objeto de estudio (Estalella & Ardévol, 2010). El interés antropológico giraba en torno a la "*cibercultura*", como construcción de nuevos espacios de interacción. El antropólogo Arturo Escobar, postula que "toda tecnología emerge de unas condiciones culturales particulares y de forma concomitante ayuda a producir otras" (2005, p. 15). Condiciones que en nuestros días resultan complejas por la inmediatez virtual. Para Daniel Miller y Don Slater, Internet brinda una base sólida para una "etnografía comparada" que permite la construcción de conceptos y abstracciones (Ardévol & Estalella, 2010). Simón Cook, ve la posibilidad que ofrece la red en: lecturas no lineales, estrategias de navegaciones visuales, nuevas formas de mirar y comprender la imagen y el sonido, ya que el propio concepto de hipertextualidad transforma al lector-espectador-navegador (Gutiérrez De Angelis, 2012).

El método etnográfico virtual se convierte en una forma útil para entender la cultura virtual. No obstante, los etnógrafos encuentran problemas metodológicos, técnicos y éticos a la hora de realizar su trabajo de campo virtual (Gutiérrez De Angelis, 2012; Ruiz Méndez & Aguirre Aguilar, 2015). Asimismo, los instrumentos etnográficos pueden ser adaptados con el fin de constituir un sitio de campo *on line* para el estudio de la infraestructura y la etnografía de la red (Estalella & Ardévol, 2010; Hine, 2004). Christine Hine argumenta en su libro *Etnografía Virtual*, que el trabajo etnográfico se fortalece por su falta de recetas que delimiten las múltiples posibilidades de este mismo (2004). La autora trata de analizar y entender dualidades entre lo real/virtual, verdad/ficción, donde su foco metodológico es adaptativo y reflexiona alrededor del método.

Las diversas experimentaciones con la etnografía audiovisual amplían las posibilidades, las proximidades y entendimiento científico con respecto a su objeto empírico de estudio. De esta forma, esta obtiene información y genera conocimiento ilimitadamente valiéndose de cada dispositivo, artefacto, medio o acto que pretenda capturar la realidad y representarla.

La participación del "*otro*" en la construcción de su representación lo aleja de ser inferior y diferente. La polifonía constante entre antropólogo y colaborador genera solidas cercanías. Por ende, la cámara como dispositivo conector permite establecer una relación entre sujeto filmado y el que filma. Para efecto de esta investigación, hacer este recorrido teórico desde la etnografía como evidencia, método y experimentación, me ha permitido entender el cambiante interés de la antropología audiovisual. Este interés se evidencia en la constate interpelación frente a la interacción, participación, representación audiovisual y metodológica de nuestra motivación ética con los agentes culturales. Además, me ayudó a reafirmar que la etnografía audiovisual trata de elucidar situaciones representacionales no retóricas, sino, factibles a los agentes culturales implicados, transfiriéndoles voz y

participación directa, como es el caso de mi propuesta etnográfica audiovisual.

Las tres líneas planteadas cronológicamente aclaran que la polifonía en el trabajo de campo con los productores informales se produjo como método esencial. En consecuencia, la etnografía audiovisual realizada aplicó las líneas de exploración, participación y asistencia compartida con los productores informales, teniendo en cuenta los acuerdos éticos planteados por Rouch y MacDougall que orientaron en todo momento el trabajo de campo.

## 2.2 Documental y cine etnográfico

La comunicación y divulgación hacia otro tipo de espectadores de los trabajos audiovisuales etnográficos siempre ha sido un tema complejo a tratar. La complejidad se encuentra justo en los objetivos e intereses culturales de los artefactos etnográficos y procesos de elaboración del contenido audiovisual que planteamos estudiar. Esta dificultad se ha presentado por dos razones. La primera es que a finales del siglo XIX y comienzos del XX, el intento de los exploradores por clasificar, categorizar y sistematizar la producción del registro cinematográfico, enmarcaron tangencialmente la exaltación de la extrañeza del “*otro exótico*”. La segunda razón se da en la dificultad que ha tenido el registro etnográfico de ser aceptado, calificado y legitimado como documento científico en las audiencias académicas.

Desde sus inicios, tratar de conceptualizar el cine etnográfico ha sido un reto, ya que su fluidez, tratamiento e interés varía según las tradiciones científicas de las instituciones académicas de cada país. Jean Rouch escribe en su artículo *el hombre y la cámara*, que André Leroi-Gourhan en 1948, cuando organizaba la primera conferencia de cine etnográfico en el *Musée de l'Homme de París*, se preguntaba a sí mismo “¿existen realmente los filmes etnográficos?” y su respuesta era “existen porque nosotros los proyectamos” (Rouch, 1995, p. 79).

En consecuencia, desde este evento en el *Musée de l'Homme de París*, se han generado una serie de programas que fueron posicionando la importancia del *film* etnográfico. Por ejemplo el *Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas* de Viena de 1952, con la creación del *Comité internacional de Film Etnográfico y Sociológico* que institucionaliza el género de cine etnográfico, asimismo, en Alemania el lanzamiento del proyecto de *la Enciclopedia Cinematográfica en el Institut für den Wissenschaftlichen Film*, que fundó un archivo antropológico en *Göttingen*, y en este mismo país las colecciones de elementos de la música vocal y la danza tradicional del mundo con *Choreometrics de Alan Lomax*; todas ellas englobaban con sus criterios, registros y colecciones, sus propias definiciones con respecto a lo que llamarían como cine etnográfico (Cardenas & Duartes, 2011, pp. 161–167). Esta sistematización que hoy conocemos como archivos etnográficos audiovisuales, ha permitido conservar y dinamizar el conocimiento estudiado desde finales del siglo XIX sobre otras culturas.

Por lo tanto, una definición temprana de mediados del siglo XX de etnografía audiovisual que podría postularse para entender los primeros trabajos de campo con la cámara sería: toda producción de imágenes plasmadas en cualquier material visual o audiovisual que aporte datos significativos etnográficos a la conservación de la memoria y conocimiento humano. Esta definición la argumento mediante la búsqueda en tratar de entender cómo se ha ido divulgando y definiendo el concepto los *film* etnográficos en la disciplina antropológica, cómo surge y se instauran las nociones de documental, cine etnográfico o etnografía audiovisual<sup>34</sup>. Más adelante, al finalizar el XX, Elisenda Ardévol postularía un concepto de etnografía audiovisual, que citó posteriormente, desde una visión holística que sirve de puente entre la conservación de la memoria inicial a la intencionalidad, interacción e incidencia buscada por el registro del etnógrafo a nuestro campo de conocimiento.

El cine documental ha estado presente desde los inicios de la creación de los primeros dispositivos como el *Zoopraxiscopio* (1879) del británico Eadweard Muybridge, el *Kinetoscopio* (1890), inventado por los norteamericanos William Kennedy Laurie Dickson y Thomas Alva Edison, el *Bioskop* (1891) de los hermanos alemanes Max y Emil Skladanowsky, el *Cinematógrafo* (1892) por los franceses Auguste Marie Louis Nicolas Lumière y Louis Jean Lumière, entre otros realizadores como Félix-Louis Regnault, que documentaron diferentes sucesos de la vida cotidiana de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. En los años veinte Robert Flaherty inauguró la modalidad del cine participativo con *Nanook of the North* (1922), considerado como la primera producción del género documental y cine etnográfico<sup>35</sup>.

El concepto para nombrar este tipo de género filmico como documental aparece más adelante de la mano del británico John Grierson<sup>36</sup>, iniciador del movimiento documentalista, quien validaba otra obra de Robert Faherty como *Moana* (1926), con "valor documental" en un artículo publicado en *The New York Sun* (León, 1999, p. 59). Para Grierson "el documental no es más que el tratamiento creativo de lo real" (Tijeras, 2012, p. 5).

---

<sup>34</sup> Existe un extenso debate sobre las diferencias conceptuales que se han generado de cine etnográfico, cine antropológico, etnoficción, etnografía audiovisual. Para esta investigación la etnografía audiovisual se presenta como el encuentro de dos ciencias, dos lenguajes, que construyen conocimiento científico entre antropología y cine. El debate también se extiende, por supuesto, a la utilización de imágenes como fotografía, dibujo, pintura artística, corporal, símbolos, señas, signos, objetos que al descifrar sus mensajes generan conocimientos.

<sup>35</sup> El autor manifiesta las innumerables dificultades que tuvo que pasar luego de haber logrado un acercamiento con los nativos, cuando pierde en un incendio todo su material cinematográfico y debe volver a rodar en condiciones limitadas. La producción esta vez se fue construyendo con escenas planeadas y en concertación con el hombre Inuk y su familia en el Ártico canadiense. Lo que buscaba el autor era "mostrar a sus protagonistas con cierta dignidad, luchando contra las dificultades del ambiente natural y comercial, Flaherty no estaba interesado en mostrar a los nativos en su situación contemporánea (tal como Malinowski tampoco lo estaba)"(Caiuby Novaes, 2010, p. 6).

<sup>36</sup> El autor plantea y explicita tres principios básicos para una ética y una estética del documental: primero, El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo. Segundo, que el actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno. Y, por último, que los materiales y los relatos elegidos así al natural pueden ser mejores (más reales en un sentido filosófico) que el artículo actuado (Álvarez, 2008, pp. 132–133).

Entre tanto el cineasta francés Jean Vigo, en la misma época de Robert Faherty y John Grierson, propone un acercamiento diferente a la conceptualización de cine documental, como un cine de tipo social. En su texto *el punto de vista documental*, diferencia "del documental social, o dicho con más exactitud, del punto de vista documentado (que) se diferencia del documental sin más y de los noticieros semanales de actualidades por el punto de vista defendido inequívocamente por el autor"(Canals i Vilageliu, 2011, p. 75).

Por otra parte, el documentalista británico Paul Rotha define cine documental en los años treinta como aquél que trata la realidad y refleja las características sociales de su época, así como las problemáticas reales del presente y posee la capacidad de persuadir a sus espectadores, postulando que:

"La observación sola no es suficiente. La representación del movimiento por medio de la cámara, sin importar qué tan finamente observado sea éste, es solamente una cuestión de buen gusto estético. Los objetivos esenciales del documental radican en la finalidad que se le da a la observación. Se deben indicar conclusiones, y los resultados de la observación deben ser transmitidos de modo tal que demanden un alto esfuerzo creativo. Por debajo de la superficie del mundo moderno yacen los problemas económicos que tienen lugar en la civilización moderna. Estos son los verdaderos materiales del documental propiamente dichos. En la Industria, el Comercio, la Educación Cívica y la Naturaleza, el retrato de la actualidad es insuficiente. Tal descripción superficial no implica ninguna capacidad intelectual" (Rotha, 2010, p. 15).

El autor demanda un sentido crítico y responsable socialmente por parte del documentalista a la hora de abordar el tema investigado. También demanda un activismo comprometido para que el documental no sea mera descripción positivista.

En consecuencia, el cine documental experimentó y produjo una serie de lenguajes narrativos que Bill Nichols calificó, para fines analíticos, en cuatro modos de representación: expositivo, de observación, interactivo y reflexivo (1997). A su vez, Nichols trata de definir el termino documental desde tres posturas, considerando el punto de vista del realizador, el texto y el espectador, afirmando que el acto de su definición está relacionado con el poder y control de sus realizadores, contextos y agentes culturales, pues "el documental nunca ha sido una única cosa. [...] Podemos emplear esta historia cambiante de lo que se considera como un documental como un signo de la cualidad variable, de final abierto y dinámica de la forma en sí misma"(1997, pp. 23–36).

Volviendo sobre la historia del documental, la creciente utilización de la narrativa de lo real para relatar acontecimientos comenzaba a tomar importancia en las salas de cine, donde resaltan algunos pioneros, como el holandés Joris Ivens con *Lluvia (Regen)* (1929), quien con su narrativa "(...) trata de llevar al límite una poética de la metonimia de la realidad; es decir, aquello que está en la raíz de la construcción cinematográfica" (Álvarez, 2008, p. 838). Igualmente, el alemán Walter Ruttmann, con *Berlín, sinfonia de una gran ciudad* (1927), quien describe desde su punto de vista la cotidianidad sinfónica

de la urbe, el acelerado ritmo de la vida contemporánea y cosmopolita de la época, donde establece planos que muestran la rigidez del progreso arquitectónico frente a la rutinaria vida de las personas que la habitan. Asimismo, el ruso Dziga Vértov con *El hombre de la cámara* (1929), revolucionario de la época, hace reflexionar sobre la capacidad de la cámara para captar nuestro entorno como una extensión del ojo que observa y conserva. Este impulsor del “*Kino-Pravda, cine-verdad o cine-ojo*” postulaba que él y la cámara eran uno solo “soy un ojo. Un ojo mecánico. Yo, es decir, la máquina, yo soy la máquina que os muestra el mundo como sólo ella puede verlo. [...] Liberado de las fronteras del tiempo y el espacio, yo organizo como quiero cada punto del universo. [...]” (Puig, 2009, p. 6). Este adelantado del documental inspiraría luego a muchos antropólogos, como ya lo vimos en el caso de Jean Rouch.

Hoy día para la antropología audiovisual y los mismos agentes culturales, la humanidad, los objetos o fuentes de arte, religión, símbolos, imágenes, reflejos de rituales, danzas, tradiciones, costumbres tanto del pasado como del presente son considerados como material etnográfico significativo. Estos nos permiten valorar, comprender, estudiar manifestaciones en diversas formas<sup>37</sup>. De modo que, la definición de cine etnográfico está guiada por los intereses antropológicos que estos materiales representen.

Por lo tanto, presento a continuación las definiciones de cine etnográfico desde el planteamiento escrito por algunos autores para postular luego, desde mi experiencia teórica y práctica en el campo etnográfico audiovisual, una definición propia. Para autores como De Brigard, el cine etnográfico es “aquél que pone de manifiesto patrones culturales. De esta definición se sigue que todos los filmes pueden considerarse etnográficos, bien por su contenido o por su forma o por ambos. No obstante, algunas películas son más reveladoras que otras” (1995, p. 35). David MacDougall también defiende esta postura desde un cine de observación, ya que da importancia al registro audiovisual que revele la cotidianidad directa del “*otro*” y que sitúe al espectador en rol de observador (1995b).

Jean Rouch, lo definía desde una posición más paradójica cuando intentaba defender en sus inicios su producción, decía que la identidad del cine etnográfico estaba justo allí, en el debate, en la ofensiva de sus propios autores, en el público y los productores e investigadores que pretendían tratar a los seres humanos como “*cosas*” mientras el humano no era una “*cosa*” era el “*otro*” y el “*otro*” jamás será una “*cosa*” en el registro audiovisual (D’Elia, 2016; 1995).

Existen diversas entradas, exigencias y convenciones dentro del ámbito académico para la definición conceptual de cine etnográfico<sup>38</sup>. Por ejemplo, Jay Ruby propone que la

---

<sup>37</sup> Por su parte Elisenda Ardevól dice que “todo filme nos habla de la cultura que lo produce, pero esto no quiere decir que todas las películas sean etnográficas, porque entonces, todas las novelas serían etnografías y, en definitiva, todas las formas de expresión cultural. No se puede confundir el objeto de análisis con el análisis mismo, la descripción de una realidad social con la realidad misma” (1994, p. 165).

<sup>38</sup> Cristina Vega lo define como “ante todo un cine del cuerpo que se fija en la anatomía y los gestos de los indígenas así como en el cuerpo del territorio que habitan” (2000, p. 5); y, Jorge Grau considera que “filme etnográfico es todo aquel que se genera en el transcurso de un trabajo de campo” (2012, p. 167).

realización documental esté asesorada por un antropólogo, que está basada en una etnografía en profundidad y que su concepción teórica esté relacionada directamente con la antropología. Además, anota que "en 1976, Heider sugirió que prácticamente todo *film* sobre el ser humano puede ser considerado como etnográfico... algunos realizadores llaman a sus películas "etnográficas" o "antropológicas" como estrategia de marketing" (2007, p. 2).

Para la antropóloga visual Elisenda Ardèvol el cine documental etnográfico activa la intencionalidad del etnógrafo en su indagación por el conocimiento antropológico por eso lo postula como "aquel que busca representar una cultura de forma holística partiendo de la descripción de los aspectos relevantes de la vida de un grupo social y con la intención explícita de incidir en el campo del conocimiento sobre aspectos sociales y culturales de la vida humana" (2006, p. 61). Su definición trae a colación la necesidad de repensar los contextos representados audiovisualmente, ya no desde una sola mirada, sino desde múltiples interpretaciones que se van tejiendo antes, durante y después del trabajo etnográfico.

En concreto, hoy en día los antropólogos estamos llamados a desafiar los términos abstractos de divulgación científica mediante el lenguaje audiovisual. La idea no es poder acceder a un público amplio o de masas, sino que nuestras investigaciones audiovisuales brinden luces sobre la configuración dinámica de la diversidad cultural, el tratamiento del problema, y caminos analíticos al grupo de personas que estén relacionadas directamente con el tema de investigación y a otros grupos que pueda servir la experiencia, para dinamizar y enriquecer el conocimiento científico.

Por consiguiente, para esta investigación se entiende la etnografía audiovisual como aquella que trata de comprender de cerca las realidades culturales partiendo de la observación, participación, el compartir, la colaboración, interrelación, correspondencia entre etnógrafo, agente cultural y audiencia, provocando reflexiones dialógicas y polifónicas que conllevan a elucidar múltiples temas mediante el lenguaje audiovisual y las producciones visuales y sonoras de un grupo social.

Por ello, parto de los aspectos contextuales de los productores informales como cultura material, condición económica y las trayectorias biográficas que se encuentran representadas en su hábitat y narrativas audiovisuales. La elaboración de la etnografía audiovisual junto con los agentes culturales, permite repensar desde otras plataformas y lenguajes los análisis de nuestros estudios culturales, haciendo que representen valor científico para el desarrollo del conocimiento humano.

Hoy en día, las dinámicas reflexivas le han dado un grado de legitimidad científica a la etnografía audiovisual convirtiéndolo en un lenguaje que permite experimentar un sin número de usos tanto académicos como culturales. Esto no quiere decir que ya la etnografía audiovisual logró posicionarse totalmente dentro de la disciplina, todavía falta un gran camino por recorrer, pero estamos ganando poco a poco espacios importantes dentro de los debates y estudios antropológicos.

## 2.3 Representación social en antropología audiovisual y el cine

Los estudios antropológicos de los hechos sociales tratados como “*cosas*” por parte de Émile Durkheim, seguido por Bronislaw Malinowski y Alfred Radcliffe-Brown dan un giro a finales de los años setenta. El giro se centralizó en una nueva mirada sobre los procesos de representación durante el trabajo de campo<sup>39</sup>. Lo visual logró tomar fuerza gracias al giro estructuralista, el cual se fue apartando del funcionalismo instaurado en las instituciones, para pensar lo social desde su lenguaje. Estos procesos comenzaron a ser analizados mediante aparatos tecnológicos como equipos de grabación de audio e imágenes portátiles. Equipos que permitieron a los etnógrafos audiovisuales una mayor participación y colaboración con sus informantes (Ardévol, 1998; González, 2011; Grau Rebollo, 2012; Grimshaw, 2001; Hall, 1997; Rose, 2007; Ruby, 2007).

El cinematógrafo como instrumento de representación antropológica permitió que lo audiovisual aportara a los agentes culturales herramientas para interpelar las imágenes que pretendían representarlos. La interacción, colaboración y acuerdos entre etnógrafo y agente cultural generaría una nueva visión sobre sus representaciones. Estas relaciones abrían nuevas reflexiones sobre la producción de conocimiento que luego serían formalizadas y legitimadas por los antropólogos en sus enfoques teóricos y proyecciones de audiovisuales etnográficos. El cine permitió la inclusión del “*otro*”, facilitando otra forma y visión de debatir la representación cultural, tratando no solo de dar una voz al personaje representado como ser individual, sino, la oportunidad de ser escuchados y vistos como colectivos culturales<sup>40</sup>.

### 2.3.1 El otro en la mirada experimental

El cruce disciplinar entre cine y antropología de la representación en los procesos culturales se observan en particular en los primeros trabajos etnográficos de Jean Rouch. Los experimentos con la cámara en el campo etnográfico que realiza este autor abren el

---

<sup>39</sup> La llamada crisis de la representación antropológica en las décadas de los años setenta, ochenta y noventa, generó muchas desconfianzas hacia las grandes teorías que pretendían explicar, comprender y abarcar totalmente las manifestaciones culturales. Esto posibilitó una nueva “*mirada cultural*” hacia los modos de representación. Las múltiples visiones invitaban a reflexionar sobre los procesos de representación de los agentes culturales. El énfasis fue hacia la mirada metodológica, perdiendo dominio el enfoque teórico en la praxis etnográfica. Énfasis que revisaría con mayor atención las descripciones de las “*contextualización*”, observando y teniendo en cuenta “*los sentidos de la vida social*” y las “*excepciones de la regla*” (George E, 2013; Marcus & Fischer, 1999). Se realizó una revisión “*ética*” a “¿Cómo se construye la autoridad etnográfica?” durante el trabajo de campo. James Clifford, evaluaría justo ese interrogante y el “*estar allí*” de la objetividad etnográfica y el concepto de “*verdad*” expuesta en las descripciones etnográficas que generaban problemas de representación, dando relevancia a la experiencia de un investigador dialógico y polifónico generando modelos interpretativos y redefiniendo el trabajo etnográfico como método de creación de conocimiento (Clifford & Marcus, 1986). A partir de esta crisis representacional según Sara Pink, la Antropología Audiovisual gana un importante posicionamiento académico, teniendo en cuenta a otros autores quienes ya habían suscitado estas reflexiones en los años cincuenta con trabajos como los de Rouch, y en los años setenta con los de MacDougall (D’Elia, 2016; Sarah Pink, 2006; Potts, 2015).

<sup>40</sup> Es importante mencionar la “*geografía acústica*” que propone Antonello Ricci, como otra forma de repensar categóricamente el espacio y el tiempo representado. Él propone, prestar mayor atención a lo que se escucha, se ve, se siente, comparte y experimenta con el “*otro*” en los contextos, que solo a un aislado punto de vista (2009).

telón, y antecede, al debate de la crisis de la representación de la alteridad. Rouch replantea el “*estar allí*” del etnógrafo con los conceptos “*Cinéma Vérité*”, “*antropología compartida*”, “*ciné-transe*” y “*etnoficción*”, nociones que siguen siendo fundamentales para la antropología audiovisual. Por ejemplo, la película *Les maîtres fous* (1955) es una puesta en escena de un ritual de posesión *Hausa* que representa a través de un orquestado montaje satírico la organización militar del hombre blanco. Ana Grimshaw, apunta que la representación audiovisual interpela las jerarquías convencionales de poder y racionalidad británica (2001).

El trabajo participativo y colaborativo entre Rouch y los *Huasa o Niger* muestran un nuevo lenguaje de representación mediado por el aparato audiovisual. Utilizando el cine para repensar, crear, proponer e interpelar la opresión cultural del colonialismo británico y, por otro lado, sin darse cuenta repensar las representaciones hechas en los contextos académicos. El antropólogo brasileño Renato Sztutman, escribe en “*Imagens Perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch*” que después de la independencia de *Costa de Oro*, Rouch proyectó de nuevo el documental a los nativos, y la representación audiovisual en cierta medida ayudó a reiterar y posicionar en sus cultos el carácter contestatario, ya que los espíritus *Hausa* estaban en el panteón de divinidades nigerianas (2005, p. 115)<sup>41</sup>.

Estas experiencias con la cámara fueron progresivamente concediendo autoridad a los agentes culturales en el trabajo de campo. *En Moi, un noir* (1958), se sincronizó en el estudio la banda sonora de la película establecida mediante la duplicación de la voz de los jóvenes emigrantes de *Niger en Treichville*. Conceder la autoridad etnográfica para la época era impensable y novedosa, pero el experimento audiovisual donde los jóvenes interpretaron su propio papel y tuvieron el derecho de hacer y decir lo que quisieran, resulta fascinante hoy en día.

En *Chronique d'un été* (1961) se evidencia el llamado “*Cinéma Vérité*”, que busca visualizar el diálogo con el “*otro*”. La cámara pasa de ser un dispositivo interactivo a ser un dispositivo de *provocación* o una determinada *profilmia*, esto quiere decir que filma en directo esas nuevas conductas que suscita la presencia de la cámara, donde el cine no aporta una verdad sino que es la verdad del cine, “una verdad que también va más allá de la diferencial verdad/ficción y que emerge de la relación entre la mirada del cineasta y la alteridad cultural que quiere conocer, entender y pensar para no caer en la falacia de la superioridad raciológica” (Bouhaben, 2014; Guarini, 2007).

---

<sup>41</sup> El autor apunta también, que la recepción de esta cinta no fue positiva por la mayoría de los espectadores. Algunos académicos, como el padre de la etnografía moderna francesa Marcel Griaule, la rechazaron calificándola como peligrosa. El único que la defendió fue Luc de Heusch, argumentando que aquel era un documento importante para la antropología. Las autoridades coloniales británicas se sintieron ofendidas y lo rechazaron inmediatamente. La cinta también fue rechazada por algunos africanos que no estaban de acuerdo porque representaban a los nativos en un acto salvaje e indigno (Sztutman, 2005)

En *Jaguar* (1967) experimenta nuevamente la filmación sin sonido y reconstruye una experiencia migratoria con algunos amigos y colaboradores *Songhai*. En la post-sonorización experimenta y proyecta el *film* a los propios protagonistas generando así lo que hoy conocemos como *antropología compartida*, como encuentro etnográfico; esta improvisación experimental generaría avances significativos para la antropología audiovisual. La colaboración y comentarios en forma de relatos de los propios *Songhai* sobre su representación se convertirían en un producto que el mismo Rouch llamó "*etnoficción*", renovando la observación etnográfica y convirtiendo a su vez la cámara en instrumento epistemológico (Freire, 2007; Gutiérrez De Angelis, 2012, p. 108; Oroz, 2010).

Otro trabajo interesante es *Tourou et Bitti, les tambours d'avant* (1971). Aquí podemos visualizar como se va definiendo su concepto "*ciné-trance*", en la sincronización musical del cuerpo y la danza que estimula los sentidos. En el *film*, donde Rouch trabajó con sonido directo, se puede apreciar cómo la música influencia el cuerpo del danzante y cómo se va generando y estableciendo esta sincronía entre ambiente, antropólogo y agente cultural.

La experiencia de Jean Rouch entre otros autores como Sol Worth y John Adair, como anteriormente se dijo, sus experimentos audiovisuales con un grupo de nativos navajos, marcarían el inicio de una reflexión sobre la misma naturaleza de la observación, interpretación y recepción audiovisual, proponiendo una antropología de la comunicación visual<sup>42</sup>. Estas experiencias guían el espíritu de mis etnografías audiovisuales frente a los productores informales. Asimismo la experiencia de Eric Michaels y sus reflexiones etnográficas en *The Aboriginal Invention of Television* (1986), donde el aborigen se apropia de los medios para construir su representación; Vincent Carelli y su proyectos de transferir conocimiento audiovisual a los pueblos indígenas en Brasil; y Stephan Breton, antropólogo francés influenciado por las experiencias filmicas de Rouch, trataron de demostrar la posibilidad de hacer cine alternativo con las comunidades marcando un punto importante a la hora de definir la noción de representación audiovisual (Breton, 2013; Potts, 2015).

### 2.3.2 Repensar la mirada de la representación

A partir de los años 80 la teoría sobre la crítica a la representación, la construcción de la mirada antropológica en el campo etnográfico y la participación en los trabajos audiovisuales de los agentes culturales investigados se intensifica. Repensar los límites de la representación, la subjetividad, la observación y la participación en la etnografía se vuelve un tema central en la disciplina. El antropólogo y realizador David MacDougall va más allá, preguntándose por qué algunos *films* etnográficos representan con mayor intensidad las imágenes audiovisuales sobre cultura ritual, material y espacial en

---

<sup>42</sup> Ruby, recoge estos trabajos y abre el camino de una amplia reflexión al trabajo etnográfico y los productos audiovisuales elaborados en la práctica (1980).

comparación con la escritura antropológica (1999). Interrogantes que nos invitan a repensar el texto y el *film* como dos lenguajes que buscan transmitir experiencias entre descripción y visualización de imágenes.

MacDougall, en el cine participativo, utiliza el dispositivo audiovisual como instrumento que captura acontecimientos, prestando mayor atención a la conexión perceptiva del etnógrafo audiovisual en el trabajo de campo. Percepción que permite comprender y presentar la "*auto-mostración*" de un colectivo en el entendimiento del cine etnográfico que requiere condiciones especiales (MacDougall, 1995b, 2006; Potts, 2015). Condiciones captadas en las entrevistas y conocimientos dado por los agentes culturales donde se cuestiona las formas intersubjetivas creadas durante la observación de la vida social y cultural. Por ende, desde una moral ontológica, MacDougall se pregunta ¿De quién es la historia? Reflexionando sobre este proceso en el trabajo de campo y su misma producción etnográfica:

“...antes que los filmes sean una forma de representar o comunicar, ellos son una forma de observar. Antes de expresar las ideas, son una forma de mirar. Antes de describir cualquier cosa, son una forma de mirar. En muchos aspectos, filmar, a diferencia de escribir, precede al pensamiento. Registra el proceso de observar con un cierto interés, una cierta voluntad”(MacDougall, 2009, p. 68).

Los trabajos de Rouch y MacDougall, en cuanto a experimentación y colaboración, produjeron nuevos retos entre la escritura a la imagen. Abrieron una reflexión en torno a cómo las audiencias perciben las representaciones expresadas por los propios agentes culturales y no de una aparente sustitución mediada por una sola visión (Grimshaw, 2001). Sus reflexiones nos invitan a revisar el concepto de representación audiovisual. Revisión dada por la configuración de un nuevo enfoque interdisciplinar entre antropología, cine, sociología, arte, comunicación, entre otras disciplinas.

Las diferentes experimentaciones con el audiovisual que realizan los investigadores durante la etnografía, generó la necesidad de reflexionar antropológica y sociológicamente, sobre la ética en cuanto autoría y autoridad del etnógrafo al representar lo observado, poniendo en consideración la inscripción social e histórica del observador instalada en su cuerpo, y que emerge, a la hora de tratar el discurso que elabora para desarrollar o explicar su conocimiento. Esto llevó a que los etnógrafos incluyesen en sus interpretaciones el punto de vista del agente cultural observado, bien sea la mirada de ese "*otro*" hacia sus propias representaciones, y sus propias limitaciones en el desarrollo de la observación.

La representación audiovisual pasa entonces a cuestionar la voz del etnógrafo y mediante la vinculación de la mirada del "*otro*", busca ampliamente que este, como participante, asuma su responsabilidad, sus miedos y los límites de la representación; apropiación que da respuesta a la llamada crisis de la representación y genera nuevas lecturas de interpretación disciplinar.

En consecuencia, representar se convierte en el proceso de calificación social y cultural que habla más del cómo entienden el mundo las comunidades observadas que de su propia realidad intrínseca (Gómez, 2014; Guarné, 2004). Así pues, la representación no podría definirse por la “imitación o verosimilitud”, pero sí por la clasificación, connotación, y “significación” que se nos muestra (denotación) a través de las imágenes icónicas (fotográfica), sonora (imágenes fónicas), audiovisual (imagen cinematográfica y televisiva) de lo que deliberadamente está ausente<sup>43</sup>.

Por ende, el “significado” de diversas expresiones culturales no deben confundirse con el contexto externo o ajeno a ellos, aun así se intenten emular a las circunstancias (Barthes, 2002; Busquets, 1977). Por lo tanto, los significados pueden aportar explícita o implícitamente, consciente o inconscientemente, una verdad o fantasía interpretada por una ciencia o la experiencia del sentido común<sup>44</sup>. Estas interpretaciones de conocimientos y acciones preestablecidos y apropiados por el sentido común, terminan por establecer una identidad ante las representaciones sociales, que en la vertiente interpretativa de las circunstancias que contribuyen a la producción significativa, produce su efecto en las representaciones visuales (Rose, 2007).

### 2.3.3 La conceptualización de la representación mediada por la mirada audiovisual

Durante el proceso etnográfico audiovisual tratamos de preguntarnos sobre cómo establecer y encuadrar conceptualmente los modos de representación que se dan en el campo de trabajo. En efecto, mi pregunta sobre cómo los productores informales representan la realidad en sus narrativas audiovisuales y se relacionan con sus contextos inmediatos mediante la distribución y comercialización de sus producciones, se encuentra con el constante movimiento conceptual y disciplinar referido anteriormente, ya que no existen fórmulas preestablecidas para dar una respuesta en concreto. Lo que sí existe son métodos analíticos para abordar rigurosamente los procesos de representaciones sociales manifestados mediante lenguajes verbales y visuales.

Por tal razón, propongo a continuación una aproximación al concepto de representación. Esta aproximación cumple con la finalidad de conocer las diferentes definiciones de la representación dadas por los análisis teóricos de la antropología audiovisual. Definiciones que me ayudaron a desarrollar mi propia definición de representación audiovisual.

---

<sup>43</sup> El filósofo francés Henri Lefebvre en su libro *La Presencia y la Ausencia: contribución a las teorías de las representaciones*, enuncia algunas categorías que permiten entender ampliamente el concepto de la representación. Categorías como el desplazamiento y la sustitución, la disimulación y la simulación, el núcleo y las periferias. Asimismo, Lefebvre apunta que la representación "es a veces un hecho o fenómeno de conciencia, individual y social, que acompaña en una sociedad determinada (y una lengua) tal palabra o tal serie de palabras, por una parte, y por otra tal objeto o constelación de objetos. Otras veces es una cosa o un conjunto de cosas correspondiente a relaciones que esas cosas encarnan conteniéndolas o velándolas" (1983, pp. 24–25).

<sup>44</sup> Para Santos Zunzunegui, "todo este conjunto de conceptos y definiciones nos sitúa ante el problema de la representación. Históricamente, el debate en torno al concepto de representación se ha formulado identificándolo con el concepto de semejanza. En este sentido, "(...) la imagen aparece "como si" estuviera presente en ella algo "semejante" al tema representado"(1998, p. 58).

Según Elizabeth Chaplin, la representación, se entiende como la dimensión procesual que conecta lo social, y "(...) articula no sólo los códigos y convenciones visuales o verbales sino también las prácticas sociales y las fuerzas que subyacen en ellas, con el que interpretamos el mundo" (1994, p. 2). Chaplin, apunta que representar visualmente tiene tres propiedades adicionales: la primera es las convenciones o códigos, (para aquellos que entiendan lo representado); en segunda instancia están los procesos sociales, los que refleja y constituyen algo deseado (para aquellos que representan algún mito, manifestación o fenómeno natural); y, finalmente, la representación tiene tras ella algún tipo de fuerza intencional y supone un observador o consumidor o la percepción de la audiencia (1994, pp. 183–184).

Los antropólogos visuales Marcus Banks y Howard Morphy, analizan la representación como "*metadiscurso/metáfora*" que construye sistemas visuales de significados de una cultura, o un segmento de la sociedad a otros, basándose en dos agendas: 1) analizan los sistemas visuales de procesos particulares y sociales y, 2) los medios visuales de difusión de conocimientos (1997, pp. 1–2). Para los autores, la representación audiovisual se convierte en un *metadiscurso* o *metalenguaje* propio de un sistema cultural (1997). Estos procesos producen la contraposición al encadenamiento significante-signo-significado, accionando un mejor dialogo y reflexión entre conocimientos local y externo, o del etnógrafo audiovisual y su universo empírico.

Por su parte, Peter Crawford entiende que la representación audiovisual opera en diferentes niveles lógicos jerárquicamente relacionados entre imágenes y palabras. Desde estos niveles propone un concepto ante la problemática del sentido entre los textos que pueden describir las imágenes producidas por el cine y las imágenes que puede dar cuenta de otras realidades. Sugiere que lo visual se entienda como un modo de escritura que él llama "*descripción fina*" en paralelo con la "*descripción densa*" que busca legitimar el "*significado*" (1996; 2006)<sup>45</sup>. Además, propone la antropología como un proceso de representación donde "el proceso de este producto es el "*otro*" [...] Estos procesos, que llamo "*Otredad*" y "*Ser*" tienen que ver con la ausencia o presencia del objeto antropológico y/o un objeto" (Peter Ian Crawford & Turton, 1992, p. 68).

Estos procesos permiten entender y reforzar contextos inmediatos estratégicos y metodológicos en cualquier nivel jerárquico en la toma de datos fílmicos o escritos. Crawford formula la visualización de una película como presencia y aproximación, como otra forma de reflexión contextual de la inteligibilidad del texto, entendiendo con esto,

---

<sup>45</sup> En el libro *Reflecting Visual Ethnography: Using the Camera in Anthropological Research* by Metje Postma and Peter I. Crawford (2006), encontramos una serie de conferencias de *Etnografía Visual* y el intento de cambio de dirección del lenguaje escrito hacia una antropología fílmica. En el capítulo *Narratives: the guilty secret of ethnographic film-making*, Paul Henley, sostiene convincentemente un argumento a favor de la narrativa audiovisual y sus múltiples posibilidades al aporte del conocimiento disciplinar, haciendo hincapié en que "la realización de una película etnográfica no consiste en la celebración de un espejo frente al mundo, sino más bien implica la producción de una representación de la misma" (2006, p. 394).

que sería muy difícil de inducir al público en general de televisión a que lean monografías etnográficas antes de ver el *film* (1992, pp. 74–75).

La posibilidad de poder experimentar con los sentidos y los contextos representados en una imagen en movimiento se da también gracias al recurso audio. Jorge Grau, subraya un aspecto importante cuando habla de estas representaciones: "cine, video o televisión no suponen únicamente imagen, sino también —y no en menor medida— sonido" (2002, p. 69). De acuerdo a esto, entiendo que el sonido junto con la imagen, brinda la posibilidad de contextualizar ambientes que existen dentro y fuera de foco, y posibilita una vinculación más próxima al contexto representado en el *film* etnográfico, activando también otros sentidos.

El autor, tiene en cuenta la variedad de fuentes que generan datos, siendo inclusivo, prudente y dejando de lado la suspicacia de otras fuentes de información en cuanto a imágenes, pinturas, iconos, símbolos, dibujos, grabados, esculturas, registros sonoros, en función de la significación del dato etnográfico. Grau considera que la ficción audiovisual logra aportar, mostrar ideologías y generar códigos culturales que pueden ser leídos como datos etnográficos (Grau Rebollo, 2001, 2012). Estos ejes, como sonido e inclusión de otras fuentes, contribuyen a las posibilidades de un mayor entendimiento interdisciplinar y amplían el marco estratégico, metodológico y vital sobre el entorno en cual trabajamos. Además, genera un compromiso ético y epistémico en cuanto a las formas en que nos relacionamos con las percepciones de nuestro universo empírico.

Con respecto al *film* etnográfico como narrativa audiovisual que representa la mirada sobre las culturas, Elisenda Ardèvol propone pensar sobre esa mirada anunciado tres salidas posibles:

“la profundización en el estudio de producciones cinematográficas como proceso cultural, el despegue del vídeo de investigación etnográfica vinculado a otros procedimientos de tratamiento de la imagen y el desarrollo de aplicaciones multimedia a la difusión del conocimiento antropológico” (1994, p. 27).

Entendiendo así, que estos componentes también generan modos de representación. Por lo tanto, la autora propone dejar de pensar el trabajo audiovisual etnográfico como producto acabado que pretenda ser un modo de representación destinado a "mostrar" o "dar a conocer otras formas de vida". En este sentido, invita a pensar el proceso audiovisual como aproximación a un aspecto representativo de la realidad que parte de distintos niveles participativos entre el antropólogo y el sujeto de estudio (1994, pp. 27–29). Desde esta visión, las relaciones entre la participación del etnógrafo y la colaboración de los agentes culturales generarían nuevos productos culturales que nos ayudan a entender el cruce de miradas tripartita entre etnógrafo-agentes-audiencias.

Los aportes teóricos de estos autores ayudaron en esta investigación a repensar la criticada autoridad etnográfica en cuestiones de la "*autenticidad*" influida por los medios

tecnológicos. Mi interés es poner en evidencia científica como los teóricos y realizadores de la antropología audiovisual Jean Rouch, MacDougall, Marcus y Fisher, Crawford, Bank, Morphy, Grau, Pink, Ardévol, entre otros, colocan en manifiesto que escritura y audiovisual generan en el proceso de "*intersubjetividad*" diferentes representaciones.

En consecuencia, el giro de la mirada a través de los medios tecnológicos se centraría ya no en querer demostrar una "*verdad absoluta*", sino, una representación o "*auto-mostración*" en colaboración con los agentes culturales. Por ejemplo, el montaje propuesto por Rouch permitía develar esta "*interacción y complicidad*" entre agente cultural y etnógrafo, en cuanto las dificultades de un manejo y despliegue de herramientas tecnológicas en el trabajo de campo.

Desde estas experiencias y teorías he asumido los modos de representación audiovisual en mi trabajo como los resultados de procesos fragmentados, múltiples y mediados por el desvanecimiento de las distancias entre antropólogo y agente cultural, que conllevan a consensos en cuanto autorías/lugares, temporalidad/autenticidad, audiencias/sociabilidad. Estos procesos me permitieron experimentar y exponer el trabajo participativo y compartido que buscaba matizar en cuanto la consolidación de los rasgos de los agentes culturales, que dan cuenta de cómo utilizan y representan con las tecnologías audiovisuales las percepciones de la "realidad" en sus producciones audiovisuales.

#### 2.3.4 La representación audiovisual en contextos de la cultura popular

A comienzos del Siglo XX en Norteamérica se gestó Hollywood como industria de entretenimiento cinematográfico. Hollywood construyó un imperio reflejado en sus múltiples influencias culturales globales, que impusieron modelos clásicos de géneros narrativos audiovisuales. Sus narrativas marcaron tendencias e ideales que recreaban espacios y describían situaciones, generando así un correlato del sueño americano. También construyeron imaginarios y estereotipos, que infundieron cánones que representan cualidades culturales de origen africano, italiano, alemán, irlandés, polaco, inglés, judío, latinoamericano, asiático, entre otros.

El medio cinematográfico se expandía gracias a la producción industrial que se intensificó con la implementación del sonido y la necesidad de mucha mano de obra en grandes producciones. Además, las circunstancias políticas, ideológicas y económicas de ciertas regiones del mundo, hicieron migrar a un número considerado de personas que enriquecerían las diferentes demandas tecnológicas de la creciente industria.

Hollywood marcó un ritmo, unas normas, y un modelo industrial cinematográfico en el mundo. Para muchos críticos su superioridad fue positiva porque se atrevió a experimentar con la imagen en movimiento, pero, para otros fue negativa ya que desde un principio su industria ha mantenido el control de forma tirana. Sus dinámicas aportaron

al desafío experimental en cuanto enfoques de estilos, creación individual, imaginarios y escenografías.

De estos eventos y en contraposición a la industria hollywoodense surgen varias manifestaciones que posibilitaron otras formas de producir, como es el caso del cine elaborado con bajo presupuesto. Estas producciones se presentan como una paleta multicolor de expresiones, resistencia y crítica multicultural que la prensa y los festivales han ido nombrando como cine Amateur, Guerrilla, Militante, Doméstico, Bastardo, *Underground*, entre otros calificativos que trataré de definir más adelante. En consecuencia, esta investigación crea el término productores informales para destacar las características especiales de los agentes culturales que nombré con anterioridad en la introducción.

En su conjunto, las producciones cumplen con características temáticas locales que buscan evidenciar, denunciar, reflexionar por medio de diversos géneros los problemas más próximos a sus cotidianidades. La presencia del cine de bajo presupuesto es de gran notabilidad en países en vía de desarrollo. En ellos se gestan industrias que parten de la idea de la subsistencia económica que engloba la cultura popular<sup>46</sup>. Ejemplo de ello son las experiencias latinoamericanas que ya he presentado anteriormente.

Las representaciones audiovisuales de los productores informales se han llamado o denominado de diversas formas, no importando su formato o instrumento de captura. El teórico Christian León y el realizador Miguel Alvear, han denominado a las narrativas audiovisuales<sup>47</sup> de Ecuador como “*videografías populares*”, o Cine Bastardo porque son “el resultado de un entrecruzamiento de las tecnologías digitales con la sensibilidad y los imaginarios de las clases subalternas<sup>48</sup>” (2009, p. 12). En sus estudios hacen una

---

<sup>46</sup> El sinnúmero de reflexiones polisémicas que amplían las múltiples entradas a la compleja definición del término “cultura popular” se presenta en la otredad implícita que siempre está en la dicotómica situación de la presencia y la ausencia de los estudios culturales, por tal razón, para esta investigación me interesa el término en cuanto resultado creativo de las variadas expresiones mediáticas representadas en lo audiovisual.

<sup>47</sup> Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador en años anteriores habían llamado a estos: “*Fondos para Cine Comunitario*”, pensando en la producción indígena, rural, los colectivos urbanos, tratando de abarcar lo étnico, lo folclórico de algunas manifestaciones culturales (Andrade, 2013, p. 1). Desde ese punto de vista, el cine comunitario —expresa Santillán— “es un instrumento de organización y de lucha, y eso es importantísimo” (Gumucio et al., 2014, p. 366). Luego el Cncine ecuatoriano, cambió de nombre “*Fondos para películas de bajo presupuesto*”, pero no determinó las condiciones de participación. El problema se presentaba en que la inclusión o el interés de abarcar todos los sectores generaban desventajas y exclusión para aquellos que no entendían ni les interesaban cumplir ciertas políticas al realizar sus producciones (Andrade, 2013). Estos debates se tratarían años más tarde y los posibles errores conceptuales implícitos dentro de la ley se analizarían desde las mismas prácticas de realización, producción y comercialización de películas realizadas por productores informales frente a la denominación de bajo presupuesto. Una de las conclusiones fue que estas películas no cumplen ni tienen el valor comercial acorde de la noción bajo presupuesto, que se entiende en el mercado comercial del cine nacional ecuatoriano. Además, los productores informales al querer acceder a fondos estatales no podrían cumplir con garantías económicas que exceden sus presupuestos totales de producción, ya que sus prácticas económicas dependen de la informalidad y oficios de realización y producción no profesional.

<sup>48</sup> El concepto y adjetivo “*subalterno*” o sujetos oprimidos de Gramsci, lo entiendo como esa contraposición ante la hegemonía impuesta de una estructura dominante capitalista. Por ende, no es de mi interés ampliar el debate de este concepto ya que la investigación se centra en la percepción de la realidad del individuo. Estoy de acuerdo con el sociólogo Massimo Modonesi cuando dice que este adjetivo “se ha convertido en un *passepertout* del lenguaje

caracterización de otras narrativas audiovisuales que permiten entender y diferenciar estas prácticas con otras realizaciones no profesionales, como el *Filme Amateur*, citando a Patricia Zimmermann, quien afirma que el mismo es una “práctica que está en permanente diálogo y apropiación de las convenciones sociales, estéticas y culturales de la industria profesional del cine” (2009, p. 12).

En Perú, algunos analistas señalan que las narrativas audiovisuales de productores informales pueden ser realizadas por personas del medio cinematográfico o no, como el caso del *Cine regional*, el cual es “realizado por cineastas peruanos que viven y laboran fuera de Lima Metropolitana y el Callao” (Bustamante & Luna Victoria, 2014, p. 209). Sus principales características están en sus producciones domésticas y la utilización de cualquier recurso disponible en su contexto.

Por otra, parte se nos presenta la definición de *Cine Underground* que "corresponde a subculturas, (...) un estilo de vida al margen de lo predominante, en el que se refleja su forma de vida y sus valores, sin proponerlos como válidos para todos, ni menos aún, como opción al modelo social establecido" (Negri, 2012, p. 3). Sus productores pueden ser expertos o no, su objeto está centrado en crear una estética diferente, provocadora y desafiante frente a la cultura dominante, donde se pueda hablar del contexto social sin implicarse en discursos políticos ni propagandistas.

Encontramos también la categoría del concepto conocido como *Cine Doméstico*, en los escenarios familiares, “película (o un vídeo) realizados por un miembro de una familia, a propósito de personajes, acontecimientos y objetos ligados de una u otra manera a la historia de esa familia, y de uso preferente por los miembros de esa familia” (Odin, 2010, p. 39). El autor argumenta que este tipo de producciones no presenta la necesidad de contar con una estructura narrativa tradicional ya que lo que busca es conservar momentos o acontecimientos importantes para revivir la memoria de las familias.

La diferencia que tienen estos conceptos, *Film Amateur* y *Cine Doméstico*, frente a las producciones informales se encuentra en que los agentes culturales aquí estudiados mezclan estructuras narrativas y géneros cinematográficos, mientras que el *Cine Doméstico* y el *Film Amateur* se diferencian en cuanto su elaboración y su objeto. Los registros realizados en casa se caracterizan porque son sin ánimo de lucro, su inversión es de bajo presupuesto, los escenarios son propios o ajenos, sin intercambio económico, y pueda que exista o no actuación en sus contextos de producción.

Diversos movimientos sociales en Latinoamérica han utilizado el Cine y el video para manifestar sus perspectivas ideológicas bien sea a favor o en contra de las posturas del poder político o económico. Estas manifestaciones audiovisuales se han etiquetado como *Cine Militante* o *Cine Guerrilla*, el cual nace en los años setenta y se focaliza en una serie

---

intelectual y académico y en un elegante recurso verbal del discurso político progresista o radical ilustrado”(2012, p. 2)

de manifestaciones audiovisuales, alternativas y revolucionarias que fragmentan su relación con el cine comercial y posicionan el cine como herramienta de transformación social. Sus narrativas por ende tendrían discursos que instaban la denuncia y postulaban ideales sociales más incluyentes en cuanto a las políticas locales e internacionales.

Los grandes cambios para la época se presentan en sus modos de producción, los cuales se caracterizaban por desarrollarse en forma colectiva, en no existir una organización vertical, sino horizontal, donde no existía la figura de director y todos podían aportar a la construcción de la obra. Además, la realización se producía con presupuestos muy bajos y la responsabilidad de llevar a completar la obra era asumida como compromiso político. Estas características de producción se presentan ajenas a los modos de producción de los productores informales en cuanto a las bases e intereses ideológicos, políticos y económicos, pero se asemejan en el trabajo colectivo y el carácter de bajo presupuesto (Galán Zarzuelo, 2012, pp. 1093–1094).

Otras producciones, que en algunos casos presentan carácter de bajo presupuesto en mejor manejo de técnicas y utilización al máximo de sus recursos, que propone temas innovadores en cuanto a experimentación de género, estilo y formatos, se conoce como *Cine Independiente*. Concepto acuñado en Estados Unidos, haciendo referencia "a la capacidad de producir películas al margen del sistema industrial de los siete *major motion picture studios*, cine que, entre otras cosas, opta por mantener en manos del director las decisiones creativas más importantes, como el elenco y el *final cut*" (Bettati, 2008, p. 2). Este grupo de realizadores en su mayoría son profesionales pioneros en utilizar todos los recursos que tenían a mano, y aunque sus producciones no sean netamente comerciales, tienden a tratar temas que llaman mucha atención del público especializado.

Diversos festivales de cine en Latinoamérica se han encargado de abrir espacios para la proyección del cine con unas características de bajo presupuesto. Asimismo, su contribución está centrada en visualizar las narrativas audiovisuales y el tratamiento del uso de las imágenes en movimiento de productos informales culturales que proponen repensar las fronteras entre centro y periferia, que bien podría leerse como una nueva ventana de creación y auto-representación de los espacios en los que habitan.

Los modos de producción de los productores informales se presentan como medios de ejercer la cultura y representar sus propios lugares. Por ende, mi interés en sus procesos de producción se centra en su particular forma de repensarse, asumirse y recrear sus realidades mediante las emulaciones de modos de representación institucional de Hollywood. Acciones que no se presentan ajenas al reconocimiento social que también busca cualquier producción de cine con carácter de bajo presupuesto.

Por ello, pienso que el dispositivo o narración audiovisual activado por los productores audiovisuales en sus representaciones, como cualquier otra producción cinematográfica, ha generado integración y consolidación grupal, así como, herramientas que permiten hacer frente no solo al olvido e invisibilidad periférica, sino a la generación de relatos

más cercanos a sus realidades y a formas de subsistencia económica y, por último, a expresar culturalmente sus propias representaciones.

### 2.3.5 La representación cultural en el hábitat y *habitus*

En principio, el discurso científico ha optado por la palabra escrita como comunicación representativa para hablar de la construcción social del hábitat y *habitus* cultural. Para esta investigación, se propone que no necesariamente tiene que existir una sola vía de comunicación científica, sino que existen otras formas de conocer, describir, analizar y representar la realidad que trasciendan al mundo como texto, y esa forma se nos presenta como imagen en movimiento. La antropología audiovisual se interesa sobre la representación con y en las imágenes, y comienza a estudiar toda la producción visual bajo su criterio disciplinar permitiendo generar conocimiento, esto la lleva “aprovechar los textos audiovisuales preexistentes en cuanto documentos potenciales para la investigación” o, a “generar un producto audiovisual como objetivo vertebral de la investigación” (Grau Rebollo, 2012, pp. 164–165); esta última se da en mi investigación como resultado del trabajo de campo<sup>49</sup>.

Los conceptos de hábitat y *habitus* en esta pesquisa están abordados desde las experiencias cotidianas y los procesos de percepción y representación audiovisual que realizan los productores informales frente a los sucesos de su realidad inmediata. Por lo tanto, asumo el término hábitat como un espacio dicotómico entre lo urbano y lo rural en el que viven los agentes culturales estudiados, y, el concepto de *habitus* propuesto por Bourdieu, como aquel agente cultural que actúa, participa y acciona su campo social dentro de un margen de maniobra de forma subjetiva, donde aprende las reglas del juego, y, de forma objetiva las aplica<sup>50</sup>.

Estos conceptos posibilitan el estudio biográfico de los productores informales. Por ello, se realiza un acercamiento a su cultura material, entendida aquí, como la interacción y transformación material en objetos que utiliza el humano en el ambiente, contexto o

---

<sup>49</sup> Para Jay Ruby, el enfoque de la antropología audiovisual se "concentra principalmente en la producción de *films* etnográficos y su uso educativo"... y también está "orientada al estudio de los medios de comunicación gráfica, por lo general televisión y cine" o aquella que estudia los medios de comunicación que "abarca el estudio antropológico de todas las formas visuales y gráficas de la cultura, así como también la producción de material visual con una intención antropológica" (2007, p. 13). Para Ardévol esta disciplina se "ramifica a partir de dos líneas de trabajo. El primer punto de partida surge del análisis de la utilización en los medios de comunicación social de imágenes sobre la diversidad cultural, en especial, sobre culturas etiquetadas como no occidentales"(...). "El segundo punto de partida se remonta a la utilización de la imagen como dato sobre una cultura y como técnica de investigación" (1998, p. 218). Estas focalizaciones nos conducen a establecer posiciones sólidas en cuanto al estudio de las imágenes, primero como transmisoras significativas de datos etnográficos, segundo, como receptora de memoria cultural, tercero como productora de la mirada del agente cultural, y, por último, establecer la adopción de las imágenes como productoras, portadoras del conocimiento en conjunto tanto de la disciplina y las culturas estudiadas para hacer antropología.

<sup>50</sup> Bourdieu, define al *habitus* como "sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente "reguladas" y "regulares" sin ser el producto de la obediencia a reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta" (2007, p. 86).

medio físico que lo rodea<sup>51</sup>. De este modo, hablar de hábitat y *habitus* como sistema de disposiciones permite entender el desenvolvimiento integral humano en cuanto a sus deseos, generación de acciones, prácticas sociales, experiencias, percepciones individuales/grupales y las representaciones que guían el sentir de las condiciones de su realización, que para este estudio lo analizamos dentro del ámbito de la cultura popular. La confluencia entre la teoría del conocimiento antropológico abordado y la práctica etnográfica audiovisual generó reflexiones en torno a los procesos de producción de los productores informales que se enfocaron en estos tres aspectos:

a) El conocimiento sobre su cultura material que parte de la relación empírica que estos objetos han aportado en su instrucción e interacción social. Ejemplo de ello son las herramientas utilizadas en la labor del campo que representan el trabajo, la economía y el nivel adquisitivo de un individuo en sociedad. Estas mismas herramientas se transforman en la utilería de las producciones, que en la mayoría de los casos son asociadas como utensilios de seguridad, defensa o violencia en sus narrativas audiovisuales.

b) La condición económica representada por el hábitat se caracterizó por la marginalidad urbana. Los productores informales al proceder de familias campesinas migrantes, económicamente limitadas y al no poseer títulos profesionales, se ven obligados a la subsistencia laboral de la mano de obra no cualificada y al comercio informal. Aunque aceptan las reglas e irregularidades del mundo que los rodea, ellos buscan superar obstáculos y anhelan vivir en condiciones dignas, realidad que no se diferencia de las aspiraciones sociales de aquellos que tienen los medios culturales y económicos. Sus aspiraciones se encuentran representadas constantemente como felicidad, familia, ascenso social, calidad de vida, buen vivir entre otros deseos.

c) Las trayectorias biográficas se encuentran representadas en sus narrativas audiovisuales como imaginarios donde depositan tanto parte de su memoria como lo que esperan llegar a ser. Aspectos auto-representados en sus percepciones del hábitat y *habitus*, se manifiestan en su actuación espontánea, las escenas improvisadas y el aprovechamiento de espacios y tiempos representados en sus relatos (Capdevielle, 2011; Mélice, 2009). Por ejemplo, la utilización de lugares con los cuales ya están habituados por su vínculo familiar, laboral o de tránsito.

Estas consideraciones permitieron encuadrar epistemológicamente toda la investigación ayudando a cimentar las bases argumentales que guían su metodología y el análisis de sus resultados.

---

<sup>51</sup> La cultura material se ha definido mediante el interés de diferentes disciplinas que abordan en general las siguiente característica "los medios de producción, éstos sacados de la naturaleza, e incluyen las condiciones naturales de vida y las modificaciones producidas por el hombre en el medio natural; las fuerzas productivas, los útiles de trabajo, los medios humanos de la producción y el hombre mismo con su experiencia y la organización técnica del hombre en el trabajo; y los productos materiales obtenidos de estos medios y por estas fuerzas, que no son otros que los útiles de la producción y los productos destinados al consumo"... "Es evidente -y en este planteamiento sí existe el mayor consenso- que la cultura material tiene una estrecha relación con las exigencias materiales que pesan sobre la vida del hombre y a las que el hombre opone una respuesta que es precisamente la cultura" (Ramírez, 2007, p. 224).

### 3. METODOLOGÍA

*“Si la escritura etnográfica asume  
que algo puede serlo dicho,  
aun cuando no siempre lo podemos experimentar,  
los films etnográficos,  
aun si incluyen comentarios explicativos,  
asumen que aprenderemos algo  
a través de la experiencia  
por medio de las imágenes,  
y en algunos casos las haremos nuestras”.*

*David MacDougall (2015)*

La metodología cualitativa en esta tesis se integra a la participación y apoyo de los agentes culturales, es decir, busco que el trabajo sea de igual valía para la ciencia y los grupos estudiados. En consecuencia, propongo enlazar el texto escrito, que representa el marco teórico y los estudios de las primeras narrativas audiovisuales, con la etnografía audiovisual del análisis representacional de los procesos de producción de los productores informales (Denzin & Lincoln, 2011; Rodríguez-villasante, 2011)<sup>52</sup>.

Esta metodología permitió elaborar dos etnografías audiovisuales que son la columna principal de esta investigación generada durante el trabajo de campo. Mi posición como antropólogo en este trabajo, se centra en que el resultado audiovisual de la investigación etnográfica no tiene por qué ser diferente, ni lejano, al resultado del texto escrito, ya que los dos lenguajes le permiten a la antropología audiovisual evidenciar las percepciones del análisis epistemológico de las representaciones culturales, mediante la utilización de metodologías propias y técnicas interdisciplinarias.

Por otra parte, la flexibilidad del método etnográfico permite al investigador adaptarse a diversas situaciones. Según Hammersley y Atkinson su estrategia radica en que la orientación de una investigación puede ser cambiante en cuanto necesidades teóricas e imprevistos en el trabajo de campo (2001). Por ello, la particularidad de la etnografía como método se encuentra en que no se limita a un diseño rígido, como por ejemplo lo exige el método cuantitativo con las encuestas y entrevistas de preguntas cerradas.

---

<sup>52</sup> Los fundamentos metodológicos se nutren de diversas fuentes epistemológicas. El soporte investigativo parte de las postulaciones de Norman Denzin e Yvonna Lincoln quienes entienden el enfoque de la investigación cualitativa "como conjunto de prácticas interpretativas, que no privilegia ninguna metodología. No posee ninguna teoría, ni paradigma, ni conjunto de métodos que sean específicamente suyos" (2011, p. 2). Además, en el libro *The SAGE Handbook of Qualitative Research* editado por estos autores, encontramos un artículo de Jon Prosser bajo el título *Visual methodology -Toward a more seeing research* el cual hace referencia a "cómo la gente ve la naturaleza regida por su propia percepción, como otros modos sensoriales, y mediada por su fisiología, la cultura, y la historia" (2011, p. 479), que me aportó variables para comenzar a entender las percepciones de mis agentes culturales. El enfoque participativo según Tomas Rodríguez-Villasante, me brindó luces en torno a cómo, utilizar un estilo de preguntas que replantea el "estar allí" etnográfico trasladando el "¿cómo? y ¿por qué?" A la verificación del "¿para qué? y ¿para quién?" Creando así, "una visión... más estratégica de la ciencia y de los posicionamientos previos ante las tareas y además consecuencias queridas, o no, de lo que hacemos. Así pues, situar el contexto en que se dicen las cosas, sus orígenes, sus métodos en relación a sus objetivos, nos ayuda a sacar de la abstracción las teorías y los conceptos" (2011, p. 124).

### 3.1 Tipo y características de la investigación

El primer paso de este trabajo fue de tipo exploratorio. La caracterización de esta exploración se dio en tres fases que se fundamentan en los procesos de la realización cinematográfica, como son la preproducción, producción y postproducción. En la primera fase, era inevitable no tener una mirada llena de convencionalismo, ya generada desde el medio periodístico nacional, así como por los pocos estudios académicos cargados de prejuicios hacia las producciones audiovisuales informales en circulación. Por ello, propuse realizar un acercamiento mediante el tipo de investigación exploratoria en la ciudad de Santo Domingo de los Colorados donde el fenómeno se encuentra todavía en proceso de desarrollo.

En la segunda fase, como el tema ha sido poco abordado y reconocido por la disciplina antropológica y, sobre él, es difícil formular hipótesis precisas, convine el método exploratorio con la observación participante, la interacción y el compartir con los agentes culturales. Por ende, propuse ir descubriendo de la mano de los productores informales sus contextos de percepción de la realidad. Así, la participación en cada situación de presentación o entrevista visionada en un encuadre general se abordaría mediante su espontaneidad provocada por la confianza entre productor y etnógrafo (Graupera Gargallo & Grau Rebollo, 2017).

En la última fase, no forcé, ni me interesé, en generar concepciones exóticas sobre la novedad del fenómeno local, sino un trabajo a profundidad en cuanto a los modos de percibir, representar e improvisar, antes, durante y después de la producción audiovisual de la realidad representada. Esta flexibilidad me permitió entrelazar la descripción escrita con las técnicas de recolección de datos de la etnografía audiovisual. Como resultado obtuve algunos detalles que se escaparían a la sola descripción escrita, como es la cualidad sonora y visual de los aspectos más importantes de los productores informales en sus contextos de grabación y sus circuitos de comercialización informal.

### 3.2 Técnicas de investigación seleccionadas.

La participación, observación, las entrevistas y grupos de discusión en el trabajo de campo y registro audiovisual se entenderá como técnica de recolección de datos al estilo del proceso de realización audiovisual cinematográfica. Estas técnicas ayudaron formalmente organizar las fases seguidas durante la observación en el trabajo de campo.

El etnógrafo en el trabajo de campo puede motivar al agente cultural recurriendo a preguntas abiertas para no obtener respuestas demasiado breves. Según James Spradley, mediante la conversación se estimula el diálogo e interacción generando así una cercanía que ayude a dar respuestas a las preguntas y objetivos de investigación formulados (1979).

### 3.2.1 Etapas de investigación en antropología audiovisual

La organización de esta investigación la he postulado teniendo en cuenta las tres fases de la realización cinematográfica. Estas fases me permitieron primero, en la preproducción, adentrarme al campo de manera exploratoria. Allí, la observación fue abriendo el camino que me condujo a una aproximación adecuada ante los productores informales. En esta vía tomé la decisión de alternar, en principio sin planificar, el acercamiento a los agentes culturales, tomando nota en mi cuaderno de campo, y, realizando consultas que me permitían ir contrastando la información.

En la segunda fase, la producción, la cámara se convertiría más que en un dispositivo de registro audiovisual en un medio por el cual se detonaría una relación de cómplices entre el etnógrafo y los agentes culturales. Por último, en la postproducción, en la organización del material, edición y retroalimentación, los aportes de los productores informales en la representación de la narrativa etnográfica los consideré de importancia significativa, ya que ayudaron a transmitir en gran medida un doble conocimiento tanto para ellos como para mi interés antropológico.

### 3.2.2 Observación sin la cámara

La observación como medio y método natural de la etnografía me permitió experimentar la cotidianidad de la ciudad, identificar y demarcar lugares importantes en los que cada día me mimetizaba, y los iba asumiendo como hábitat propio. La importancia del “grado al cual el observador se involucra a sí mismo en participar en la cultura estudiada hace una diferencia en la calidad y cantidad de datos que podrá recoger” (Kawulich, 2005, p. 7). También mediante la estancia, mi presencia se hizo familiar al contexto, pasando de ser el extraño a un transeúnte urbano más.

En esta transición se produjo el acercamiento y la interacción con las personas que le dan vida cada día a las dinámicas de la ciudad. La observación como procedimiento etnográfico no solo me permitió recoger datos significativos, sino que también me introdujo a una realidad que para muchos otros transeúntes se presentaba invisible, o tal vez, de forma normal frente al desarrollo de sus actividades. El investigador suscribe este procedimiento a su necesidad de ser consciente en cuanto a la “lógica de sus reacciones, conductas y decisiones en la primera etapa de campo para comprender, en su propio marco teórico y de sentido común, cuál es el valor y las modificaciones que introducen las pautas de los informantes” (Guber, 2005, p. 117).

Caminé unos días por las calles 29 de mayo, Ambato, Cuenca, Peatonal, entre otras, que forman la cuadrícula comercial del centro de Santo Domingo. Allí encontré diversos lugares donde comercializaban películas en formato de DVD de todos los géneros. Observé que algunos comercios de DVD no eran permanentes, solo abrían viernes, sábados y domingos, mientras otros anunciaban con letras grandes sus productos en sus publicidades.

Me preguntaba, dónde podría conseguir las producciones de los productores informales y me fui a indagar establecimiento por establecimiento. Me encontré la sorpresa de que muchos habían vendido una que otra producción, pero en las cantidades que se les suministraban, que en realidad no superaban las 20 copias. La respuesta a la pregunta del porqué fue clara, el director obtenía más ganancia vendiendo la producción de su propia mano en la calle. Esto me llevó al segundo paso, contactar con las productoras.

El primer día de mi encuentro con el representante de Crizamver Producciones, quedamos en reunirnos en su puesto de trabajo de artesano en la calle 29 de mayo, pero luego me llamó y me dijo que nos viéramos en el Parque Joaquín Zaracay. La cita se había pactado para las diez de la mañana y llegué media hora antes.

Comencé a caminar el parque, ubicado en el Centro de Santo Domingo, entre Avenida Quito y Tsáchila. Allí encontré una placa que hace referencia a su nombre en distinción a Joaquín Zaracay, primer gobernador de la etnia de los colorados en Santo Domingo. Justo detrás de la fuente, que disparaba un chorro de agua en forma vertical, rodeado a su vez con chorros pequeños que hacían una media luna, se encuentra una escultura construida en honor a este gobernador. Antes de su construcción, se encontraba una pileta o fuente donde se surtían de agua las primeras familias que poblaron. Es por ello que, la historia del parque se encuentra ligada a la fuerza colectiva de su población quienes “el 17 de octubre de 1957, luego de muchas mingas lograron organizar y establecer el lugar con bancas alrededor de jardines como zona de recreación y encuentro familiar” (Torres Egas & Torres López, 2009, p. 26).

Pude notar que a pesar de que esta ciudad no hace parte del sistema colonial español, la cuadrícula de su parque presenta los mismos rasgos de las construcciones coloniales, al concentrar todos los entes de poder como la parroquia Eclesiástica de Santo Domingo, la administración municipal, el Banco del Pichincha, la primera botica, diferentes restaurantes, estudios fotográficos y, ubicada en una de las esquinas de la plaza, la primera casa de materiales, construida mezclando piedra, cemento y madera.

El parque ya estaba activo, diversas personas ofrecían sus servicios como fotógrafos, músicos, vendedores de loterías, limpia botas, trabajadoras sexuales, vendedores de ungüentos, vendedores de extractos de plantas y frutas, un malabarista, tres masajistas, un par de gitanas que leían la mano y que me abordaron misteriosamente, vendedores de frutas y una buena cantidad de transeúntes. No podían faltar aquellos habitantes que la gente considera comunes y característicos de algunos parques en estas ciudades, y que bien podrían pasar el día completo allí como dos señores de la tercera edad, cuatro alcohólicos, y un hombre con ropas raídas con aspecto ennegrecido, que esperaban pacientemente frente a un restaurante chino alguna sobra de alimento.

El representante de Crizamver Producciones apareció por la Avenida Quito, que está justo a la derecha del parque, saludando como si me conociese desde siempre “¡qué hubo mi pana!”. Yo le contesté medio atemorizado –hola Cristóbal, mucho gusto–. Él me

preguntó *¿me has esperado mucho?* y yo le dije que no, que había tomado la simple decisión de llegar antes.

Cristóbal llevaba unos vaqueros rotos en las dos partes frontales de sus rodillas, una camisa desgastada, iba descalzo, y de su cuello colgaban tres cordones negros con semillas y un diente de felino, asimismo, cuatro pulseras de hilo con diversos colores en cada muñeca y una pañoleta color azul en su mano. En su espalda traía colgada una mochila con material de sus artesanías. Su cabello largo y desordenado, su rostro quemado por el sol, su dentadura un poco desgastada y las cicatrices en las manos, le daban el toque particular de ser un aventurero de la vida y un ser sin complicaciones. Me preguntó *“¿quieres tomar algo?”* y nos fuimos a una panadería que queda justo diagonal al parque donde ya lo conocían.

La conversación empezó sin muchos protocolos y todo se fue dando de forma natural. Nunca me preguntó sobre mi interés en él, sobre mi trabajo, solo hablaba de él y lo que quería hacer. Yo me dejé llevar y comenzó un largo monólogo sobre su historia. Enseguida comprendí que él pensaba que yo era otro periodista que lo venía a entrevistar, y que ya él se sabía de memoria los arquetipos de preguntas establecidos por la prensa. En el transcurso de la hora y media de conversación con el productor, noté que era un personaje muy popular, que cada cinco minutos interrumpía para saludar a alguien, y su espontaneidad acompañaba a su forma de ser humilde, risueño y amante del reconocimiento popular.

Antes de despedirnos me preguntó que si lo que me había contado era suficiente, qué si no lo era, me esperaba al día siguiente en su casa para mostrarme su museo. Solo entonces tuve la oportunidad para presentarme y contarle cuál era mi interés, qué me motivaba, de qué se trataba la investigación y decirle que en los próximos años tendríamos una relación muy cercana, ya que mi trabajo consistiría en seguir sus procesos de producción audiovisual, y tratar de entender las percepciones sobre su entorno y las representaciones de la realidad que realizaba en los rodajes con los demás productores. Solo entonces, me entendió y me dijo *"ya me parecía extraño ver un periodista sin cámara fotográfica... entonces tu eres antropólogo, ¿y qué es eso?, ¿qué hacen ustedes?"*.

Dos días más tarde pacté una cita con el representante de LED Producciones, su productora se encontraba en plena producción de la narrativa *los Amores de David*, así que me invitó al día de rodaje. Llegué al lugar quince minutos antes, en la vía Quevedo kilómetro cinco, en la Cooperativa Alejandro Montes de Oca. Ese día se rodaría una escena en el lugar de la cita. Afuera del lugar se encontraba un joven alto, delgado, portaba unas gafas de sol color negro, una camisa color marrón, unos vaqueros azules y unas botas texanas negras, en su muñeca izquierda tenía colgado un reloj metálico. Cuando me acerque al joven su rostro tenía una expresión de seriedad sepulcral, lo saludé y me contestó entre dientes.

La casa pintada de color mostaza contrastaba con las cornisas de lujo color blancas, la puerta principal, mitad madera y mitad vidrio, tenía en su parte delantera una reja forjada en varillas de hierro y dos ventanales grandes de aluminio color blanco, que hacían la figura de un rostro con lentes cuadrados y una gran nariz. La vivienda, ubicada en el barrio que se encuentra en una zona periférica de la ciudad, era la única que tenía la fachada frontal terminada, las demás estaban en obra gris.

El representante llegó diez minutos más tarde en un taxi, acto seguido descendió del auto con un portafolio color negro que revisaba con mucho afán, venía vestido con vaqueros azul, una camisa blanca, botas vaqueras negras, una gruesa gargantilla y un reloj, ambos con apariencia de oro macizo. Me extendió la mano y me dijo "*mucho gusto Lider Loor*", le contesté que el gusto era mío y de inmediato me presenté. Su presencia y su persona emitían mucha formalidad.

Su rostro y cabello largo denotaban cuidados faciales y capilares, y en su mano derecha llevaba un guante de cuero color negro, que tiempo más tarde se quitó, dejando ver su mano accidentada. El taxista también descendió y se presentó como Jaime Segura, luego llamaron al chico que yo había saludado antes, este me da la mano diciendo con una sonrisa tímida "*hola yo soy Caballo*". Inmediatamente llegó otro auto color gris, un *chevrolet spark*, donde venían cinco personas, tres mujeres con atuendos de gala y dos hombres con vestimenta formal.

Dentro de la casa empezó de manera muy formal una presentación de todos, y me pidieron que expusiera los motivos de mi visita y si tenía algún interés en participar en la película como actor. Luego de una explicación detallada del objeto central de mi exploración, una sola persona manifiesta que, por razones de seguridad personal, no quería participar en mi proyecto de investigación, ni dar entrevistas durante mi participación en el rodaje. Acepté con todo el respeto y pregunté si había alguien más tenía dificultades para ser tenidas en cuenta.

Los demás productores informales presentaron una gran apertura y agradecieron que se les tuviera en cuenta para este tipo de trabajos, ya que sabían que el registro audiovisual quedaría como material de su producción, y que mi presencia ayudaría a despejar dudas sobre algunas técnicas que ellos desconocían. Ese mismo día solicitaron de manera urgente mi ayuda en cuanto a un taller de expresión escénica; dicho taller lo concerté días más tarde con un amigo experto en el tema.

Para mí fue muy fácil el acoplamiento y entendimiento con las productoras, ya que ellos tenían el mismo interés en que yo participase en sus producciones como experto teórico, camarógrafo, en maquillaje, actuación, sonido y relacionista público. En este primer

encuentro sin la cámara pude aclarar mis percepciones en cómo se iría abriendo el campo de trabajo<sup>53</sup>.

Esto me llevó a tomar las primeras decisiones frente a los modos de representación que realizaría con los productores informales. Primero, elaboré las estrategias que me permitieron operar y sensibilizar a los participantes sobre mi presencia como etnógrafo. Dichas estrategias se resumen en presentarme como antropólogo y explicar mi presencia en el rodaje.

Segundo, determiné que el registro se produciría de forma espontánea y sin guion durante la exploración, y que consecutivamente, iría registrando detalles de mi interés etnográfico para luego comparar con lo que ellos querían mostrar desde su representación ante mi registro.

Por último, conseguí establecer mi postura entre el lazo afectivo y lo cognitivo. Determinar esos dos roles eran importantes antes de comenzar a rodar, porque luego la relación de amistad seguiría construyéndose durante y después del trabajo de campo. Por ello, pienso que una observación audiovisual, como producto final, puede permitir elucidar aspectos puntuales sobre una representación de lo real. Digo esto basándome en las percepciones, interiorizadas como lenguajes, que recrean los productos audiovisuales de los productores informales. Por ejemplo, volver a los contextos y reinterpretar los hechos que han marcado la historia de la sociedad local mediante sus producciones promueve una nueva retrospectiva de asumir la memoria colectiva.

### 3.2.3 Observación con la cámara como diario de campo

Los medios escritos, audiovisuales y virtuales como la prensa, la radio, la televisión, y ahora las redes sociales, se han encargado de registrar un sinnúmero de acontecimientos históricos que se construyen en el día a día de la cotidianidad de la ciudad. En consecuencia, realicé una revisión de estos registros organizándolos mediante el objetivo de mi investigación.

Primero fui a revisar la hemeroteca en la biblioteca pública de la ciudad, en ella encontré una serie de archivos periodísticos organizados por años en cajas de cartón no muy bien conservadas. Me dediqué a organizar la información desde el año 2006 hasta el año 2013, seleccionando 650 periódicos.

---

<sup>53</sup> Según Rosana Guber, en los procesos etnográficos las limitaciones del investigador son determinadas, tanto por su postura epistemológica, como por el sujeto que estudia. Es por ello que el etnógrafo puntualiza lo que busca o descubre la forma de encontrarlo. Su capacidad de transformar las técnicas de recolección de información es parte del proceso de construcción del objeto mismo de conocimiento, convirtiéndose así, en la principal herramienta etnográfica de su trabajo. En cuanto a la postura del sujeto estudiado frente al investigador, se construirá mediada según la autora por cuatro aspectos que pueden variar según la situación como la persona, las emociones, el género y el origen (2001, pp. 111–112).

Fotografía 5 Alto índice de violencia en lo que va del año 2008



Diario La Hora. Edición impresa 12 de julio 2008  
Fuente: (Biblioteca Cantonal de Santo Domingo, 2016)

Mi interés se centraba en las noticias sobre los temas representados en las narrativas audiovisuales, bien sea todo tipo de violencia local por venganza, feminicidios, engaños, sicarios, bandas criminales, extorciones, asesinatos. Registré alrededor de cuatrocientas cincuenta fotografías, y terminé seleccionando cien que hacían referencia directa en las narrativas audiovisuales. De las cien terminé seleccionando diez de cada hecho social, encontrando que durante el año 2008 se presentó un alto índice de violencia en la ciudad, disminuyendo de forma progresiva los años siguientes.

Fotografía 6 Muerte en el billar El Negro en la calle San Miguel y Quito



Diario La Hora. Edición impresa 25 de febrero 2008  
Fuente: (Biblioteca Cantonal de Santo Domingo, 2016)

En segunda instancia me dediqué a la revisión de librerías locales y a las entrevistas de personajes representativos en la ciudad como sociólogo, historiadores, periodistas, escritores, diseñadores, camarógrafos de televisión, fotógrafos de la prensa escrita y un grupo de la audiencia frecuente de los productos audiovisuales informales. En las librerías encontré varias novelas de índole nacional sobre melodramas e historias étnicas. Las revisé con atención y llegue hasta una novela local con un nombre particular *El Monaguillo Vengador* (2013). En su descripción dice que es un hecho de la vida real, así que me quedé con ella y comencé a leerla.

Cuatro días más tarde acordé una entrevista con su autor, el doctor en medicina tropical Tito Loor. Sorprendido por mi interés me invitó con mucha emoción a su consultorio, luego de las formalidades de la presentación y explicación sobre mi investigación, le dije que me llamaba la atención que su personaje hubiese accedido a él y relatarle su historia, la cual yo había leído antes en una noticia en el archivo de prensa (Fotografía 6). Él me contó lo siguiente:

"Hace diez años atrás le conocí a este señor Javier Bermello. Una vez llegó al consultorio y tenía una camiseta por fuera y un pantalón corto con unas alpargatas y me dijo que le revisará el abdomen que tenía un problema digestivo, y después de esto, le digo, acuéstese en el *shailon*, y resulta que saca dos pistolas y las pone en el escritorio, dice: "*permiso doctor*" y pone directamente las pistolas como si fuera a poner un celular... Obviamente la piel se me erizó, se me puso, como de gallina... Y se acostó en el *shailon*, y le veo tremenda cicatriz abdominal como una laparotomía exploratoria, con unas serpientes dibujadas en el abdomen... Luego de esto, yo, un poco nervioso, pero uno como médico con la experiencia, con los años, va teniendo cierta serenidad y decía yo entre mí: bueno este es un sicario, o es una persona que está mal de la mente o es un delincuente o es un guardia de seguridad... ¿Qué será?, no sabía yo en ese momento, pero las pistolas eran descomunales... Me fijo afuera, porque yo tengo un vidrio y una cámara ahí, y veo por el monitor que lo está esperando una persona afuera en la calle con un taxi sin placas... Más tensión, yo digo ¡me van a asaltar! Cuando estaba revisando el abdomen me fijo que también tenía el orificio de una bala, otra en la parte de la pierna, en la pantorrilla, y yo le dije: oiga pero usted es disparado, y él me dice, "*si doctor yo soy disparado cuatro veces*" y me enseña una parte de la pantorrilla derecha y veo un orificio de entrada y salida de un proyectil, pero antiguo y me dice: "*yo soy como el gato que tiene siete vidas*"... Bueno le di la receta, creo que le coloqué una inyección y me dijo "*¿cuánto es?*" y le dije, no, anda nomás hermano, pasa bien, cogió sus armas se metió y se fue... Dos semanas más tarde llega con una mujer y me dijo: "*doc, está es mi esposa, está embarazada*"... Otro día viene con otra mujer como esposa, que tenía una infección y vino tratarla... cinco meses más tarde la primera esposa me llega a contar después que Javier es un "*exterminador*", yo le digo ¿qué es exterminador? Ella dice: "*él elimina a las personas que le hacen daño a la sociedad*" yo le digo ¿cómo es eso? "*si doctor, si usted tiene algún problema, le dice a él, y hasta gratis, le elimina a una persona*", le dije y ¿cuántas personas ha eliminado? "*docenas y docenas de personas, puede llegar a un centenar*"... Luego de conocer su historia, él viene acá y yo le entrego éste libro mi primer libro, *el Jardín de las vivencias*, le encanta al hombre, se lo lee en un día y me dice "*¿cuándo hace mi libro de mi historia?*" y le digo tienes que contármela algún rato y te prometo que la voy a hacer, y

esto pasó unos pocos días antes que lo eliminen a él, que fue por la parte de Manabí en Flavio Alfaro”<sup>54</sup>

Fotografía 7 Dr. Tito Loor iluminando el dibujo de la entrada de bala de la carátula de su libro *el Monaguillo Vengador*



Fuente: (Archivo autor, 2015)

El doctor Loor, relata que las tres mujeres de Javier Bermello, terminaron por contarle el resto de la historia. Además, él iba anotando algunas conversaciones que mantuvo con el “Exterminador” durante las consultas rutinarias cuando traía a sus hijos. El doctor Tito, me cuenta también que él no sabía mucho sobre las hazañas del “Exterminador”, que se fue enterando mediante los detalles que le dieron las esposas de Javier y la prensa escrita. Luego de la muerte de Javier, pudo recoger más datos en la morgue y mediante el relato de otros colegas que habían brindado atención a las diversas intervenciones de heridas que hacían en sus consultorios a personajes relacionados con el “Exterminador”.

En el 2015 LED Producciones quiso adaptar esta historia a un guion para realizar la narrativa. Pero uno de sus mayores impulsores e inversionista se vio obligado a cambiar de domicilio laboral. Ese mismo año el doctor Tito Loor, entró a la producción de LED Producciones llamada *Los Amores de David* (L. Loor, 2015), quien interpretó el papel de médico cirujano y financió el proyecto con la compra de 400 DVD. Durante esa producción estaba en rodaje Criszamver quien recrearía la situación de más relevancia del “Exterminador”, la muerte de seis personas en el billar *El Negro*, suceso ocurrido el 20 de septiembre del 2008 (Fotografía 6).

---

<sup>54</sup> Entrevista realizada el 20 de julio de 2015, consultorio del doctor Tito Loor ubicado sobre la avenida Esmeralda en Santo Domingo de los Colorados.

Fotograma 1 Representación muerte en el BILLAR D'EDUARDO, sector de la calle San Miguel y Quito, secuencia en narrativa Criszamver (2015)



Fuente: (Cristobal Zambrano, 2015)

Durante el proceso del rodaje de esta narrativa conversé con Criszamver y su camarógrafo Héctor Peña:

“Peña: la construcción de la escena no fue compleja, ya que todos colaboraron a la hora de la acción. El dueño del billar, las personas que actuaron y aquellas que estaban observando lo que sucedía. Me acordé del Exterminador y la noticia, más cuando leí el libro de Tito Lloer.”

“Criszamver: yo estaba por la zona el día de la masacre, porque ahí trabajaba vendiendo artesanías, no le presté tanta atención, yo me imaginaba la vuelta, y no quería meterme en problemas, ya que conocía a Javier, él creció y trabajó por la tierra donde yo también crecí.”

Héctor y Criszamver no hicieron más referencia al tema y lo asumían como toma lograda. Respeté su silencio y decidí no hacer más preguntas. El hecho violento de la realidad representado por los productores informales comenzaba a darme luces de cómo ellos, perciben e incorporan estos sucesos a sus narrativas. Para ilustrar mejor los elementos representativos en esta escena nombraré los más peculiares.

Por un lado, encontramos el contexto de rodaje. El productor informal rodó la escena en el centro de la ciudad en *"BILLARES, SALAS DE JUEGOS D'EDUARDO"*, cerca de la zona donde había sucedido la acción violenta años atrás. Los productores informales sabían que rememorar lo sucedido años atrás impactaría a su público. Así, el hecho escenificado trae a la memoria urbana un recuerdo de un tiempo impetuoso que para muchas personas fue superado, para otras persiste de forma perceptible.

Algunos contextos de Santo Domingo de los Colorados representados en estas narrativas son considerado peligrosos ya sea por su historia o por sus dinámicas comerciales como la prostitución, la droga y la venta de elementos robados. Otro elemento representativo en la narrativa es el tiempo. Tanto en el libro *El Monaguillo Vengador* (2013) como en la prensa escrita se caracteriza al "Exterminador" como una persona serena a la hora de ejecutar sus atentados. Además, éste realizaba sus ejecuciones a cualquier hora del día, lo único que le importaba era acabar con sus objetivos.

El productor informal recrea muy bien estas dos características en su narrativa Crizamver. Toda la escena tiene setenta segundos de acción, en ella la cámara lenta y la banda sonora buscan fortalecer y elevar al máximo la actuación del vengador. El tiempo en estos lugares de diversión se presenta diferente en cuanto interés y disfrute del individuo. El alcohol, el juego y la música cuando se incorporan al sujeto puede desinhibir y potenciar la torpeza y lentitud en su cuerpo. Síntomas que también aprovechaba el personaje de la novela *El Monaguillo Vengador* (2013) a la hora de entrar en acción.

En la escena también se representa un gesto que Crizamver realza en sus narrativas. El vengador toma el dinero de las apuestas que se encuentra en la mesa que representa el pago de la deuda. Tanto el "Exterminador" como Crizamver provienen de zonas rurales, donde pagar o no pagar una deuda se convierte en un acto de vida o muerte. Esta escena nos deja ver una parte de la sociedad rural dentro de la ciudad que todavía mantiene en práctica la palabra como prenda de garantía y confianza. Por otra parte, recuerda que en Santo Domingo de Los Colorados existe una relación cercana entre la deuda y la muerte. En esta ciudad se han presentado un sinnúmero de asesinatos de familias enteras por no pagar deudas pertenecientes a prestamistas informales o dineros del narcotráfico.

Sobre este tema entreviste a Luis Vinuesa, quien ejerce hace más de veinte años como fotógrafo local del Diario la Hora; a René Moreira, quien lleva el archivo audiovisual del canal Zaracay TV, quien me suministro veinte horas de noticias locales sobre sucesos violentos y feminicidios; a Marianela Sánchez, presentadora de Tv, locutora y militante feminista, quien me invitó a dialogar sobre el tema de mi investigación en la radio y la Tv; al equipo de producción de prensa del Diario el Centro, el Diario la Hora, quienes me suministraron noticias sobre la violencia actual en la ciudad y a reporteros del canal Majestad Tv.

Los diversos encuentros tenían como objetivo enmarcar noticias que estuviesen relacionadas con las representaciones hechas en las narrativas de los productores informales. También les resultaba interesante conocer las producciones audiovisuales, ya que para algunos reporteros locales eran desconocidos los productores y sus narrativas, de aquí surgió el primer grupo de discusión, dónde logré reunir otro tipo de espectadores. Este sería parte del tercer paso en mi metodología, realizar una serie de grupos de discusión después del proceso de rodaje de las narrativas audiovisuales. A este primer grupo sumé personas de la Escuela de Comunicación de la Pontificia Universidad Católica donde era profesor. Allí, proyecté las películas: *la venganza de los galleros* (2010), *La*

*venganza de Cristóbal* (2014), *Criszamver* (2015), *los amores de David* (2015), *Criszamver 2* (2016). De ellos obtuve una visión más local, identificando elementos negativos y potenciales.

En el primer grupo, algunos espacios de grabación los encontraron peligrosos en cuanto inseguridad ciudadana, mientras otros lugares como casas, restaurantes, oficinas, bastantes originales, porque no hubo readecuación de los escenarios. En cuanto al vestuario, algunas personas lo encontraron exagerado, otras decían respetar estos elementos porque es la concepción de cómo ellos quieren representar una persona con recursos económicos o sin ellos. En cuanto a la vocalización y actuación la encontraban forzada y, por último, manifestaban que no se sentían identificados con las representaciones proyectadas. A continuación, redacto algunos comentarios generales sobre las producciones.

Fotografía 8 Grupo de discusión integrado por comunicadores sociales



Fuente: (Archivo autor, 2017)

“Kevin: como películas creo que todavía las tomo como algo regular, porque creo que la identidad de Santo Domingo está mucho más amplia y estos personajes intentan mostrar la locación, los lugares, la situación familiar, pero de allí yo sentirme identificado con las películas, y yo sentir que esa es una buena película que represente a Santo Domingo, no.

Valeria: en términos generales a mí me parecen buenas producciones, sobre todo vista no tanto desde la perspectiva de una espectadora profesional, sino más bien, contemplada desde el universo mismo de estas personas que producen y que hacen el esfuerzo de dejar un mensaje utilizando formatos melodramáticos, de superación o de lo que quieran, mezclando una serie de recursos y accediendo a ellos mediante todas las posibilidades de hacerlo. Desde ese lugar yo pienso que es positivo porque cumple con la función que el productor deseaba al escribir la trama.

Belén: yo no puedo dar valoraciones en torno del sacrificio de la dirección del productor, porque no es lo que vemos al final de cada película. Porque, vemos la producción, pero nunca nos enteramos, si tuvo o no recursos, qué problemas tuvo, de dónde salieron los personajes, no se ve eso en la película, no te cuentan eso. Entonces valoro el producto de regular a malo, en cuestión de continuidad ya que tiene muchos problemas el producto audiovisual. Pero yo rescato mucho la idea, aunque está no se presente en su totalidad en el producto final.

Andrés: a mí me agrada la idea, aunque no sabemos sus contextos de producción audiovisual. Yo pienso que a lo largo de las producciones van a ir mejorando, a través de la adquisición de experiencias y de las valoraciones que cada persona les pueda dar<sup>55</sup>.

En estas respuestas encuentro dos constantes, la primera, hace parte de una consideración a los productores por no ser profesionales y por el esfuerzo de querer narrar una historia desde sus medios. La segunda, una calificación un poco enmarcada en cánones normalizados por la estética y por los profesionales del medio audiovisual entre lo que es bueno y no, dejando de lado la mirada más autocrítica sobre cómo se están abordando, narrando y transmitiendo los hechos sociales mediante los diversos medios de comunicación en la ciudad.

En un segundo momento me reuní con diseñadores, artistas y músicos para obtener sus apreciaciones. Sus planteamientos giraron en torno al tema de los lugares, banda sonora, e igual aspectos técnicos que veían mal ejecutados. Consideraban los cambios de espacios demasiado bruscos y contrastados, lo que hacía que la narrativa se perdiera y diera paso a lo vulgar. Del vestuario les pareció original y recursivo. La actuación regular y la representación poco convincente, porque no logró que se identificaran con ellos. Estos son algunos comentarios generales de los participantes:

Fotografía 9 Grupo de discusión integrado por diseñadores



Fuente: (Archivo autor, 2017)

<sup>55</sup> Grupo de discusión con comunicadores sociales, semana 22, 10 de febrero de 2017.

“Carlos: la temática si es de esos suburbios, hoy en día se dan esas historias que me cuentan por ahí, de venganzas. El guion, hay partes como que tocaba extenderlo más, porque hay vacíos que completar, hay escenas que se dan muy largas y se pueden recortar.

Paul: las bandas sonoras son muy largas, repetitivas y fuera de contexto, esto deja al espectador en el aire... me emocioné en una escena porque pensé que sonaría algo de Enrique Bunbury, ya que el personaje que salió en pantalla se parecía al músico español, y su imagen iba acompañado con una banda sonora dramática.

Natalia: el sincretismo cultural se encuentra en la utilización de armas blancas y los vestuarios de la región que en últimas la representan bien”<sup>56</sup>.

La conversación giró en torno a los aspectos técnicos, ya que consideraban que la mayoría de las historias representaban una realidad de la cual ellos eran conscientes desde una mirada más lejana que cercana. Aunque les parecía en muchos aspectos que las producciones presentaban problemas serios en todos los aspectos técnicos, no podía negar la admiración hacia la valentía y el riesgo a la crítica que asumían los productores informales.

El tercer grupo fue de profesionales de diversas ramas, arquitectos, ingenieros, historiadores y abogados. Estos fueron directos y reconocieron su desconocimiento sobre este tipo de hechos en la ciudad ya que poco frecuentaban los lugares. Manifestaron que aunque no leían “*prensa roja*”, no negarían la violencia y el peligro de algunas zonas de la ciudad representadas en las narrativas.

Fotografía 10 Grupo de discusión integrado por profesionales de diversas ramas



Fuente: (Archivo autor, 2016)

<sup>56</sup> Grupo de discusión de diseñadores, artistas y músicos, semana 23, 13 de febrero de 2017.

“Hugo: toca temas como la relación entre campo y ciudad, a nivel de vida, educativo, todo eso que genera un espejismo para el que vive en el campo ya que se crea expectativa el solo hecho de habitar la ciudad. Pero lo que pasa por alto es el choque cultural de una ciudad violenta que transforma sus costumbres. Esto es lo que se explota en estas películas.

Carlos María: pienso que no se puede entender a Santo Domingo desde estas películas como algo generalizado, pienso que es más particular. Lo digo, porque yo vivo hace pocos años aquí y es mi percepción como extranjero.

Marianela: el papel de la mujer se representa como alguien sumisa en estas representaciones, cuando la mujer de estos contextos es muy trabajadora. La mujer no está muy bien representada, no representa lo que es Santo Domingo en ese sentido, aquí las mujeres somos muy emprendedoras.<sup>57</sup>”

Este grupo trajo a colación temas interesantes. Conversamos sobre todo lo que transforma el hábitat y *habitus* del sujeto en la constante experimentación con esa otra ciudad espejismo, entendida como expectativas a alcanzar por parte de los productores informales. Cómo la ciudad va ubicándolos en contextos no pensados y en situaciones ajenas a sus realidades como inmigrantes. El tema sobre la construcción de la masculinidad figurada en las narrativas deja ver el desacuerdo en cómo está representada la mujer frente al macho dominante, que opaca y hace invisible la participación femenina en los contextos cotidianos.

Por último, logré proyectar dos películas en un contexto más próximo a los productores informales, los integrantes estaban conformados por amas de hogar, un conductor y comerciantes informales, allí el grupo de discusión se identificó y valoró el trabajo de los productores, sus comentarios fueron parcos (muy buena, excelente), pero demostraban estar satisfechos porque confirmaban que esa era su realidad.

Robert: “estoy sorprendido con todos los trabajos de los compañeros que hacen esta labor, reconozco el esfuerzo que ellos hacen, porque la verdad este es un trabajo muy profesional que han hecho, y de verdad les felicito de corazón, que sigan así, que sigan proyectando todo esto que nos ayudan a nosotros en la provincia de Santo Domingo. Hay muchos lugares, muy preciosos, para hacer no solamente una, sino varias películas... Esta película representa la realidad porque si hay personas que han pasado por estas situaciones y más bien creo que es un mensaje para ellos, ya coincide con las personas que han pasado por estas historias”.

Laura: “las películas representan situaciones reales, se puede ver lugares que conocemos y caminamos todos los días en la ciudad. Yo me siento identificada porque soy santodomingense”.

---

<sup>57</sup> Grupo de discusión con profesionales de diversas ramas, semana 14, 11 de diciembre de 2016.

Carlos: “Yo he apoyado a los compañeros y tengo por ejemplo la película la *Venganza de Cristóbal* en casa, la he visto varias veces y me gusta todo la acción y su historia”

María: “la película tiene una manera de mostrar lugares icónicos, representativos de Santo Domingo y eso es muy importante y me siento identificado porque reconozco el lugar de la escena”<sup>58</sup>.

Fotografía 11 Grupo de discusión integrado por audiencia frecuente. Ama de hogar, conductor y comerciantes informales.



Fuente: (Archivo autor, 2017)

Conocer de primera mano las percepciones de este grupo me generaba muchas expectativas porque en su mayoría habían adquirido y visto las producciones informales. El tema constata en sus intervenciones fue la cercana empatía que sienten con las historias retratadas en las narrativas. Identificar los lugares de su vida y labor cotidiana les generaba emociones como alegría y nostalgia. Cuando conocían alguna persona del elenco se asombraban de las habilidades y destrezas artísticas interpretadas por el personaje, y, por último, valoraban el trabajo como muy bueno o excelente.

Las historias representadas aportan otro tipo de mirada al hábitat de las audiencias frecuentes. La producción para ellos es reforzada por los contextos, historias y personas representadas. Las narrativas son asumidas por las audiencias frecuentes como retratos que reflejan cotidianidades cercanas. Los productores informales interactúan todo el tiempo con estas audiencias. Durante el rodaje los mantienen informados de sus avances, y, si alguien quiere participar en la producción lo puede hacer mediante su actuación o facilitando lugares de rodaje, o en últimas, pueden apoyar de forma económica.

---

<sup>58</sup> Grupo focal audiencia frecuente, 15 de marzo de 2017.

Las diferentes intervenciones de comunicadores, diseñadores, músicos, arquitectos, abogados, ingenieros antropólogos, historiadores, audiencias frecuentes, reconocieron de forma generalizada el esfuerzo de los productores informales en realizar sus narrativas. Sus consideraciones, influenciadas por los cánones representativos del cine comercial, apuntan a diversos temas que podrían dar lugar a numerosas variables de indagación.

En consecuencia, los grupos de discusión permitieron establecer decisiones importantes en el desarrollo del montaje y una de esas decisiones fue prescindir de ellos como engranaje de la etnografía audiovisual. El material resultante me permitió obtener diversas percepciones que establecían estereotipos o acuñaban valoraciones que servirán para una futura investigación sobre audiencias, vertiente que no profundizo en esta investigación por decisión en acotar el campo de estudio.

#### 3.2.4 El modo de representación utilizado

Antes de registrar audiovisualmente las diversas acciones en el trabajo de campo pensé en el modo de representación que utilizaría para realizar la etnografía. Luego de barajar los diversos modos de representación, presentados en el marco teórico de esta tesis, me decidí por tres modalidades formales para representar la etnografía audiovisual: el cine observacional, el “documental participativo” y la implementación del dispositivo audiovisual como herramienta de interacción, provocación y reflexión.

Para la realización de la etnografía audiovisual comencé a explorar el contexto con cámara en mano y dejándome llevar por la espontaneidad de los productores informales. La decisión ayudó a determinar el movimiento de la cámara, la duración de un plano secuencia y los tipos de ángulos (Ardévol, 1994; Nichols, 1997; Robles Picón, 2012).

El cine observacional me permitió dar importancia a los “planos-secuencia largos con profundidad de campo y la preservación de la unidad espacial y temporal de los eventos durante el rodaje y montaje” (Lacerda, 2015, p. 1).

La modalidad observacional podemos constatarla en las etnografías audiovisuales visionadas más adelante en este trabajo. El carácter principal de esta modalidad fue obtener un diario de campo audiovisual que me facilitó el trabajo al combinarlo con el diario escrito. Volver a visionar el material me permitió ir montado cada secuencia etnográfica día a día y detallando situaciones de forma escrita al mismo tiempo. Esto simplificó y ahorró el trabajo de cara al montaje audiovisual.

La modalidad “participativa” o “modalidad interactiva” como la define Bill Nichols facilitó la aproximación “más plenamente al sistema sensorial humano: mirando, oyendo y hablando a medida que percibía los acontecimientos y permitiendo que se ofreciera una respuesta” (1997, p. 79).

La participación e interacción en la cotidianidad de los productores informales fue consensuada antes de comenzar a realizar el trabajo etnográfico en profundidad con la cámara de vídeo. El consenso permitió que estuviese en los contextos de rodaje hasta que ellos me aceptaran y obtuviera su confianza. Mi participación inicial en sus producciones fue como experto en múltiples actividades que paulatinamente se convirtieron en un compartir de información y experiencias recíprocas que se logran visionar en las dos etnografías y en el desarrollo de este escrito.

La participación de los productores informales en mi trabajo de investigación se fundó en facilitarme todos sus recursos humanos, espacios, tiempos y herramientas que necesitara. El consenso y el compartir entre productor y etnógrafo se presentó en doble vía, ellos estaban interesados en el producto final del estudio porque podrían comercializar el documental para así tener entradas económicas, y, a mí me interesaba saber sus formas de representar sus contextos mediante los procesos de producción. La interacción selló un tipo de complicidad que permito generar además de la etnografía audiovisual, amistad, familiaridad y futuros proyectos, como es volver a la ciudad y coproducir una narrativa informal.

La participación y el compartir entre productores y etnógrafo reforzó la interacción y generó experiencias más cercanas a sus realidades inmediatas. Experiencias que llevaron a la tercera modalidad, que también se evidencian en el cine de Jean Rouch y Edgar Morin, denominada *cinéma vérité* en su filmografía *Crónica de un verano* (1961). Según Rouch la interacción lleva a la utilización de la cámara como dispositivo que produce la “verdad del cine” (Canals i Vilageliu, 2011).

Por ejemplo, este acto se evidencia en la etnografía audiovisual de esta investigación llamada LED, cuando Líder me interpela sobre la evolución de nuestra relación o interacción en su vida, patrón que vemos en la forma recíproca del permanente diálogo explicativo que Cristóbal, en *Criszamver*, mantiene con la cámara como instrumento mediador entre productor, etnógrafo y futura audiencia.

El ejemplo permite reflexionar sobre esa “verdad del cine” observada en la auto-representación plasmada por los productores informales en sus narraciones audiovisuales, y, en su propia representación retratada en la etnografía audiovisual. Esta “verdad del cine” genera un doble espejo entre, la realidad captada y representada audiovisualmente por el etnógrafo y la realidad representada por los productores informales (Boudreault-Fournier et al., 2017; Caiuby, Novaes, 1993).

Fotografía 12 La cámara como dispositivo de interacción. Exterior, hacienda de amigos de los productores, primer día de rodaje. Uno de los actores me dice: “sácame una foto con mis armas, para enmarcarla y ponerla en la sala de mi casa” la Manga del Cura.



Fuente: (archivo autor 2016)

La teoría dicta que “los objetivos del cine observacional se dirigen hacia el análisis del comportamiento, mientras que el cine directo intenta reflejar la espontaneidad de la situación” (Ardévol, 1998, p. 231). Considero por lo tanto que el tratamiento cinematográfico de las etnografías audiovisuales cuenta con algunas características formales logradas por documentales como *Meykinof* (2005) de Carmen Guarini, en el que la mirada hacia la realización de un *film* de ficción se vuelve objeto de estudio antropológico.

Guarini reflexiona y cuestiona constantemente lo capturado por su cámara. Su mirada etnográfica gira en torno a la interacción, relación y accionar que existe entre la “inmanencia de la imagen” audiovisual y el realismo de la “imagen-acción” (Deleuze, 1984, p. 178). En el documental escuchamos su voz en *off* como banda sonora que une los bloques por medio del análisis y sus relatos. En el campo de trabajo opté por utilizar la forma de interacción y accionar, observado en su documental, modalidades que me condujeron a capturar tanto el audiovisual como en el escrito detalles esenciales de la particularidad de su hábitat y *habitus*.

Igualmente, el enfoque de David MacDougall en *Gandhi's Children* (2008), donde los modos de representar las *realidades, rituales de rivalidad, amistad, crueldad y generosidad* van descubriendo la personalidad de los estudiantes. Y, por último, *Los espigadores y la espigadora* (2000) de Agnès Varda, quien muestra los métodos en su

recolección cuando ella aparece en escena evidenciando su mirada. Esa mirada que convierte a la cámara en instrumento narrativo de acumulación y reciclaje. En este *film* se muestra cómo se desdibujan las fronteras entre autor y modos de representar el tema de espigar, o recoger en la filmación, y el tema en sí mismo. Estos tratamientos ayudaron a definir los modos de representación de una metodología que precisó, percibió, evidenció y activó los conceptos teóricos en la etnografía audiovisual.

Los tratamientos de los documentalistas MacDougall y Varda, aportaron tanto al audiovisual como al escrito. El primero, podemos visionarlo, así como leerlo, en sus historias de vidas y en la forma secuencial en que se encuentra la presentación familiar, laboral, artística y comercial de cada personaje en las etnografías audiovisuales. El segundo, lo encontramos en las formas y decisiones tomadas en cuanto a evidenciar mi presencia con mi voz e imagen, no con el afán de figurar, sino de generar cercanías que desdibujasen fronteras de poder y posibles tensiones en cualquier momento del trabajo de campo. Yo termine convirtiéndome para los productores informales un recolector de imágenes que ellos utilizaron en el montaje de sus producciones, mientras que para este estudio era espigador de mi representación audiovisual.

La filmación la realicé de forma individual, utilizando la cámara en mano o en trípode y un micrófono externo, lo que fue un tanto limitado y laborioso. Las limitaciones técnicas y del recurso humano influyen a la hora del rodaje y la edición. Por estas limitaciones en mi caso de estudio, procuré no modificar los errores técnicos presentados al momento del rodaje de la etnografía audiovisual.

Por último, la interacción permitió que mi exploración y captura del registro audiovisual se presentaran como exposición holística de la realidad observada, prescindiendo así de otros recursos como cabezas parlantes o voz en *off* durante el montaje.

### 3.2.5 Mi rol en el campo etnográfico

Toda etnografía audiovisual parte del conocimiento empírico y teórico de su agente cultural. Su realización exige un enfoque participativo, interactivo y compartido ya que lo que vemos es la interrelación entre varios elementos como son el etnógrafo, la cámara, los interrogantes en un contexto determinado. En ese contexto se dinamiza la intersubjetividad, dimensionada, más no sesgada, por la presencia de la cámara y la teoría, entre los productores y el etnógrafo.

Por ello, desde el primer acercamiento al campo se debe ser honesto y dejar claro el rol del etnógrafo. En los contextos de rodajes los artistas ocasionales confundían mi cámara con la cámara del camarógrafo de la película, esta situación resultaba ser incómoda para el camarógrafo de la producción por que tenía que repetir la toma, entonces me preguntaba de inmediato a mí mismo ¿Cómo diferenciar en el trabajo de campo el rol del etnógrafo y la cámara frente al camarógrafo de las producciones informales? En principio la solución más fácil fue presentarme como antropólogo, dejando claro que la

introducción de mi cámara cumpliría una función de registro externo del rodaje que serviría en doble vía para el objetivo de mi estudio y como memoria audiovisual de todos los participantes.

Estando claro el rol, la cámara dejó de ser un instrumento de observación y exploración y pasó a formar parte del método participativo y reflexivo etnográfico. Por ello, tanto etnógrafo como cámara se integraron en el desenvolvimiento natural de los productores informales y a las demandas del rodaje, aprovechando las circunstancias de interacción para intercambiar miradas e ideas de lo que se captaba. Un claro ejemplo está en la fotografía 13.

Fotografía 13 camarógrafo del rodaje, entre su rol y mi rol. Exterior, segundo día de rodaje en la Manga del Cura (Manabí).



Fuente: (archivo 2016)

Durante el acompañamiento a los rodajes fue un hecho favorable el que los productores informales, quienes ya familiarizados con las cámaras, interpelaran continuamente el lente del etnógrafo con su mirada y sus conversaciones, recursos que fueron aprovechados e incluidos en el documental como modos de intervención reflexiva entre productores y etnógrafo.

La situación entre mi participación y el compartir con los productores no sesgó la mirada antropológica, al contrario, afianzó y generó espontaneidad en la correlación. El devenir de esta integración permitió el vínculo dialéctico entre la teoría adoptada y la realidad audiovisual capturada. Las relaciones favorecieron tanto al dato audiovisual como al escrito que suscita el conocimiento antropológico.

Fotografía 14 El lugar de la mirada antropológica audiovisual. Interior, Hospital escena extracción de proyectil, en Santo Domingo de los Colorados.



Fuente: (archivo 2014)

El lenguaje audiovisual adquiere su dato etnográfico significativo cuando su metodología y proceso de interacción entre etnógrafo y productor alcanza el objeto de su reflexión sobre la representación y sobre la imagen. O, todo lo contrario, la representación puede ser cuestionada y renovada en cuanto su inmediata veracidad presente sesgos subjetivos frente a la realidad de los contextos estudiados.

Por ello, durante esta investigación se alternaron dos técnicas de registro descriptivo para alcanzar una observación rigurosa: la primera, que sirve para el lenguaje escrito académico fue anotar en la libreta de campo todo lo que ocurrió fuera del registro de la cámara, como la cotidianidad de las familias de los productores informales o las conversaciones que no se producían en los contextos de rodaje de la narrativa audiovisual, entre otros.

Por ejemplo, una conversación familiar durante la cena, en la que se hace alusión al lugar en que fue asesinado el hermano de uno de los productores y que ahora formaba parte de su narrativa al ser el escenario de la primera muerte. Situación un poco tensa, pero significativa, porque develaba la importancia simbólica y propia del contexto para la memoria audiovisual de la narrativa. También, permitió obtener el dato representativo para el productor, ya que la escena describe y presenta la destreza, la fuerza, el conocimiento del lugar y la venganza convertida en triunfo del personaje principal.

Conocer el dato etnográfico significativo anterior fuera del contexto de rodaje potencia la segunda técnica descriptiva efectuada con la cámara, que como registro riguroso describe audiovisualmente cómo eran construidas las escenas y representadas en los contextos del

rodaje. La descripción de la observación audiovisual en este estudio representa la mirada reflexiva entorno al contexto que evidencia la formalidad del “*estar allí*” etnográfico.

Los dos lenguajes se complementan y generan detalles del dato etnográfico que se escapan al utilizar solo uno de los métodos de observación y descripción. De la misma manera, estas técnicas aportan material sustancial a la memoria de los productores informales en cuanto texto y audiovisual y, a la construcción científica del conocimiento antropológico con sus notas descriptivas, teóricas y metodológicas recogidas en los diarios de campo (Spradley, 1979).

Todo dato que aporte información relevante (o genere sospecha de serlo) a la investigación, durante el trabajo de campo, está imbuido de dimensión significativa etnográfica. Como etnógrafos no podemos capturar en nuestras descripciones escritas o audiovisuales el acontecimiento universal del contexto, aprendemos a ser selectivos y esto nos lleva al dato significativo. Por lo tanto, el dato audiovisual capturado, representado y analizado en los procesos etnográficos se legitima significativamente gracias al tratamiento del concepto categórico en la teoría y su método de obtención.

Ahora bien ¿Cómo se fueron tejiendo las imágenes en el lenguaje escrito y el lenguaje audiovisual con estos datos? Cuando hablamos de entrelazar lenguajes la mayor dificultad se encuentra en qué queremos dar a conocer. Por ello, hay que saber escoger las modalidades de las representaciones audiovisuales y escritas.

En función de esta investigación el tejido entre lenguajes se presenta desde sus tres mundos: su vida en familia, su desempeño laboral y la producción audiovisual, los cuales suceden entre la fusión y funcionalidad de sus percepciones; espacios donde experimentan, escuchan, ven y leen las historias que luego narran y representan audiovisualmente. El lenguaje audiovisual se encargaría de poner en evidencia rigurosa las complejidades de los diálogos, discontinuidades e interacciones cotidianas, mientras el lenguaje escrito expondría las interpretaciones, descripciones y análisis.

Unas de las complejidades del tejido del lenguaje audiovisual y por ende en la producción informal se presenta frente al tiempo y el espacio, que son factores fundamentales. Por ejemplo, el tiempo en una escena se convertía en aliado cuando la improvisación fluía entre los actores naturales o en un enemigo cuando se requería repetir varias veces la misma escena. El espacio de rodaje dependía de los propietarios de los lugares donde se graban las escenas, debido a que los productores solo pueden ejecutar el rodaje el día que el escenario esté disponible.

Además, estos espacios y tiempos están sujetos a emociones contradictorias por parte de los dueños de los espacios y/o los familiares de los productores. Podía suceder que al día siguiente del rodaje el propietario del lugar se retractaba de la autorización o el acuerdo logrado, y prohibir la continuidad de la escena. Esto se debía a diversas circunstancias del imaginario estereotipado que tenían algunos propietarios hacia algunos actores

ocasionales de las producciones, más adelante con la fotografía 16 ampliaré con un ejemplo.

Por tal razón los productores informales durante el rodaje de la escena revisan una y otra vez el material audiovisual para estar seguros y procurar no volver al lugar de rodaje. Asimismo, este ejercicio propuesto por los productores ahorra trabajo durante la etapa de edición y permite liberar espacio de memoria de la cámara.

Para el etnógrafo la fotografía 15 muestra, por una parte, la actividad del tejido audiovisual y por otra, hace alusión a la metáfora del recolector debido a que los productores informales desechan “*in situ*” las imágenes no deseadas. Tanto productor informal como etnógrafo audiovisual se convierten en recolectores de imágenes que luego tejerán para dar orden lógico a sus tejidos audiovisuales.

Fotografía 15 Tejiendo imágenes “*in situ*”. Exterior, restaurant, escena muerte de Pedro David en Santo Domingo de los Colorados



Fuente: (archivo 2014)

A partir de este tapiz se puede analizar, en primer lugar, el complejo entramado entre cultura material, cotidianidad familiar, laboral y desempeño del productor informal representado en el tejido audiovisual.

En segundo lugar, el tapiz me permitió entender las percepciones, disponibilidades, posturas y destrezas de los productores informales frente a las necesidades de sus realizaciones audiovisuales. Este punto fue de mucha ayuda durante la retroalimentación y reflexión del trabajo realizado, porque me permitió concebir las posiciones de los productores informales y así evitar prejuicios en la búsqueda de rigor científico. Además, proporcionó significado a elementos de este tejido que se pensaron poco importantes.

Por último, el tejido audiovisual experimentado con los productores informales terminó siendo un proceso de aprendizaje para mí, porque amplió la mirada de la descripción audiovisual y escrita, al vincular el conocimiento antropológico con el conocimiento empírico del productor.

En la fotografía 16 se presentan tiempos y espacios limitados de la realidad inmediata de los productores. El tejido fuera del cuadro es aquello que describe el etnógrafo de forma escrita. Por ejemplo, el rodaje de la escena se ve interrumpido porque el celular del propietario de la casa ha desaparecido de la mesa del comedor. Del grupo de actores naturales hay varios señalados, el director enojado y en voz alta pide que aparezca el celular.

Fotografía 16 Espacios-tiempos limitados. Interior, casa, escena discusión con auxiliar de limpieza en Santo Domingo de los Colorados



Fuente: (archivo 2015)

Esta situación no aparece en el documental etnográfico por decisión ética ante los productores informales por la incomodidad del hecho. Pero forma parte de las costuras que el tejido audiovisual va dejando para otro tipo de lenguaje como el escrito.

La necesidad del diálogo y vinculación entre el audiovisual y lo escrito se presenta en nuestro tiempo como otra forma de generación de conocimiento. Este diálogo permite elucidar y acceder al universo particular de la subjetividad de una persona que genera afinidades con los demás universos colectivos.

Por tal razón, en las dos etnografías he tratado de mostrar las peculiaridades significativas de cada personaje. La principal peculiaridad que los une es la afición a la producción

audiovisual. Y en los dos encontramos personas que nos presentan otra mirada de los sucesos violentos de su cotidianidad. Ellos, producen desde sus limitados presupuestos y conocimientos en técnica cinematográfica diversos caminos que les posibilita experimentar por un momento otro tipo de vida, diferente a la que ellos señalan que “no tuvieron la oportunidad de vivir”.

## 4. DESARROLLO

*“La película y el conocimiento,  
en una perspectiva  
de la antropología visual  
y quizás de todas las ciencias,  
no se construyen  
al margen de la escritura.  
Se desarrollan y se profundizan  
en su interacción”.*

*José Ribeiro (1998)*

### 4.1 Preproducción: investigación en documentación local

El haber trabajado en la Pontificia Universidad Católica de Ecuador sede Santo Domingo (PUCESD) me ayudó a conocer que no existen estudios locales sobre el fenómeno audiovisual de los productores informales. La estancia en la PUCESD también me sirvió para conocer los escasos escritos académicos publicados sobre la historia del cantón que habían realizado historiadores, personajes políticos, periodistas, sociólogos, antropólogos, y escritos no publicados de personas (a las cuales puede entrevistar) que se habían dedicado a escribir por cuenta propia. Puedo dar fe, respaldado en los diferentes testimonios durante varias entrevistas, que, Santo Domingo por su corta edad como urbe todavía sustenta su historia en la memoria oral de aquellos que decidieron quedarse a construir la ciudad.

Los habitantes de esta ciudad se dedicaron, en su mayoría, a la empresa agrícola y ganadera, y cuando empezaron a surgir las primeras universidades los profesionales llegaban directamente de Quito, Loja, Guayaquil y Portoviejo, quienes trabajaban de lunes a viernes y los fines de semana retornaban a pasar con sus familias.

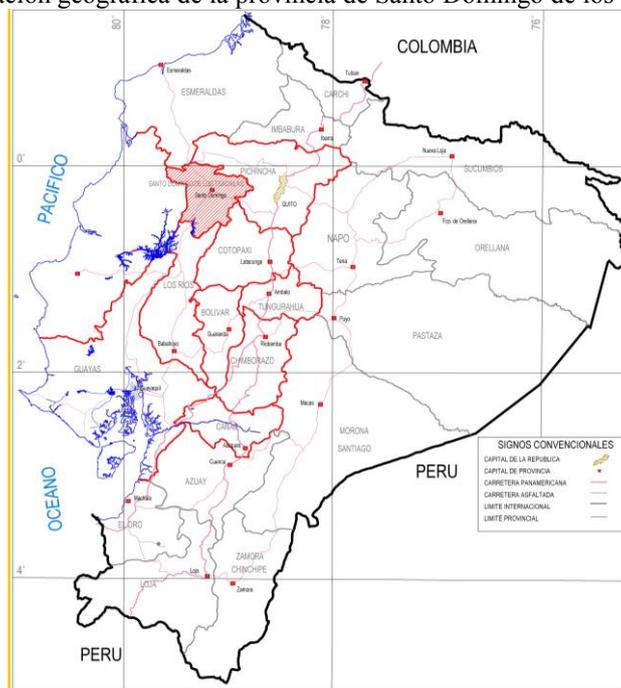
Los escritos existentes sobre la historia de esta ciudad abordan temas puntuales en cuanto al crecimiento geográfico, urbanístico y sus hechos políticos. Escritos como el *Nacimiento de una Región. Propuesta de historia económica y social de Santo Domingo de los Colorados entre 1860 y 1960* (1992) del licenciado en historia Fernando López *Santo Domingo de los Colorados. Los desajustes del crecimiento* (1992) de varios colaboradores de la Asociación Cristiana de Jóvenes. *Santo Domingo de los Colorados, Historia de su integración al espacio nacional 1860-1960* (2004) y *Y fueron llegando. Los primeros registros poblacionales de Santo Domingo de los Colorados (1887 - 1921)* (2007), estudios realizados por el Sociólogo Patricio Velarde Segovia. *La provincialización, hechos y personajes, Gobierno Provincial Santo Domingo de los Tsáchilas* (2008), *Santo Domingo: Cantón-Provincia* (2009), contribuciones urbanísticas y políticas del arquitecto Víctor Hugo Torres, y, *Una Gran Región Santo Domingo de los Colorados* (2012), historia de sucesos del primer radiodifusor de la ciudad Hólger Velasteguí Domínguez, son los que mayor relevancia tienen por ser personajes que han transformado pública y políticamente la ciudad.

Por otra parte, existen otros estudios que hacen referencia a la historia de la etnia Tsáchila<sup>59</sup>. Pude notar que existen pocos acercamientos académicos sobre la interacción entre etnia y población urbana, dato importante para futuras investigaciones<sup>60</sup>. Además, los medios escritos, audiovisuales y virtuales, por su parte, aportan con sus registros cotidianos de sucesos a la construcción de un archivo, de distintos temas, que sirven para la realización de diversas investigaciones. Ejemplo de ello son las diversas citas realizadas a estos medios de comunicación por los autores locales para reconstruir y narrar la historia de Santo Domingo de los Colorados.

#### 4.1.1 Descripción del campo etnográfico: ubicación geográfica

El territorio del Ecuador se encuentra dividido en provincias conformadas por cantones y estos por parroquias urbanas y rurales (Instituto geográfico Militar, 2013).

Fotografía 17 Ubicación geográfica de la provincia de Santo Domingo de los Tsáchilas en Ecuador



Tapirus Compañía LTDA  
Fuente: (Chamorro, 2017)

<sup>59</sup> Para ampliar el tema en torno a la etnia Tsáchila recomiendo el libro *En el cruce de caminos: identidad, cosmología y chamanismo Tsáchilas* de Montserrat Ventura i Oller. "Su objetivo es describir el lugar que ocupa este grupo en el seno de la sociedad ecuatoriana, su configuración singular, su visión del mundo, y también el chamanismo como institución" (2012, p. 18). Otro referente es la tesis doctoral realizada en la *Universitat d'Alacant-Universidad de Alicante* de Oscar Roberto Espinoza Lastra, que trata de las *Capacidades asociativas en emprendimientos de economía solidaria: El caso de las comunas Tsáchila de Santo Domingo en Ecuador*. El autor busca evaluar en las "comunas Tsáchila, el potencial territorial para promover emprendimientos de economía solidaria, como estrategia para impulsar el desarrollo local" (2017, p. 9).

<sup>60</sup> Existen varios estudios sobre políticas nacionales, ambientales, culturales, etc., que involucran directamente a la etnia, pero, pocos puntuales que identifiquen la problemática entre etnia y sociedad santodomingense. Por ejemplo, el artículo de Sarah Radcliffe con Andrea *Pequeño Ethnicity, Development and Gender: Tsáchila Indigenous Women in Ecuador* es un acercamiento interesante frente a las políticas nacionales, donde demuestran que las disposiciones estatales relacionadas con las mujeres indígenas "no se relacionan con las preocupaciones del desarrollo de las mujeres indígenas" (2010, p. 990).

La republica se inicia en 1830 como un Estado pobre que apenas podía pensar en obras de carácter nacional (Torres Egas, 2008). De modo que, únicamente se desarrollaron sus tres principales ciudades desde la época colonial: Cuenca, Quito y Guayaquil. Según Nelson Serrano, históricamente, Ecuador “se ha caracterizado por ser un país agrícola, sector en donde se han manifestado fenómenos como la inequidad económica y social, debido al acaparamiento de la tierra y del agua, principalmente” (2015, p. 16).

Frente a esta inequidad, los gobiernos de diferentes épocas adoptaron medidas administrativas de expansión y ocupación del vasto territorio baldío. Sus políticas se basaron en la construcción de caminos y la creación de puntos de referencia poblados por etnias. Estas expansiones permitieron la creación de diversos poblados ocupando varias regiones del territorio nacional que contribuyeron al crecimiento productivo del país. Un ejemplo de esta expansión se da a comienzos de 1861, cuando la Asamblea Nacional decreta la Ley de División Territorial: “El Ecuador fue dividido en trece provincias. Pichincha estaba conformada por el Cantón Quito y como parte de este la parroquia (rural) de Santo Domingo de los Colorados que fue creada el 29 de Mayo de 1861” (GAD Municipal Santo Domingo, 2015, p. 2)<sup>61</sup>.

Luego en 1883, según decreto legislativo, Santo Domingo se convirtió en parte del cantón Mejía. “En 1899 fue fundado institucionalmente como Santo Domingo de los Colorados,” (Velarde Segovia, 2004), a través de la Gobernación de Pichincha. “En 1944 volvió a la dependencia de la jurisdicción del cantón Quito.

Fotograma 2 Santo Domingo como parroquia rural del Cantón Quito



Película de Quito a Santo Domingo  
Fuente: (Kintner, 1949)

---

<sup>61</sup> Según el censo del sacerdote jesuita alemán Juan Bautista Menten para esta época la población reunía “aproximadamente 125 personas, distribuidas en 117 indígenas Tsáchila, dos indios de Alóag con sus familias y transeúntes, unos tres negros caucheros procedentes de Colombia” <sup>61</sup> (Velarde Segovia, 2007, p. 22).

El 3 de julio de 1967 fue decretado como el quinto Cantón de la provincia de Pichincha” (GAD Municipal Santo Domingo, 2015, pp. 2–3). En el 2006, se realizó una consulta popular para promover la provincialización de Santo Domingo. Finalmente, el 6 de noviembre de 2007, tras varios años de lucha organizada por este objetivo, se provincializó, separándose de la Provincia de Pichincha, tomando el nombre Santo Domingo de los Tsáchilas, en honor a la etnia colorada que la habita desde sus orígenes (GAD Provincial, 2016; Torres Egas & Torres López, 2009).

Fotografía 18 Provincialización de Santo Domingo de lo Tsáchilas



Diario La Hora. Edición impresa 1 de enero 2008  
Fuente: (Biblioteca Cantonal de Santo Domingo, 2016)

La Provincia Santo Domingo de los Tsáchilas, forma parte de la región central del Ecuador y se extiende hasta las costas de las provincias de Esmeraldas, Guayas y Manabí. En la actualidad, con aproximadamente 450.000 habitantes, es la cuarta ciudad más poblada del país después de Guayaquil, Quito y Cuenca (GAD Municipal Santo Domingo, 2015; GAD Provincial, 2016). Esta ciudad ha sido catalogada como el “puerto terrestre” del Ecuador por su estratégica ubicación geográfica que le permite ser el punto de encuentro e intercambio de productos y servicios entre la sierra y la costa (Torres Egas & Torres López, 2009).

La provincia de Santo Domingo de los Tsáchilas tiene dos cantones que son: la Concordia, que su Cabecera cantonal es La Concordia, y el Cantón Santo Domingo que su Cabecera cantonal es el Cantón de Santo Domingo de los Colorados. En su conjunto se le llama Cantón a la ciudad y las demás parroquias urbanas y rurales de la ciudad. Por ejemplo, las parroquias urbanas del Cantón Santo Domingo son Abraham Calazacón, Bombolí, Chiguilpe, Río Toachi, Río Verde, Santo Domingo de los Colorados y Zaracay. Y sus parroquias rurales son Alluriquín, Puerto Limón, Luz de América, San Jacinto del Búa,

Valle Hermoso, El Esfuerzo, Santa María del Toachi. En su conjunto tiene dos cantones, ocho parroquias urbanas y siete parroquias rurales que conforman la provincia de Santo Domingo de los Tsáchila.

#### 4.1.2 Crecimiento demográfico

La historia de esta ciudad empieza a inicios del siglo XX. Su primera etapa comprende desde 1900 hasta 1950 y podría definirse como la de desbroce de la montaña y asentamiento del primer campamento poblacional. La segunda, corresponde a la etapa de conformación urbana y construcción de las primera arterias viales del poblado (Torres Egas, 2008; Velasteguí, 2012). Estas arterias se fueron conectando luego con el proceso de ocupación del territorio marcado por la construcción de las carreteras que atraviesan la zona.

Así, la región montañosa se va ocupando para la explotación ganadera y de cultivos frutales, caña de azúcar, caucho y madera (Torres Egas & Torres López, 2009; Velarde Segovia, 2007). La fertilidad y la facilidad para poblar esta región, generó un proceso intensivo de flujo migratorio de personas que empezaron a negociar con el caucho durante la Segunda Guerra Mundial (Velarde Segovia, 2007). A la par, la región fue objeto de ocupación “mediante la aplicación de políticas por parte del Estado para fomentar su incorporación al uso agrícola” (Torres Egas, 2008, p. 13).

La etapa inicial del proceso de colonización directa en Santo Domingo de los Colorados fue incentivada por el gobierno nacional. La administración de turno cedió tierras baldías a aquellas personas que se comprometieron a desbrozar la montaña dedicándola a la agricultura y la ganadería. Esto supuso el desplazamiento de personas de otras ciudades del Ecuador hacia Santo Domingo (López, 1992).

Fotograma 3 El comercio en Santo Domingo año 1949



Película de Quito a Santo Domingo  
Fuente: (Kintner, 1949)

Los migrantes, en su mayoría gente de escasos recursos, buscaban alguna ocupación en el campo donde eran dispuestos como mano de obra barata. Mientras tanto, el trabajo del agricultor tecnificado, en su mayoría personas acomodadas económicamente, se iba consolidando en las grandes haciendas, las cuales eran grandes centros productivos (Torres Egas & Torres López, 2009; Velarde Segovia, 2007). Posteriormente, vendría un período de ocupación intensiva, a través de los mencionados programas de colonización y el fomento de cooperativas agrícolas, lo cual precisó la construcción y mejoramientos de carreteras y vías de penetración.

Fotografía 19 Camino de Quito a Santo Domingo año 1950



Estudio fotográfico familia Lasso  
Fuente: (Fototip Lasso, 1950)

El proceso de ocupación se aceleró con la aplicación del Proyecto de Reforma Agraria que en Santo Domingo implicó el Proyecto de Colonización. En 1964 entra en vigencia un proyecto de colonización agrícola del Gobierno Nacional con el apoyo financiero del BID, *Banco Interamericano de Desarrollo*, y el asesoramiento del gobierno israelita (Torres Egas, 2008; Velasteguí, 2012).

Simultáneamente, aumenta el proceso de urbanización del país, principalmente en ciudades de la costa vinculadas a las actividades agrícolas y comerciales, puesto que la población es atraída por nuevas fuentes de ocupación. La colonización “implicó un cambio profundo en el territorio que supuso un crecimiento demográfico acelerado. En 20 años (1962-1982) la población pasó de 6.900 a 69.000” (Torres Egas, 2008, p. 149). La parroquia paso a ser Cantón y fueron apareciendo las primeras zonas urbanas. Esto se dio gracias al avance de la construcción de las carreteras, las facilidades que brindaba el

Estado, la demanda de mano de obra para la actividad agrícola y la pauperización de ciudades como Loja y Manabí, afectados por la sequía en 1969 (Velasteguí, 2012).

Fotografía 20 El comercio, Mercado Unión y Progreso, Calle Cuenca



Estudio fotográfico familia Flores

Fuente: (Flores, 1974)

Terminó la colonización e inició el proceso de urbanización. Santo Domingo empezó a funcionar como un “centro de operaciones” (Torres Egas & Torres López, 2009, p. 32) con sus redes de comercialización, abastecimiento e intercambio. Algunos índices de población demuestran la explosión demográfica del cantón debido a esta reorganización del territorio nacional. En 1950 había 6.978 habitantes, y, para 1962, la población ascendió a 31.345. Hasta entonces el centro de atracción para vivir y trabajar era el campo y la principal actividad era la producción agrícola. La población principalmente habitó la zona rural, y, a partir de 1974 se concentró en el área urbana, generando el crecimiento de la ciudad que pasó de 69.235 a 271.876 habitantes siendo uno de los índices de crecimiento más altos de Latinoamérica. Según Torres Egas “para el año 2030, la ciudad sería la tercera ciudad más poblada del país, superando el medio millón de habitantes” (2009, pp. 184–185). Este incremento demográfico (31,15%) demandaría la producción de mayor cantidad de alimentos, infraestructura de servicios y suelo urbano, que se presenta a futuro un reto a superar.

La ocupación territorial y laboral en Santo Domingo de los Colorados generó en forma precipitada varias necesidades que dieran garantías de carácter social y de orden administrativo público. Por ejemplo, el crecimiento poblacional demandaba rápidamente inversiones en servicios básicos, como agua potable, energía eléctrica y alcantarillado. Pero la inversión estatal en este tiempo, ante estas necesidades, era nula. Por otra parte,

se presentó el sometimiento del terrateniente al labriego, puesto que, la mayoría de los latifundistas eran personas que contaban con poder político y medios económicos para cultivar grandes extensiones del territorio. Este poder les permitía pagar un día de trabajo con alimentación y vivienda al precio de su conveniencia. De esta forma, la ocupación fue causando desigualdad, violencia y hurtos que poco a poco se iban adueñando del espacio urbano y rural.

#### 4.1.3 Crecimiento comercial

Santo Domingo de los Colorados continúa desarrollándose como una ciudad de abastecimiento regional. Su crecimiento demográfico presenta diversas necesidades en cuanto a la consolidación urbanística y comercial. En el ámbito económico, el sector agropecuario continúa siendo de gran relevancia como lo refleja en la estructura actual de ocupación del suelo, con un 72.07% del área dedicada a la producción pecuaria, agrícola o forestal (Dirección de Planificación, 2015). Además, es un nodo logístico nacional; posee recursos naturales y una óptima calidad del suelo para la productividad; accesibilidad vial que garantiza el flujo de productos y bienes a nivel nacional; alto potencial ganadero e hídrico; desarrollo de infraestructura turística y de instituciones financieras y crediticias<sup>62</sup>.

Además de la actividad agropecuaria y ganadera se encuentra la comercial que se constituye como una práctica no estructurada. El carácter de complementariedad como lo es el comercio informal ha acompañado al desarrollo de la ciudad desde sus inicios. La práctica ya hace parte del paisaje urbano y cultural del centro de la ciudad.

Fotografía 21 El comercio, Mercado Unión y Progreso, Calle Cuenca



Fuente: (Archivo autor, 2016)

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 85-86

El comercio informal en Santo Domingo está compuesto en su mayoría por vendedores ambulantes que ofrecen desde animales, remedios, frutas, ropa, accesorios de lujos, plantas medicinales, verduras, bebidas medicinales, masajes, servicios sexuales, alucinógenos y todo aquello que se pueda vender. El refrán generalizado es que “en Santo, si vendes piedras, piedras te compran” el fenómeno del comercio informal “es parte de un complejo sistema de comercialización que ocupa la Av. Peatonal 3 de Julio, calles Cuenca, Ambato, Latacunga, Guayaquil y Galápagos; e involucra al Terminal Interparroquial” (Dirección de Planificación, 2015, p. 153). Torres Egas apunta que: “Si bien nuestra fortaleza radica en el hecho de ser abastecedores de la región, este rol lo resolvemos desde lo informal; no hemos logrado estructurar una economía que permita generar y absorber empleo formal” (2008, p. 97). Otro indicador clave es que la tasa de ocupación plena es del 46,93% y la tasa de empleo en el sector informal es del 45,5% (Dirección de Planificación, 2015).

Según el censo económico del Ecuador, el 60% de la población económicamente activa de Santo Domingo corresponde al sector terciario; el 21% al sector primario y el 8% al secundario. El comercio al por mayor y menor ocupa un 23.46%, seguido de la agricultura, la ganadería, la silvicultura y la pesca a las que corresponde un 20.77% (Dirección de Planificación, 2015; GAD Municipal Santo Domingo, 2015). De hecho, uno de los mayores problemas de la población son sus bajos ingresos y los altos índices de desempleo (4%) y subempleo (57.9%) al 2013, en gran parte relacionado con aquella informalidad de la economía local que ha sido aceptada y reproducida culturalmente por más de 25 años (Dirección de Planificación, 2015; GAD Provincial, 2016).

El Fondo Monetario Internacional define al mercado informal como el “conjunto de empresas que producen y distribuyen bienes que no pagan ningún tipo de impuesto y que sus actividades no están registradas en los datos estadísticos oficiales de los ingresos nacionales” (INEC, 2016, p. 10). Uno de los mayores problemas de este sector es su bajo nivel de productividad e ingreso que apenas les permiten la subsistencia.

En Ecuador, el mercado informal se presentó desde el inicio de la fundación de sus ciudades. Pero, el crecimiento acelerado del comercio informal “data de la década de los ochentas. Sus principales causas fueron la falta de trabajo formal, la expansión de las ciudades relacionada con la migración y la marginalidad” (Rodríguez, 2012, p. 8). La crisis financiera, laboral y social se intensificó en los años noventa, el aumento del desempleo fue de 8,3% al 10% dando paso a un deterioro social y causando el mayor índice de empleo informal y migración en el país. A finales de los noventa Ecuador cambia su moneda nacional y se dolariza para estabilizar la economía nacional. Frente a ello, la economía informal se fue afianzando en las entrañas de una sociedad que lo fue aceptando como agente cultural de subsistencia. En 2008 la Asamblea Constituyente del Ecuador, para mitigar y reconocer este tipo de manifestación económica en el país aprobó diez nuevos artículos en la *Sección III*, capítulo *Formas de Trabajo y su Retribución*:

“Art.325: El Estado garantizará el derecho al trabajo. Se reconocen todas las modalidades de trabajo, en relación de dependencia o autónomas, con inclusión de labores de autosustento y cuidado humano; y como actores sociales productivos, a todas las trabajadoras y trabajadores. Se reconocen como sectores sociales productivos a todas/os los trabajadores/as, esto es: a quienes laboran por cuenta propia o autónomo, comerciantes minoristas; en unidades económicas comunitarias, cooperativas, artesanales, asociativas, empresariales, familiares u otras; en actividades de auto sustento y cuidado humano. Se garantiza y protege por igual sus derechos” (Asamblea Nacional Constituyente, 2008, p. 60).

Estas leyes fueron interpretadas de múltiples formas por los comerciantes informales. Además, las administraciones de los diferentes gobiernos descentralizados, en coherencia con esto, comenzaron a emitir decretos para regular la ocupación comercial del espacio público.

En Santo Domingo de los Colorados, por ejemplo, los vendedores ambulantes no pueden estacionarse en un espacio por más de dos horas. No todos cuentan con Registro Único de Contribuyente (RUC), porque los productos que comercializan son de carácter transitorio. Igualmente, los comerciantes informales que tienen puestos estables han sido adjudicados por administraciones antes y después del 2008, estos pagan un impuesto por ocupación del suelo y RUC, permiso sanitario, permiso de ocupación en la vía pública, entre otros registros.

La ciudad exterioriza problemas en infraestructura básica, los territorios establecidos para mercados se presentan en condiciones precarias de salubridad, ya que la ocupación espacial por parte de los vendedores informales no está organizada. Los mercados como el Mayorista Municipal (entre la calle Guayaquil y Ambato), Unión y Progreso (entre la peatonal 3 de julio y 29 de mayo), 30 de Julio, 10 de agosto (sector centro 5 esquinas) el 29 de diciembre (sector la Carolina), el mercado de mariscos (17 de diciembre), entre otros espacios que se presentan, como ferias libres, siguen en plan de organización comercial. Su concentración urbanística ocupa un radio de 3 Km. Sus dinámicas, resumidas en un desorden comercial afectan al tránsito e incrementa la inseguridad, además, generan contaminación visual, auditiva, higiénica, en la ciudad. Todas estas problemáticas se profundizan por la actividad de la piratería mercantil, que como transeúntes y ciudadanos estamos tentados a consumir.

#### 4.1.4 La piratería audiovisual en Santo Domingo de los Colorados

Los modos de reproducciones o copias de bienes y servicios se remontan a tiempos pasados. Estas formas de comercialización ilegal se han convertido en signos de supervivencia frente a la pobreza y desigualdad social de países en vía de desarrollo, debido a que personas pertenecientes a diferentes sectores sociales consumen estos servicios (Aguar, 2010; Coello & Emilia, 2015).

Hoy en día, el fácil acceso a la tecnología y el manejo de algunos softwares permiten capturar y reproducir con facilidad cualquier contenido digital. Este proceso, en principio, trataba de facilitar la circulación y democratización de la información. Algunos softwares se pueden descargar de forma gratuita de la red y se han transformado en herramienta de trabajo de quienes se especializan en dominar sus técnicas. La implementación de la tecnología digital por ejemplo, los CD, los DVD y la Internet, permiten la reproducción de cualquier material digital con una calidad que desvanece las diferencias entre el original y la copia ilegítima (Aguiar, 2010; Alfaro, 2013).

En Ecuador, en especial la ciudad de Santo Domingo de los Colorados, la copia de películas, musicales, programas de computación, ropa, documentación, entre otros bienes y servicios se pueden comercializar sin ningún problema. La piratería, término con el cual hoy día conocemos estas manifestaciones del comercio ilegal, y prácticas similares “se pueden entender como un amplio fenómeno social y económico, que revela la ambigua relación que los ciudadanos, vendedores y el gobierno tienen con la validez y la aplicación de la ley” (Aguiar, 2010, p. 2). El índice de violación de propiedad intelectual en trabajos audiovisuales y musicales en Santo Domingo de los Colorados se puede evidenciar fácilmente en el comercio informal. La diversidad de productos ofrecidos en sus calles y locales satisfacen los gustos y exigencias de los consumidores. Se puede conseguir desde películas que circulan en festivales de cine, hasta los últimos estrenos aún en cartelera.

Fotografía 22 El comercio informal, calle Peatonal



Fuente: (Archivo autor, 2016)

La piratería no se presenta como caso aislado en Santo Domingo de los Colorados, en muchas ciudades de Ecuador este fenómeno es común. La Ley de Propiedad Intelectual que regía en el país hasta finales del 2016 fue modificada el 9 de diciembre de ese mismo año. La Asamblea Nacional aprobó y publicó el *Código Orgánico de Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación* agregando nuevos derechos sobre el conocimiento ancestral y el “nivel inventivo” de los ciudadanos. En su Artículo 104, especifica cuáles son las obras susceptibles de protección. Aclarando que la protección “recae sobre todas las obras... que sean originales y que puedan reproducirse o divulgarse por cualquier forma o medio conocido o por conocerse” (Asamblea Nacional, 2016, p. 24).

Hacer cumplir la Ley de Propiedad Intelectual en Ecuador se ha convertido en una misión imposible. En Santo Domingo de los Colorados, uno de los mayores problemas de la población está relacionado con aquella informalidad de la economía local que ha sido aceptada y reproducida culturalmente por sus habitantes. Además la administración pública la entiende como una solución inmediata frente al desempleo (Dirección de Planificación, 2015). La administración municipal tiene que mediar entre hacer cumplir la ley y la creciente actividad ilegal. Según Aguiar este fenómeno es “percibido como derecho natural, reclamado como ilegitimidad lícita” (2010, p. 2), por las asociaciones que distribuyen y venden estos bienes y servicios.

Antes del 2011, la distribución y comercialización del cine nacional en Ecuador era limitada. Las pocas películas nacionales estrenadas en las principales salas de cines del país tenían una corta vida de exhibición. Por tal razón, el dominio tanto en carteleras, como las distribuciones de formatos DVD ilegales lo lideraban los títulos hollywoodenses. Esto motivó el inicio de un proceso de regulación y control del cine extranjero por parte del Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual (IEPI) y la Fiscalía nacional, quienes hacían cumplirlas bajo el siguiente artículo: El Art. 423 del *Código Penal Ecuatoriano* se conoce a la Piratería como “(...) El delito de piratería o asalto cometido a mano armada en alta mar, o en las aguas o ríos de la República (...)”. Esta definición dista de lo conocido en el campo del Derecho de Autor, en el cual es conocida como “aquella reproducción no autorizada de obras por parte de terceros; de esta definición nacen varias hipótesis como el Derecho de Autor frente al Derecho al Trabajo; y, el Derecho a la Información frente al Derecho de Autor” (IEPI, 2016, p. 2). Esto conllevó al IEPI a implementar el Art. 333 de la Ley de Propiedad Intelectual, para regular la distribución y ventas de CD y DVD de las asociaciones de distribuidores y comerciantes de obras audiovisuales. Actividad que ha permitido la libre adquisición de producciones audiovisuales extranjeras y nacionales:

Luego de un largo proceso de clausuras y decomisos, los vendedores informales se asociaron bajo el derecho que ampara a todo ciudadano al trabajo, Art.325 citado anteriormente. Con esta asociación lograron dos objetivos: el primero fue legalizar sus locales ante los diferentes estamentos gubernamentales como el Registro Único de Contribuyentes (RUC) y el Servicio de Rentas Internas (SRI). El segundo, fue la

negociación de los derechos de autor y reproducción de copias legales en DVD de la película nacional *A tus espaldas* (2011) del productor y director Tito Jara quien cedió los derechos arriesgándose a la aventura comercial. El resultado marcó la historia del cine nacional. El formato DVD permitió bajar los costos de adquisición vendiendo 75.000 copias legales en diversos locales de todo el país. El IEPI apoyó la iniciativa y siguieron con la digitalización en formato DVD de otros títulos (Cevallos, 2012; IEPI, 2016).

En Santo Domingo de los Colorados, algunos puestos de ventas (locales fijos o ambulantes) de DVD y CD piratas, no se registran en los censos como puntos comerciales en estas actividades, sino como lugares de comercialización de otros productos como dulces, prendas de vestir, zapatillas (Torres Egas & Torres López, 2009). Los puestos ambulantes de CD, USB, y DVD, suelen cambiar permanentemente de lugares de venta. La mayoría se sitúan a las afueras de locales que pertenecen a familiares o amigos y su condición de permanencia es precaria porque no cuentan con un permiso de funcionamiento, lo que los obliga a cambiar de oficio para no ser abordados por las autoridades municipales. Normalmente no solo ofrecen películas, sino que comercializan otros productos de la temporada, que les permite obtener ganancias significativas frente a lo que regularmente ganan, y las películas que ofrecen son las que están en alta demanda, como los géneros de acción, infantiles y romance, otra razón para que sean objeto de los desalojos policiales.

Fotografía 23 El comercio informal de DVD ambulante, calle Ambato



Fuente: (Archivo autor, 2016)

Las locales fotografías 24 y 25 llevan en sus nombres las siglas DVD, comercializan películas nacionales originales y copias piratas en DVD de películas extranjeras y se encuentran registrados en el RUC y el SRI, lo que garantiza legalidad frente al Estado. Las casa comerciales están vinculadas a las Asociaciones de Distribuidores y Comerciantes de Obras Audiovisuales que se encargan de distribuir las copias de las obras originales nacionales<sup>63</sup>.

<sup>63</sup> Lunes 5 de septiembre de 2016, entrevistas a propietarios de locales ubicados en la vía Quevedo, 29 de mayo y vía a Quito, Santo Domingo de los Colorados.

Fotografía 24 Local de venta de películas originales nacionales y piratas extranjeras, Avenida Quevedo



Fuente: (Archivo autor, 2016)

En ellos se encuentran estantes exclusivos para las realizaciones nacionales como documentales, películas y musicales, en formato DVD y CD originales, y sus precios oscilan entre 4,50 y 5,50 dólares. Esta estrategia, por una parte, ha disminuido la piratería de realizaciones nacionales que sustentan una mayor inversión económica pública y privada. Y, por otra parte, ha incentivado a diversos grupos sociales, en este caso los productores informales, a experimentar con las narrativas audiovisuales.

Fotografía 25 Local de venta de películas originales nacionales y piratas extranjeras, calle 29 de mayo



Fuente: (Archivo autor, 2016)

La mayoría de los locales de películas se encuentran ubicados en un radio de influencia comercial de 3 Km, en ellos también encontramos a los vendedores ambulantes. Estas dinámicas mercantiles del comercio informal, conllevan a una serie de manifestaciones sociales y culturales como las productoras informales. Estas productoras realizan sus propias narrativas en formato DVD de forma paralela a las realidades del comercio audiovisual en la ciudad.

Los procesos y productos económicos de los productores informales no buscan competir con las producciones nacionales y extranjeras. Las obras están hechas bajo la conciencia de visualizar lugares y espacios comunes para los productores, contando historias para aquellos que habitan y se familiarizan con esta cotidianidad. Por ende, sus comercializaciones se dan en el comercio informal, cohabitando con la oferta en formato DVD de la industria cinematográfica hollywoodense y las producciones nacionales de grandes inversiones.

#### 4.2 Producción: narrativas encontradas

Cuando los contextos reales son abordados por lo ficticio se convierten en espectáculo, en entretenimiento, en otras formas de recrear la memoria espacial y temporal de una comunidad. Pero ¿Qué sucede cuando una persona que vive esa realidad trata de representarla en narrativas audiovisuales? ¿Cómo se representa la percepción de la realidad? ¿Cómo asume estas representaciones la sociedad donde sucedió el hecho? Con estos interrogantes, presento a continuación una aproximación a los análisis de las primeras narrativas audiovisuales producidas por las dos productoras abordadas, que tratan temas sobre venganza, violencia y amor.

Esta aproximación a las narrativas ya finalizadas y comercializadas me permitió identificar elementos representativos que tuve en cuenta en el trabajo de campo. Por ejemplo, la selección de contextos de rodaje, vestuario, participación voluntaria de personajes, negociaciones en cuanto utilización de espacios y objetos en escenas improvisadas, entre otros elementos.

En consecuencia, el siguiente análisis no pretende profundizar ni entrar en detalles de cada acontecimiento representado en las producciones finalizadas, debido a que mi interés se centra en el análisis de los procesos de producción, como son la preproducción, producción, posproducción y comercialización, de las narrativas audiovisuales mediante la etnografía audiovisual. Dejo abierta esta posibilidad para animar a otras investigaciones a que indaguen a profundidad sobre las representaciones depositadas en las producciones en circulación.

##### 4.2.1 La transfiguración de la venganza

Las primeras narrativas audiovisuales de las productoras informales que hallé durante esta etnografía llevan en sus títulos la palabra venganza. Llama mi atención cómo esta palabra

se repite anunciando el género filmico de acción en la película. La venganza, recreada y propuesta por los productores informales, se presenta con un lenguaje corporal y verbal próximo a sus realidades. En sus narrativas se representa la venganza tratando de emular los cánones del lenguaje cinematográfico desde sucesos reales mediados por sus propias experiencias e imaginarios.

Las particularidades señaladas las encontramos en dos productoras como son Criszamver Producciones de Cristóbal Idilio Zambrano Vera y LED Producciones representada por Líder Édison Loor Loor. Sus producciones permiten comparar cómo abordan cada situación y tratan desde su percepción representarlas en sus trabajos.

El productor informal Cristóbal Idilio Zambrano Vera, mejor conocido como Criszamver, nació en el recinto las Mercedes (Manabí), años más tarde se va a vivir con su familia al territorio que se conoce como La Manga del Cura (Manabí). A los trece años se muda solo a Santo Domingo de los Colorados y vive en las calles dedicándose a lustrar botas, lo que no le permitió terminar sus estudios de bachillerato.

En su adolescencia se traslada a Quito, donde se dedica al deporte, alcanzando a ser representante de la provincia de Pichincha en atletismo, boxeo, futbol y taekwondo. Además, fue jefe de cocina y administrador en un restaurante por cuatro años, donde dice que ganó mucho dinero. Con el dinero ahorrado en Quito compró varias cabezas de ganado que puso bajo la administración de sus padres en La Manga del Cura. En esos años su hermano fue asesinado, circunstancia que causó calamidades y discusiones familiares, ya que la venganza era una vía para saldar lo ocurrido.

Esto lo lleva a tomar la decisión de vender todo en La Manga del Cura e irse a trabajar y viajar por Sudamérica. A finales de los años noventa vuelve a Ecuador. El país pasaba por una profunda crisis económica, y como muchos ecuatorianos se sintió forzado a migrar terminando su periplo en España.

En este país realizó diversos oficios que le permitieron vivir alrededor de un año. Primero fue recolector de naranjas y luego en la ciudad de Madrid cambió de labor a la limpieza y preparación de alimentos para ecuatorianos inmigrantes. En 2004 regresa al país, se radica en Santo Domingo y se dedica a vender artesanías en la calle.

Cuando lo conocí a finales del año 2013 abandonaba el oficio de artesano. Me dijo que cumplía 45 años y había decidido dedicarse al oficio de productor audiovisual, artista, director, guionista y vendedor de sus propias producciones. Decisión que fue impulsada luego de haber participado en un papel de pandillero en la narrativa *Juegos del destino* (2013), del director local Jimmy Castro<sup>64</sup>.

---

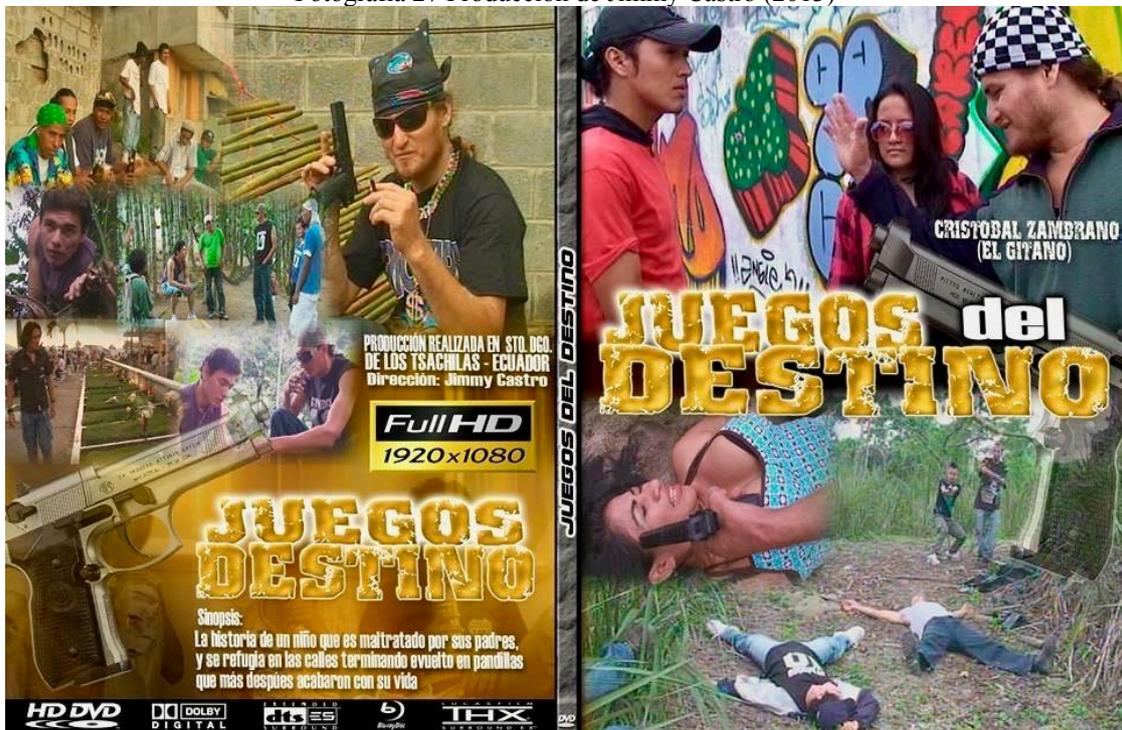
<sup>64</sup> Es productor de varias realizaciones en la localidad. Su trabajo está relacionado con temas de drogas, violencia y pandillas. Jimmy Castro ha financiado la mayoría de sus producciones con recursos propios y del sector público. Actualmente es gestor cultural en varias organizaciones sociales y trabaja como encargado del centro audiovisual en la Casa de la Cultura de Santo Domingo de los Colorados.

Fotografía 26 Cristóbal Zambrano en su puesto de artesanías en la calle 29 de Mayo



Fuente: (Archivo autor, 2013)

Fotografía 27 Producción de Jimmy Castro (2013)



Fuente: (Archivo autor, 2013)

En *Juegos del destino* (2013) interpreta a un personaje llamado *El Gitano*, el cual en principio, no estaba muy convencido en representar porque le tocaba ser el malhechor de la narrativa. Cristóbal comenzó actuar y se dio cuenta de la importancia de su personaje en la trama. Me cuenta, que motivado por su papel abandonó el puesto de artesanías, donó materiales para utilería de la obra y prestó su casa como escenario. Lo que no había programado era el tiempo que duraría el rodaje y cómo la inversión de éste, en la producción, afectaría sus ingresos. Cristóbal queda preocupado y sin dinero. La situación lo obliga a buscar una entrada económica urgente, así que resuelve comenzar a vender la producción en formato DVD en la que había trabajado e invertido sus recursos.

Relata que la sensación de impotencia y frustración lo impulsa a tomar una de las mejores decisiones de su vida, hacerse productor. Él sentía que tenía que subsanar su coraje con una venganza ejemplar y que lo llevará al triunfo, logrando demostrar que era lo suficientemente capaz de realizar una mejor producción que *Juegos del destino* (2013).

A continuación, visionaremos la historia de vida en formato audiovisual de Cristóbal Idilio Zambrano Vera. El director nos narrará las situaciones y decisiones que marcaron su vida antes de ser un productor informal. Por ello, recomiendo reproducir ahora el siguiente Link.

Fotograma 4 Historia de vida de Criszamver



Fuente: (Archivo autor, 2016)

- Título: Historia de vida de Criszamver
- Duración: 32 minutos
- Link in YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=yvfM0r1JJq0&feature=youtu.be>

Por consiguiente, Crizamver me cuenta que echa mano de múltiples historias experimentadas en su vida. Dichas historias reposan anotadas en forma de guion en una pequeña libreta que conserva con mucho celo. Me dijo que guarda más de cuarenta guiones escritos y que cada uno pertenece a un momento de diversas situaciones ocurridas en la ciudad de Santo Domingo de los Colorados. Semanas más tarde, durante otro encuentro, me invitó a la casa de Héctor Peña a un visionado de la narrativa que había decidido realizar luego de la discusión con Jimmy Castro. Héctor, es productor informal y fue el camarógrafo y editor de su nueva narrativa. La realización audiovisual titulada *La Venganza de Cristóbal* (2014)<sup>65</sup>.

Fotografía 28 Producción de Crizamver Producciones



Fuente: (Archivo autor, 2014)

La narrativa cuenta la historia de un niño que vive feliz en la hacienda junto a sus padres. Un día dos malhechores interrumpen su cotidianidad y matan a su familia para quitarles la hacienda y robarles lo que tenían. El niño logra escaparse al bosque y queda recluido allí durante veinte años, viviendo como “Tarzán” con la naturaleza. Un día escucha gritos de una mujer en la selva y sale a su auxilio, encontrándose con una joven que ha sido secuestrada por varias personas. Para su gran sorpresa, dos de los secuestradores son los mismos que habían asesinado a sus padres.

En esta producción los focos de violencia se presentan indistintamente tanto en lo rural como en lo urbano. La narrativa visualiza el limitado margen de acción que ha asumido el Estado sobre estas problemáticas. En ella, encontramos elementos que representan lo

<sup>65</sup> Secuencias que podemos visualizar en: <https://www.youtube.com/watch?v=BtJfFOY011U&t=183s>

marginal, lo peligroso, lo desafiante de ese hábitat rural y urbano, en el que ha vivido su productor.

Fotografía 29 Agricultor del recinto San Ramón fue baleado en su casa



Diario La Hora. Edición impresa 13 de agosto 2008  
Fuente: (Biblioteca Cantonal de Santo Domingo, 2016)

Los asesinatos presentados cotidianamente en la prensa local configuran múltiples formas de percibir y experimentar lo rural y lo urbano en esta región. El modo de representación de Cristóbal mediante *La Venganza de Cristóbal* (2014) expresa su percepción en cuanto a cómo él entiende esta violencia entre lo rural y lo urbano. Por ejemplo, en un plano general de esta producción visiona una ciudad lejana, dañina, desde una selva representada como pura y protectora.

Fotograma 5 Representación agricultores del recinto Selva los Colorados baleados en su casa, secuencia en narrativa *La Venganza de Cristóbal* (2014)



Fuente: (Cristóbal Zambrano, 2014)

Sin duda alguna, la representación de la violencia en esta producción se ha nutrido de las experiencias vividas, escuchadas y leídas en los medios de comunicación. En esta imagen se escenifica la muerte de una familia campesina, que representan en la producción a los padres de Cristóbal. La secuencia en la narrativa puntualiza el primer punto de giro, pero su representación no se queda ahí, la escena construye una situación que generó un tipo de memoria ante hechos ocurridos en lo rural (fotografía 29). Memoria que invita a su audiencia, de forma indirecta, o no, a generar un tipo de conexión hacia los personajes y el hecho mismo representado.

Por otro lado, en la producción encontramos diferentes personajes que caracterizan los rasgos del estereotipo masculino de la sociedad local. En la trama encontramos tres tipos de padres. El campesino abnegado, que mantiene la finca, su familia y da ejemplo a su hijo llevándolo a trabajar al campo. El padre que habita tanto en lo rural como en lo urbano, y un tercero que combina estas dos figuras siendo malhechor, desalmado y calculador, y al mismo tiempo, padre protector y ejemplo a seguir de su hijo menor de edad, quién lo acompañaba en sus robos.

Por último, nos presenta dos tipos de padres con responsabilidades masculinas en transición entre lo tradicional y lo moderno. El padre héroe, equilibrado con la naturaleza, con capacidades físicas dotadas por el hábitat natural donde se desarrolló "Tarzán", como un hombre romántico, responsable, protector, fuerte y rudo. Y, el padre urbano como sumiso, responsable, preocupado, moderno, equitativo y admirado por sus triunfos deportivos.

Fotograma 6 Representación padre e hijo delinquiendo en la selva, secuencia en narrativa *La Venganza de Cristóbal* (2014)



Fuente: (Cristóbal Zambrano, 2014)

Los arquetipos masculinos representados aquí los interpreto de la siguiente manera. El hombre noble hace parte de un modelo social asumido en lo rural de esta región, como es el campesino inmigrante, sin bienes, mano de obra barata, que vino a trabajar con sus limitados recursos el territorio. El hombre violento, mediante su discurso e inhumano accionar que se apropió de tierras y recursos durante la colonización interna del territorio. El hombre justiciero, ese que surge de acciones aventuradas, o imaginarios sociales, ante los déspotas y malhechores. Y, el hombre sumiso, el que habita la urbe dependiendo cada vez más de sus dinámicas sociales, tecnológicas y culturales. La interpretación de este último contiene un mensaje de humor local, ya que representaba "al hombre mandarina", que quiere decir: hombre sometido a la voluntad de su esposa.

Desde otro ángulo, la representación de la mujer en esta narrativa aporta factores reveladores. La madre de Cristóbal es una mujer dócil, entregada a los oficios de su hogar y la atención de su familia. En la producción vemos como su apacible carácter se transforma en una persona decidida a morir por su familia. Esta particularidad, según el productor, fue propuesta y asumida por el personaje femenino a la hora de rodar la escena, argumentando su descendencia "montubia" (personas que se dedican a la agricultura) y por ello, que maneja bien el machete.

En este orden, vemos la interpretación de la mujer urbana, la esposa del "hombre mandarina". Aquí es representada como mujer independiente, práctica y con mayor dominio de su hogar ante su compañero. La función de su personaje, la entiendo yo, como una reivindicación en desmarcar la visión machista de la mujer sumisa, débil y preocupada por los oficios del hogar. Los dos personajes potencian el desempeño de la mujer en la sociedad urbana santodomingense, sus interpretaciones intentan replantear la visión machista que se ha tenido de ellas en el funcionamiento de la familia.

Fotograma 7 Representación mujer urbana, secuencia en narrativa *La Venganza de Cristóbal* (2014)

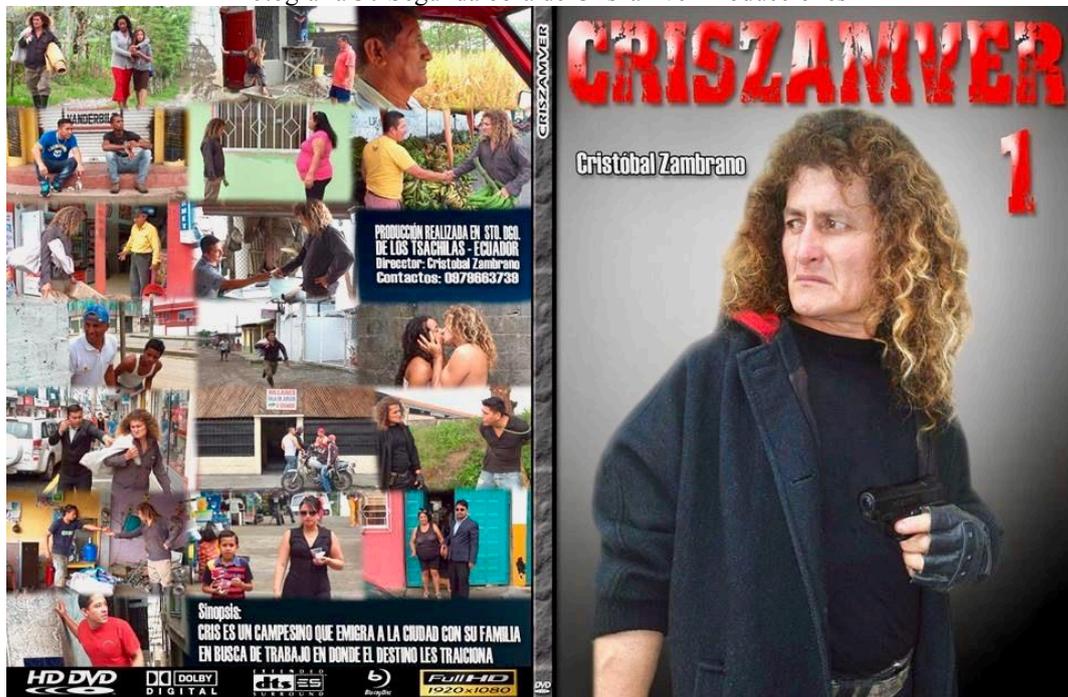


Fuente: (Cristóbal Zambrano, 2014)

Por tal razón, las representaciones asumidas por muchos de los artistas también se presentan como una oportunidad de interpretar un rol idealizado, que les permite por un momento de su vida tener estatus económico, el triunfo empresarial y el control o poder mediante cualquier medio de lugares y personas.

La transfiguración de la venganza convertida en una producción audiovisual como *La Venganza de Cristóbal* (2014), según Criszamver fue recibida con mucho éxito en la región. La narrativa audiovisual alcanzó ventas mayores a dos mil copias en solo tres meses de circulación. Este hecho motivó a otros productores informales quienes, entre los años 2014-2015, estrenaron nuevas narrativas alcanzando ventas, que, a su vez, estimularon otras realizaciones. Parte de este impulso también lo daría su segunda obra titulada *Criszamver 1* (2015).

Fotografía 30 Segunda obra de Criszamver Producciones



Fuente: (Cristóbal Zambrano, 2015)

Esta producción se caracteriza por la utilización de secuencias largas y planos contemplativos. Durante cuarenta minutos dibuja una de las tantas realidades de las familias campesinas que decidieron migrar a la ciudad en busca de un mejor vivir (Fotograma 8), recreando todo tipo de dificultades culturales, económicas y laborales que enfrentan algunas personas inmigrantes dentro del país. Un ejemplo de estas realidades se puede evidenciar en la fotografía 31. El caso sucedió el 8 de agosto de 2008, un campesino de la tercera edad fue estrangulado y su muerte generó confusión en la comunidad al no saber la razón de su asesinato. El caso quedó impune, ya que no hubo capturados ni aclaración de los hechos.

Fotografía 31 Mataron a un agricultor durante apagón en el kilómetro 12 vía a Quevedo



Diario La Hora. Edición impresa 8 de agosto 2008  
Fuente: (Biblioteca Cantonal de Santo Domingo, 2016)

Siguiendo con el argumento de la narrativa audiovisual el punto de giro se da cuando el protagonista descubre por casualidad un rollo de dinero escondido en una mochila escolar que había hallado en un basurero. El dinero pertenecía a una banda de traficantes de la ciudad quienes en una intensa búsqueda asesinarían a la esposa e hija del protagonista. En la transformación del personaje, el protagonista pasa de ser un humilde campesino a un renegado vengador.

Abordaré el análisis de esta narrativa de manera diferente a la anterior, puesto que, ya la había abordado antes cuando hice referencia al “Exterminador”. Ahora bien ¿Cómo asume el productor la realidad del campesino en la ciudad en esta narrativa? ¿Qué elementos utiliza en cuadro para potenciar su producción?, y ¿Cómo concibe la funcionalidad de los espacios y vestuarios?

Fotograma 8 Representación campesino reciclando calle 29 de mayo, secuencia en narrativa *Criszamver 1* (2015)



Fuente: (Cristobal Zambrano, 2015)

Cristóbal asume desde su propia experiencia la realidad por la que pasa un campesino recién llegado a la ciudad. El director cuando viajó por primera vez a Santo Domingo, no conocía ni entendía el funcionamiento de la urbe, no contaba con una red de contactos y no poseía un lugar donde llegar. Todas las vicisitudes las fue asumiendo y resolviendo como pudo. Su primer refugio fue la terminal de buses, allí durmió varios días, luego dedico su tiempo a lustrar zapatos y botas de los policías, por su persistencia pasó a ser recolector de dinero en buses urbanos, ayudante en el mercado, entre otros oficios.

Esta experiencia de vida la vemos potenciada en la narrativa *Criszamver 1* (2015). La narrativa visiona el desplazamiento del campesino con su esposa e hija a la ciudad, nos muestra una serie de fracasos laborales hasta llegar al oficio de reciclador callejero. La forma en que se presenta la interpretación de la mujer campesina, desgraciada y vulnerable, deja que toda la responsabilidad recaiga en el personaje masculino principal.

La visión personal de Criszamver, frente al hecho de migrar con la familia del campo a la ciudad es cruda. El productor en varias conversaciones expresó su posición y decisión en no querer formar núcleos o lazos con una mujer, sus razones giraban en torno a no querer tener responsabilidades y padecer con una familia necesidades económicas en la urbe, ni limitar sus sueños de aventurero.

¿Qué elementos utiliza en cuadro para potenciar su producción? En diversas ocasiones le hice esta pregunta y su respuesta era que él no sabía responderme. Que tal vez, lo único que no toleraría en escena era una persona o animal que interrumpiese. Pienso que Criszamver fue honesto al responderme esta pregunta. Con su respuesta encuentro que en sus narrativas existen varias tomas donde podemos ver los elementos que utiliza para potenciar sus producciones. Por ejemplo, en el fotograma 9, los transeúntes que pasan y se hacen desapercibidamente participes, las acciones no programadas como los autos, las motocicletas, en su conjunto muestran una ciudad que interactúa, consciente o no, con sus representaciones.

Fotograma 9 Representación transeúntes desapercibidos calle Ambato, secuencia en narrativa *Criszamver 1* (2015)



Fuente: (Cristobal Zambrano, 2015)

Esto pasa igual con la pregunta ¿Cómo el productor concibe la funcionalidad de los espacios y el vestuario? Así como los elementos ajenos a la producción pueden potenciar la escena, de igual forma la mimetización de sus personajes en las dinámicas cotidianas de Santo Domingo de los Colorados potencia los espacios y vestuarios. Ejemplo de esto, son las escenas donde el campesino vende los elementos que ha recogido durante el día. Tanto el lugar como el comprador son reales.

Fotograma 10 Representación similitud en vestuarios, sector vía Quevedo, secuencia en narrativa *Criszamver 1* (2015)



Fuente: (Cristobal Zambrano, 2015)

Criszamver me cuenta que para realizar la escena del fotograma 10 acordaron visualizar el nombre del negocio como publicidad e hicieron una compra y venta real. Además, me contó que el vestuario del personaje seguía siendo el del campesino y que la similitud con el vestuario del comprador fue coincidencia. Por ende, la narrativa logra transmitir esa mimetización en la realidad que busca el productor en su trabajo final.

Entonces, en principio el vestuario logra su objetivo de mimetización. El punto de giro en la narrativa cambia cuando el personaje asume el papel del vengador, su vestuario sale del contexto urbano y se introduce en otro rol extraño para su inmediatez, pero cercano para el imaginario de las personas que conocen a Criszamver.

Por ello, el productor decide cambiar rápidamente de escenario y busca lugares poco transitados, para no causar curiosidad e interrupción a los transeúntes con su nuevo vestuario, ya que el tiempo de cada escena puede durar hasta un día de rodaje.

Fotograma 11 Representación nuevo vestuario, sector vía Quevedo, secuencia en narrativa *Criszamver 1* (2015)



Fuente: (Cristobal Zambrano, 2015)

Con este nuevo vestuario la venganza es desatada en los espacios de la ciudad. El personaje comienza recorrer los sitios donde había sido humillado cuando era campesino reciclador con una gabardina negra, vaqueros negros, botas militares y lentes de sol oscuros.

El personaje del campesino, ahora renegado, vuelve habitar la ciudad de forma desafiante y atemorizante. Su representación mediante la narrativa generará otra lectura de los espacios urbanos, lectura que luego leerán de múltiples formas las audiencias.

La trama de esta narrativa continuará en su tercera producción *Criszamver 2* (2016), rodaje presentado en la etnografía audiovisual. Lo que pretendo con esta etnografía audiovisual, es tratar de elucidar sus procesos de producción mediante las costuras de sus narrativas en los mismos lugares de su elaboración.

En el audiovisual trato de esclarecer situaciones del cómo los productores contactan y negocian con actores, cómo seleccionan los lugares de rodaje, las decisiones de montaje y la comercialización de sus producciones. Análisis que profundizaré con el resultado audiovisual de esta investigación. A continuación, presentaré una aproximación escrita a la narrativa *Criszamver 2* (2016).

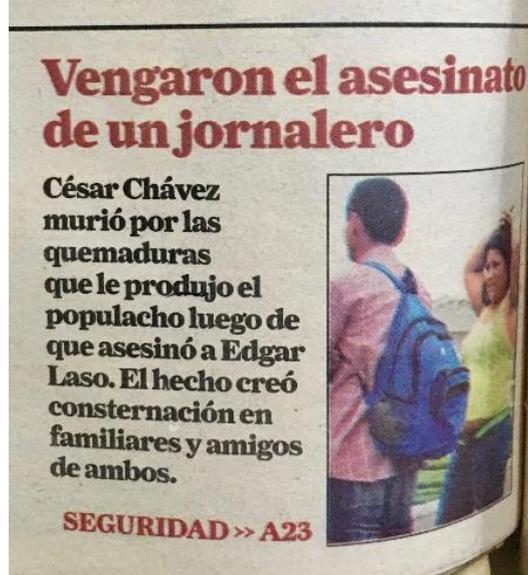
Fotografía 32 Producción de Criszamver Producciones



Fuente: (Archivo autor, 2016)

En esta producción Criszamver regresa a su pueblo en busca de su padre, y al llegar, se entera de que este ha sido asesinado por una deuda de juego. Criszamver emprende la búsqueda de su asesino y se encontrará con una serie de eventos violentos que él no se esperaba.

Fotografía 33 Vengaron el asesinato de un Jornalero

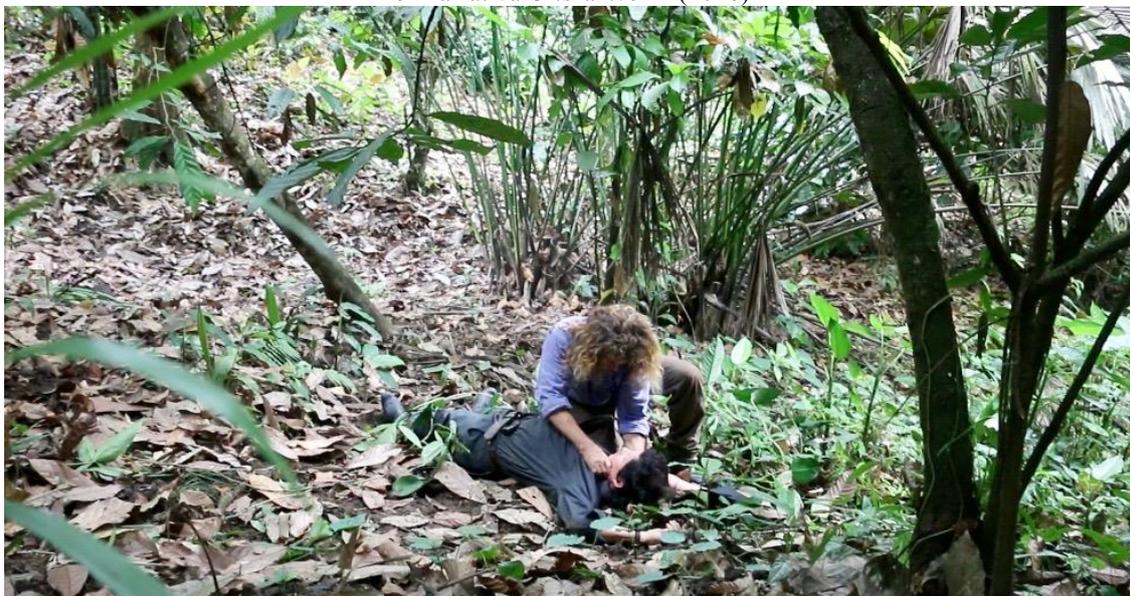


Diario La Hora. Edición impresa 5 de agosto 2008  
Fuente: (Biblioteca Cantonal de Santo Domingo, 2016)

Esta producción cuenta con múltiples escenarios y escenas particularmente significativas para el productor, la audiencia y la memoria de un pueblo que ha experimentado constantemente la violencia. Su realización cuenta con contextos cargados de recuerdos dolorosos.

El regreso de Cristóbal a su pueblo, La Manga del Cura, se presenta de forma similar que la de su producción. Su actitud se figura en el poblado como el héroe que ha logrado salir y triunfar en el extranjero. El justiciero que ha venido a darles importancia a los paisajes y personas. El renegado urbano que vuelve a su pueblo a vengar la muerte de su padre, y al mismo tiempo, de manera simbólica, la muerte de muchos de sus conocidos y familiares que han caído de forma injusta en manos de malhechores que habitan los territorios donde creció.

Fotograma 12 Representación venganza por el asesinato de un jornalero, La Manga del Cura, secuencia en narrativa *Criszamver 2* (2016)



Fuente: (Cristobal Zambrano, 2016)

En una conversación le pregunte a Criszamver que si la escena que habíamos rodado en el camino que lleva a la hacienda de sus padres se había prestado para él en forma de catarsis, ya que por la zona había sido asesinado su hermano. Respondiendo a mi pregunta me dijo que en ese camino existían muchas historias de muertes en torno a disputas familiares, ocupación de tierras y robos, que no solo para él el contexto de rodaje se presentaba emotivo sino para muchos de sus conocidos y familiares. El objeto de la ficción entonces buscaría representar una catarsis no solo individual, sino colectiva.

#### 4.2.2 LED Producciones: La venganza de los galleros

Líder Edison Loor Loor es el presidente de LED Producciones, la segunda productora que seguí durante la etnografía. Actualmente es vigilante y portero en una empresa. Tiene 45 años de edad, bachiller, nació en el recinto Las Piedras (Manabí) y se radicó en Santo

Domingo desde el año 2000 junto a su familia. En nuestra primera reunión fue acompañado con varios socios de LED Producciones.

Ese día socialicé el interés de mi investigación, exponiendo cuál sería mi postura como etnógrafo en sus rodajes. Ellos me aceptaron con un gesto más de agradecimiento que de sorpresa, abriendo las puertas de su grupo con una bienvenida muy familiar. Me preguntaron si podía asesorarlos durante los rodajes, les contesté que podía ayudar (desde una posición técnica) para que no influyese tanto mi visión en sus narrativas.

Fotografía 34 Grupo LED Producciones en la Cooperativa Cristo Vive



Fuente: (Archivo autor, 2014)

Al segundo encuentro solo fue Líder, conversamos sobre su vida y su trabajo. Por seis años trabajó para una empresa en la cual sufrió un accidente perdiendo tres dedos de su mano izquierda. Este accidente cambió por completo su vida. El seguro de la empresa lo jubila como persona discapacitada. Ese nuevo estado le dejó mucho tiempo libre. En ese tiempo un sobrino de su esposa dedicado a la pelea de gallos, le cuenta un hecho violento que sucedió en una gallera en Santo Domingo y lo animó a escribir algo sobre lo sucedido.

Fotografía 35 Gallero murió por venganza en la cooperativa Cristo Vive



Diario La Hora. Edición impresa 17 de agosto 2008  
Fuente: (Biblioteca Cantonal de Santo Domingo, 2016)

A continuación, visionaremos la historia de vida en formato audiovisual de Líder Édison Loor Loor. Mediante una conversación con su hermano, amigo e hijo nos narrará las diversas situaciones y decisiones que marcaron su vida antes de ser un productor informal. Por ello, recomiendo reproducir el siguiente link de YouTube.

Fotograma 13 Historia de vida



Fuente: (Archivo autor, 2016)

- Historia de vida LED
- Duración: 23 minutos
- Link in YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=4hREN5kRVAs>

Líder, meses más tarde descubre que tiene facilidad para estructurar una historia como un guion cinematográfico. El amigo lo anima diciéndole que dispone de su apoyo para que realice una película. El nuevo libretista, sin tener idea de realización audiovisual asume el reto bajo una ávida emoción entre temor y valentía. Lo primero que hizo fue comprar una cámara de vídeo digital, luego con la novedad de la cámara fueron apareciendo los actores, en su mayoría amigos y familiares, quienes no tenían ninguna experiencia frente a la videocámara, pero contaban con una disposición desbordante.

Fotografía 36 Producción de LED Producciones



Fuente: (L. Loor, 2010)

Esta primera producción llamada *La Venganza de los Galleros* (2010)<sup>66</sup>, marcó su camino. Durante la experiencia descubre que le gusta actuar, dirigir, cantar y editar. La realización se basa en hechos reales. Narra la historia de dos familias que se enfrentan por dinero, amor y placer. La venganza por medio de la muerte, delimita los territorios y fortalece el poder de una de las familias en la ciudad de Santo Domingo de los Colorado.

<sup>66</sup>Secuencias que podemos visualizar en: <https://www.facebook.com/lideredison.loorloor/videos/vb.100003625993865/423320534465476/?type=2&theater>

Fotograma 14 Representación muerte de un gallero por venganza en la cooperativa Cristo Vive, secuencia en la narrativa *La Venganza de los Gallero* (2010)



Fuente: (L. Loor, 2010)

Los contextos donde se rodó la producción hacen parte de las zonas directas donde aún habitan algunas pandillas en Santo Domingo de los Colorados. En ella, Líder trata de concebir y representar el entorno sin exagerarlo. La producción visiona una de las tantas caras de la violencia que experimenta cotidianamente su hábitat. En estos espacios la violencia callejera actúa al margen de la justicia estatal como juez y verdugo. Durante mi observación pude conocer de cerca algunas de estas zonas. Allí, tuve que llevar una especie de padrino (persona responsable de mi presencia) para transitar por sus calles.

Además de los contextos, la narrativa expone múltiples situaciones desde la percepción del productor. Por ejemplo, las mujeres aquí son pieza importante de la trama, de ellas se desprende el primer punto de giro, su papel de líderes, amantes y valientes les brinda cierto estatus dentro de las pandillas, tanto en la película como en la realidad. Digo esto último basado en las referencias empíricas que obtuve en la ciudad. Allí, los jefes de algunas pandillas pueden mantener varios hogares y sus mujeres cumplirán la función de amantes y pandilleras.

Por su parte, el papel del hombre es representado de forma vigorosa, fuerte y dominante. La violencia por medio de la venganza en la narrativa es evidenciada explícitamente con el maltrato físico tanto a mujeres como a hombres. El secuestro, el hurto y la muerte son representados como medios de hacer justicia.

Fotografía 37 Lo mataron a bala en la Santa Martha



Diario La Hora. Edición impresa 30 enero 2008  
Fuente: (Biblioteca Cantonal de Santo Domingo, 2016)

Fotograma 15 Representación Sandra Rodríguez es asesinada en la Cooperativa de vivienda Santa Martha, secuencia en *La Venganza de los Galleros* (2010)



Fuente: (L. Loor, 2010)

Los elementos representativos y recurrentes en esta narrativa se encuentran en el mensaje presentado de forma melodramática del engaño pasional entre familias y amigos. Su

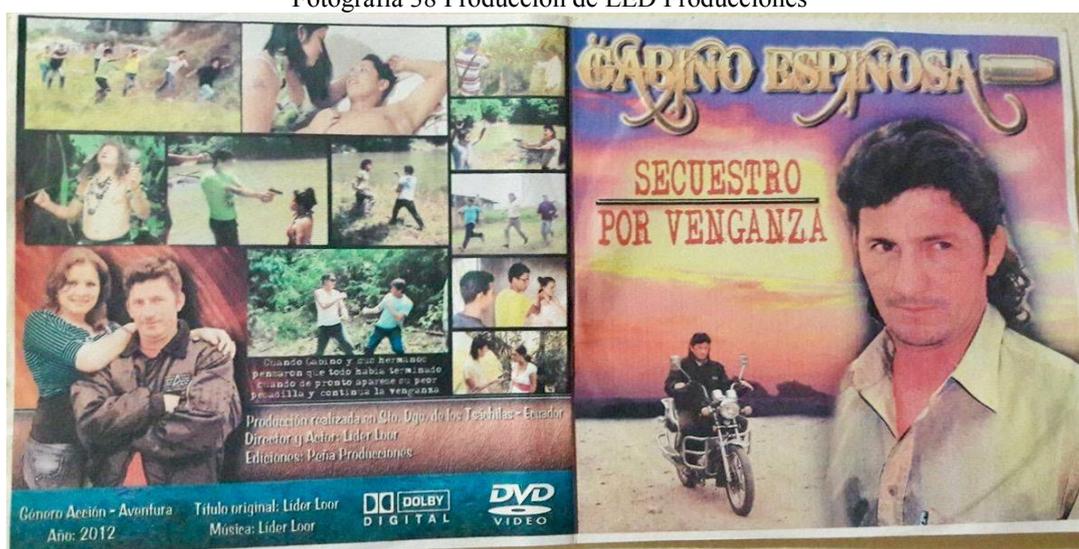
trama es fortalecida con historias cercanas a sus realidades. Por ejemplo, ya que en esta producción hay una alta participación de mujeres, Líder manifestó que su esposa demostraba con sus gestos desconfianza hacia los personajes femeninos. Por tal razón, ella tomaba la decisión de interpretar el papel de compañera sentimental en sus producciones. Con este acuerdo ambos se evitarían enojos conyugales frente alguna escena sexual con otra mujer.

El hecho representa también para ellas ese poder de voz y voto que se sentía opacado en sus cotidianidades y hogares. La situación se presentaba como oportunidad de enviar un mensaje emancipador a la mujer santodomingense. Por ende, para las participantes resultaba de suma importancia que sus sugerencias y opiniones fuesen tomadas en cuenta.

La producción había dejado diversas sensaciones al grupo de trabajo. Una de ellas era que sentían la necesidad de continuar el relato con una segunda parte. Líder inmediatamente organizó tiempos, escribió otro libreto y fue señalando algunos posibles lugares de rodaje. Pero, mientras hacía este trabajo recordaba los malos comentarios sobre la producción y algunas burlas que tendían a desanimarlo.

La puesta en marcha de la segunda parte de la producción titulada *Secuestro por Venganza* (2012)<sup>67</sup>, conlleva un reto mucho mayor. La narrativa audiovisual que trata sobre la venganza de la familia desterrada en la primera parte, continúa con una cacería, despiadada a la familia de Gabino Espinosa. En ella, se van a producir secuestros, el incendio de las viviendas de algunos familiares y asesinatos que generan un nuevo enfrentamiento a muerte entre las dos familias.

Fotografía 38 Producción de LED Producciones



Fuente: (L. Loor, 2012)

<sup>67</sup> Secuencias que podemos visualizar en: <https://www.youtube.com/watch?v=W4NafaOAH8c>

En la continuidad de la narrativa se visionan dos elementos importantes en la historia social de la ciudad. La primera representa la migración forzada del pueblo ecuatoriano en los años noventa. La crisis obliga a Gabino Espinosa, el protagonista, a migrar a España. Cuando sus enemigos se enteran de su partida comienza la venganza hacia su familia y Gabino se ve obligado a regresar.

Fotografía 39 Asesinato de un sicario colombiano By Pass vía Quito-Quevedo



Diario La Hora. Edición impresa 17 de agosto 2008  
Fuente: (Biblioteca Cantonal de Santo Domingo, 2016)

Fotograma 16 Representación asesinato de sicario colombiano, By Pass vía Quito-Quevedo secuencia en narrativa *Secuestro por Venganza* (2012)



Fuente: (L. Loor, 2012)

La segunda peculiaridad dentro de la narrativa es la representación del sicario extranjero y su rol dentro de las pandillas. Los sicarios en la urbe en su mayoría son colombianos

que vienen atraídos por el pago en dólares, ellos se encargan de los asesinatos y establecen fronteras de dominio para sus líderes.

Las producciones presentadas en forma continua me permiten hablar en modo generalizado del vestuario. Líder me contó que no hubo selección de atuendos, ni elementos que potenciaran la caracterización de los personajes. Además, me dijo que cuando rodaron las dos narrativas lo hicieron bajo el total desconocimiento de planos, actuación y vestuario. Que el único personaje con un vestuario ficticio fue Cristóbal Zambrano (Criszamver) que un día por casualidad estaba cerca donde estaban rodando, en La Manga del Cura, y entró en escena, sin planificarlo, disfrazado de chaman, de ahí uno de sus apodos.

La continuidad de las producciones pretendía abarcar una serie de situaciones en torno a las pandillas que habitaban los sectores de su vivienda. El proyecto fue abandonado cuando dos pandilleros que se movilizaban en una motocicleta abordaron a Líder hurtándole la cámara y un computador. Líder paralizó los rodajes por lo menos un año, y por ello, toma la decisión de comenzar a rodar en lugares cercanos a su oficio de guardia de seguridad y en sectores donde fuese acompañado con un padrino habitante de la zona.

En consecuencia, esta segunda experiencia de rodaje les aporta confianza y solidez grupal. Decidiendo organizarse como una productora independiente LED Producciones. El ánimo grupal lleva a la producción en 2014 de *Los Amores de David*<sup>68</sup>, realización mucho más ambiciosa.

Fotografía 40 Producción de LED Producciones



Fuente: (L. Loor, 2015)

<sup>68</sup> Secuencias que podemos visualizar en: <https://www.youtube.com/watch?v=dZX-nVJeHjo&t=844s>

La producción trata sobre Pedro David, un empresario exitoso que sostiene con todos los lujos a su esposa Bárbara Santillán. En un accidente conoce a Jenny Gonzales, una joven muy atractiva de quien se enamorará más adelante. La historia cambia cuando Bárbara descubre a Pedro David con Jenny y ésta intenta asesinarla, impactando con una bala a Pedro David y dándolo por muerto. Bárbara detenida por presunto asesinato culpa a Jenny de la tragedia y jura venganza.

Fotografía 41 Mujer abaleada kilómetro 5 de la vía Quevedo



Diario La Hora. Edición impresa 3 de febrero 2008  
Fuente: (Biblioteca Cantonal de Santo Domingo, 2016)

Fotograma 17 Representación asesinato de Jenny Gonzales, sector kilómetro 5 de la vía Quevedo, secuencia en narrativa Los amores de David (2015)



Fuente: (L. Loor, 2015)

La violencia hacia la mujer en Santo Domingo de los Colorados no se ha disminuido a pesar del esfuerzo de diversas organizaciones en contra del maltrato. LED Producciones ha trabajado en múltiples eventos con organizaciones que buscan concientizar sobre este hecho. Por tal razón, LED Producciones llama a sus narrativas audiovisuales como "reflexiones" que buscan prevenir a las familias sobre la violencia.

Los productores, con algo más de experiencia, comienzan a caracterizar mejor sus personajes y diálogos. Los elementos representativos que trae a colación esta producción se centran en la unión familiar, la amistad, el mundo empresarial y en la representación de la justicia estatal. La institución policial es retratada aquí como establecimiento eficiente a la hora del atentado a Pedro David.

Fotograma 18 Representación asesinato de Pedro David, eficiencia policial en restaurante lujoso en calle Río Yamboya y Caracas, secuencia en narrativa *Los amores de David* (2015)



Fuente: (L. Loor, 2015)

La cárcel de mujeres, representada como lugar peligroso, termina siendo un lugar familiar para Bárbara Santillán. Jenny la amante de Pedro David, representa el núcleo familiar humilde, de escasos recursos económicos donde lo importante es la unión. El mundo empresarial, representado con el hombre exitoso, de buenas amistades, termina consumido por la tentación pasional de un entorno lleno de traiciones.

Fotograma 19 Representación Líder como jefe ordenando a su guardia de seguridad lavar su auto, Prefectura provincial de Santo Domingo Av. Esmeraldas y Av. Emilio Lorenzo Stehle Plaza, secuencia en narrativa *Los amores de David* (2015)



Fuente: (L. Loor, 2015)

Esta producción retrata una realidad que percibe el guionista desde la posición de subalterno. Líder trabaja como guardia de seguridad y desde su garita observa el entorno laboral y el mundo en el que viven sus jefes inmediatos. Por ello, en la narrativa trata de representarse como si él fuese uno de esos exitosos empresarios, frecuentando lujosos restaurantes, vistiendo a la moda y disponiendo de varios empleados. En esta obra vuelve a exponer el elemento de la traición, la venganza y la fatalidad, como desenlace del comportamiento inmoral del sujeto.

La nueva producción LED Producciones lleva por nombre *El Diamante* y se encuentra en rodaje en este momento. La productora experimenta por primera vez el género de comedia combinando con acción e intriga. Los temas que aborda la producción es el robo, el secuestro y la venganza.

Fotografía 42 Rodaje en el kilómetro 7 de la vía Quevedo, secuencia en narrativa *El Diamante*



Fuente: (Archivo autor, 2017)

La venganza violenta en Santo Domingo de los Colorados ha sido un medio recurrente para subsanar, cobrar y hacer justicia. Su accionar les ha brindado a los productores informales vías para recrear la memoria de unos hechos que se presentan invisibles, o simplemente ignorados para muchas personas que no viven este flagelo. Sus narrativas audiovisuales recogen las voces de sujetos anónimos, presentan contextos cercanos para los productores y sus audiencias. El lenguaje cinematográfico se erige entonces como vía de expresión colectiva que busca de alguna forma visionar y transmitir mensajes explícitos sobre esta violencia y contextos desde sus propios protagonistas.

#### 4.2.3 Proyecto: fases y presentación de las etnografías audiovisuales

A continuación, expongo cómo pensé y abordé la realidad mediante seis fases que me permitieron seguir las dos productoras, ya que no escribí un guion documental. Por tanto, propuse desde la exploración, la observación participante y la interacción, una mirada que me permitiese ser honesto en cuanto al acercamiento y tratamiento del tema.

Las modalidades de la presentación de la etnografía audiovisual me permitieron luego organizar la narrativa en el montaje para su validación ante los productores informales y luego ante la academia. El ejercicio de reorganizar durante el montaje dio como resultado que se realizaran las etnografías audiovisuales de tal forma que englobarán el análisis y que nos llevaran a ir descubriendo de la mano de cada autor, sin intervenciones de voz en *off* o cabezas parlantes, el proceso de sus producciones.

#### 4.2.3.1 Personajes

a) *Criszamver*: Cristóbal Idilio Zambrano Vera nació en el recinto las Mercedes (Manabí), años más tarde se fue a vivir con su familia al territorio que se conoce como La Manga del Cura (Manabí). Luego se muda solo a Santo Domingo y vive en las calles, dedicándose a lustrar botas, lo que no le permitió terminar sus estudios de bachillerato. Cristóbal tiene 45 años de edad, se ha dedicado a viajar por toda Suramérica y parte de Europa. Actualmente es vendedor ambulante, guionista, actor, director y presidente de *Criszamver Producciones*, productora con la cual lleva ya realizadas tres películas. Su nombre artístico es *Criszamver* y una auto-descripción escrita en diez puntos en un pedazo de madera que expone en el museo en su casa sobre su vida lo describe como: “directo, rápido, simple, emotivo, progresivo, fuerte, primario, bueno, malo, cautivante, y estereotipado”.

b) *LED*: Líder Loor, tiene 45 años de edad, es bachiller, nació en el recinto Las Piedras (Manabí) y se radicó en Santo Domingo desde el año 2000 junto a su familia. Líder sufrió un accidente perdiendo el dedo meñique, medio e índice de su mano izquierda. Este accidente cambió por completo su vida. El seguro de la empresa lo jubila como persona discapacitada. Ese nuevo estado le dejó mucho tiempo libre. En ese tiempo se dedicó a escribir guiones, componer letras musicales e interpretar música ranchera, que le apasiona desde niño. Actualmente es padre de familia y trabaja como vigilante y portero en una empresa. Como presidente de *LED Producciones*, ha realizado varias películas y videos musicales. Su nombre artístico es *El Pajarito Pica Flor* y un cartel escrito en una hoja de cuaderno pegado en la puerta de su habitación lo describe como: “director, libretista y actor”.

c) *Camera man*: Héctor Peña nació en Santo Domingo de los Colorados, tiene 35 años y ha dedicado 16 años a la producción empírica audiovisual en la ciudad. Peña, como todos sus conocidos lo llaman, es reconocido por su trabajo e increíble capacidad de edición *in situ*. Es el director de *Peña Producciones*, además es camarógrafo, sonidista, editor y efectista de diversas películas de productores informales.

#### 4.2.3.2 Sinopsis

El fácil acceso a las tecnologías digitales ha permitido que diversos grupos sociales representen sus percepciones de la realidad mediante películas en formato DVD. En diversos países estas manifestaciones sociales tratan de emular las modalidades formales del lenguaje cinematográfico hollywoodense para contar historias de sus contextos inmediatos. Esta etnografía audiovisual realizada entre los años 2013 y 2017 a las productoras informales *LED PRODUCCIONES* y *CRISZAMVER PRODUCCIONES* en Santo Domingo de los Colorados (Ecuador), trata de evidenciar cómo se realizan estos procesos de producción audiovisual. Para efecto, se ha denominado a estas personas como productores informales, ya que no tienen estudios reglados en cinematografía ni artes

escénicas o actuación, y sus oficios están dentro de la informalidad o mano de obra no cualificada.

#### 4.2.3.3 Fases de la producción audiovisual en el trabajo de campo

Para el desarrollo de estas fases no fue necesario elaborar una estructura inicial de un guion tradicional, a pesar de que lo considero un instrumento de mucha ayuda a la hora de organizar y economizar tiempos de producción. Esto lo decidí por dos razones, la primera, ya había realizado con anterioridad una investigación previa que me permitió obtener un conocimiento del contexto, los documentos y hechos de la realidad que pretendía relatar (Francés, 2003, p. 33).

La segunda razón se dio cuando decidí realizar una inmersión con la cámara de forma exploratoria. La decisión de no elaborar un guion me obligaba a ir revisando cada día las capturas y seleccionar cada secuencia audiovisual. Por ello, se presenta la inmersión al trabajo de campo en las siguientes fases.

##### - Primera fase

Durante la preproducción el objetivo fue establecer un acercamiento con la cámara que me permitiera ubicar la mirada audiovisual en el campo de trabajo, asimismo, medir las distancias focales entre el contexto y los personajes, así como las diversas reacciones de personajes ocasionales frente a la cámara. Esto me ayudó a establecer primero, el rol como etnógrafo audiovisual, segundo, la interacción, posturas y actitudes que tomaron las personas frente a cada situación y, por último, contribuyó a determinar cómo registraría audiovisualmente la cotidianidad sobre la ciudad, el comercio informal, el desempeño laboral, familiar, social y de productores de los personajes. Por ende, logré en esta primera aproximación mi familiarización en los espacios íntimos de cada personaje. Además, realicé ejercicios de varias entrevistas donde se relata frente a la cámara sus historias de vida, que me ayudaron a ir identificando los lugares de mayor relevancia para ellos.

##### - Segunda fase

Durante la producción el objetivo fue desarrollar un detrás de cámara de las dos productoras. Además, entró en escena el camarógrafo Héctor Peña en calidad de tercer productor, pieza clave en estas realizaciones. Su personaje se desarrollará dentro del proceso de producción y postproducción. El seguimiento lo realicé de forma exploratoria, sin fechas establecidas, ya que todo se fue dando de forma espontánea según el pulso motivacional de cada producción audiovisual. La naturalidad de los procesos de producción no me permitía establecer un guion documental, así que lo dejé abierto y me dejé llevar por los acontecimientos.

- Tercera fase

La postproducción se desarrolló mediante el acompañamiento del montaje donde pude observar, conversar y seguir a ambas productoras. En LED Producciones las dinámicas se daban en casa de su director, y luego se iban realizando una serie de presentaciones individuales a los artistas que participaron en la narrativa, para así ir puliendo o potenciado con una nueva grabación de voz la escena. Por último, llevar el material donde Peña producciones para trabajar color, sonido y efectos especiales. Por su parte, Crizamver Producciones, edita directamente en los estudios de PEÑA Producciones. Allí, van evaluando juntos el material, y si hace falta potenciar la acción o el drama vuelven a rodar la escena sin ningún problema.

- Cuarta fase

Durante la distribución y comercialización del producto terminado el objetivo fue ir descubriendo las formas de comercialización en las dos productoras. LED Producciones lo realizó por medio de sus socios quienes la distribuyen de mano en mano y programan presentaciones para recoger algunos fondos. Otra forma se da por medio de colaboradores que compraban cantidades considerables de discos. Mientras que Crizamver Producciones, salió a comercializarlas personalmente en el centro de la urbe y diversos poblados del Ecuador. Por último, cuando cada producción alcanza su objetivo de venta, éstas son entregadas al comercio pirata de audiovisuales en Santo Domingo.

- Quinta fase

Me dedique a buscar las audiencias de estas narrativas audiovisuales, el objetivo fue realizar una serie de grupos de discusión en diversas reuniones para obtener las percepciones sobre las producciones.

- Sexta fase

El objetivo de este último acto fue acompañarlos un tiempo nuevamente en su cotidianidad, laboral, familiar y social. Aquí pude experimentar otros roles de los productores. Líder Loor se dedica también a la animación de fiestas, a la agricultura, es cantante en shows y realiza castings. Por su parte, Cristóbal, sigue su vida proyectando su viaje a México, pensando en su próxima película, repotenciando su museo y recorriendo con su venta ambulante otros pueblos. Héctor Peña, se dedica a otro rodaje con una nueva película de otros productores informales y grabando cumpleaños, matrimonios, entre otros.

#### 4.2.4 Etnografía audiovisual Crizamver

- Duración: 81 minutos
- Sinopsis:

Cristóbal Idilio Zambrano Vera es un vendedor ambulante de artesanías que un día decidió ser actor, guionista y director de cine. Él, apasionado e inspirado en las películas de Hollywood, de Sylvester Stallone como Rambo y Dani Trejo como Machete, decidió un día vender todo sus muebles y electrodomésticos y autofinanciar su propia producción, llamada *La Venganza de Cristóbal*. El éxito en ventas lo catapultó a dos producciones más *Crizamver 1* y *Crizamver 2*, rodaje que contextualizó esta etnografía audiovisual. En ella visionamos las costuras de cada escena, la particular forma de improvisar cada diálogo y los desafíos cotidianos que enfrenta su productor y los artistas invitados. Además, conoceremos de cerca los lugares donde han ocurrido los hechos reales representados en sus producciones. Crizamver como experto en comercialización urbana nos llevará de la mano a conocer la cara informal de Santo Domingo de los Colorados y las zonas rurales de la provincia. El productor nos invita constantemente desde su narrativa y personalidad a experimentar salimos de nuestra zona de confort, a desafiar lo establecido socialmente y atrevernos a soñar. Para esta etnografía se denomina a las personas que realizan este tipo de narrativas como productores informales, ya que no tienen estudios reglados en cinematografía artes escénicas, ni actuación y sus oficios están dentro de la informalidad o mano de obra no cualificada.

- Link in YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=PCIG5zRQJhE>
- Afiche:

# CRISZAMVER

una forma particular de hacer cine



Productor ejecutivo: **Susana Torres** | Edición: **Andrea Miño**  
Productor de campo: **Eduardo Henríquez** | Diseño gráfico: **Cristóbal Mayorga**  
Un documental de: **Eduardo Henríquez**

**UAB**  
Universitat Autònoma de Barcelona



Grup de Recerca  
en Antropologia  
Fonamental i  
Orientada

**UAM**  
UNIVERSIDAD AUTONOMA  
DE MADRID



**LACAU**  
COLOR GRADING

**PENAfilm**  
PRODUCTIONS

- Datos créditos iniciales:

Universidad Autónoma de Barcelona  
Universidad Autónoma de Madrid

Con el apoyo de:

TAPIRUS Cía. Ltda.  
*GRAFO-Grup de Recerca en Antropologia Fonamental i Orientada*

Con la colaboración de:

Criszamver Producciones  
Peñafilm Productions

- Plano en negro y sonido ambiente aparece el título:

CRISZAMVER  
Una forma particular de hacer cine

- Plano en negro y sonido ambiente aparece el autor:

Una etnografía audiovisual de Eduardo Fabio Henríquez Mendoza

- Datos créditos finales; al lado derecho del vídeo:

Investigación, dirección, cámara y sonido:

Eduardo Fabio Henríquez Mendoza

Edición

Andrea Miño Viteri  
Eduardo Fabio Henríquez Mendoza

Productor ejecutivo

Susana Torres López

Diseño gráfico

Cristóbal Mayorga

Cotutores

Doctor Jorge Grau Rebollo  
Universidad Autónoma de Barcelona

Doctor Juan Ignacio Robles  
Universidad Autónoma de Madrid

#### Apoyos

TAPIRUS Cía. Ltda.  
GRAFO

#### Colaboración

Criszamver Producciones  
Peñafilm Productions

#### Productora Criszamver

Director, productor, guionista y actor: Cristóbal Zambrano Vera  
Productor financiero: Cristóbal Zambrano Vera  
Comercialización: Cristóbal Zambrano Vera

#### Peña Producciones

Camarógrafo: Héctor Peña  
Edición: Héctor Peña y Cristóbal Zambrano Vera  
Efectos especiales: Héctor Peña  
Color: Héctor Peña  
Música: Héctor Peña y Cristóbal Zambrano Vera

#### Artistas

Horacio Arteaga  
Iván Intriago  
Dioni Cusme  
Nexar Andrade  
Casildo Castillo  
Junior Avilés  
Hilda Muñoz  
Lorenzo Loor  
Nell Andrade  
Francisco Alcívar  
Andy Ceballos

Freddy Rivera  
José Bravo  
Carlos Muñoz  
Jonathan Vera

#### Localizaciones

Cantón Santo Domingo (Provincia de Santo Domingo de los Tsáchilas)  
Cantón el Carmen (Provincia de Manabí)  
Recinto la Palizada -Manga del Cura (Provincia de Manabí)  
Recinto la Catorce -Manga del Cura (Provincia de Manabí)  
Recinto el Paraíso -Manga del Cura (Provincia de Manabí)  
Recinto la Bramadora -Manga del Cura (Provincia de Manabí)  
Quito ciudad capital (Provincia de Pichincha)

#### Agradecimientos

Victor Hugo Torres Egas  
Wilma Susana López Villarroel  
Paul Torres López  
Kristina Cvetich  
Victor Hugo Torres López  
Birte Kaddatz  
Marcelo Chamorro  
Juan Carlos Obando  
Carlos María Gallegos  
Jessica Aguavil  
Marcelo Peñarreta Rosales  
Patricia Bermúdez  
René Moreira  
Marianela Sánchez  
Axel Andre Pacheco Sánchez  
Blanca Magdalena Recalde  
Jorge Julio Yumbra (QPD)  
Lombardo Torres  
Esthela Collaguazo  
Juan Pablo Arrobo  
Yasselle Torres  
Valeria Mesías  
Belén Valladares  
Kevin Ponce  
Andrés Ocampo  
María Zambrano  
José Luís Valle

Elena Cedeño  
Germán Arango Rendón  
Pau Ricart Masip  
Gustavo Henríquez  
Yulieth Henríquez  
Silenys Henríquez  
Linda Rosa Henríquez  
Rafael López  
Adriana Segura  
Rebekka Gerstner  
Familia Zambrano Vera  
Familia Muñoz Zambrano  
Pontificia Universidad Católica Sede Santo Domingo  
Flacso - Ecuador  
Radio Matovelle  
Radio Flama Plus  
Diario el Centro  
Zaracay Televisión  
Gama Televisión  
Instituto de Propiedad Intelectual  
Cooperativa de Transporte Zaracay  
Temporada de Machete Medellín-Colombia

Agradecimiento especial a todas aquellas personas que aportaron con sus valiosos comentarios e hicieron posible esta investigación

2018

©

#### 4.2.5 Etnografía audiovisual LED

➤ Duración: 68 minutos

➤ Sinopsis:

Esta etnografía audiovisual trata sobre un grupo de productores que desarrollan narrativas audiovisuales impulsados por su pasión por el cine. Este grupo es dirigido por Líder Loor quien es su máximo representante. Con la cámara como herramienta interactiva entre la observación, participación y provocación de los productores conoceremos las diferentes formas de representar y retratar la ciudad desde sus percepciones y oficios cotidianos. La etnografía presenta una visión cercana a otras formas de pensar y realizar un producto audiovisual. Además, visiona las maneras creativas de afrontar cualquier situación limitada por los recursos técnicos y financieros. Se ha denominado a estas personas como productores informales, ya que no tienen estudios reglados en cinematografía artes escénicas, ni actuación y sus oficios están dentro de la informalidad o mano de obra no cualificada.

➤ Link in YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=JHSd-g8mNWc>

➤ Afiche:

# LED

una forma particular  
de hacer cine



Productor ejecutivo: **Susana Torres** | Edición: **Andrea Miño**  
Productor de campo: **Eduardo Henríquez** | Diseño gráfico: **Cristóbal Mayorga**  
Un documental de: **Eduardo Henríquez**

**UAB**  
Universitat Autònoma de Barcelona

 Grup de Recerca  
en Antropologia  
Fonamental i  
Orientada

 **UAM**  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE MADRID



**LED**  
PRODUCCIONES

 **LACAU**  
COLOR GRADING

 **PENAFilm**  
PRODUCCIONES

➤ Datos créditos iniciales:

Universidad Autónoma de Barcelona  
Universidad Autónoma de Madrid

Con el apoyo de:

TAPIRUS Cía. Ltda.  
*GRAFO-Grup de Recerca en Antropologia Fonamental i Orientada*

Con la colaboración de:

LED Producciones  
Peñafilm Productions

➤ Plano en negro y sonido ambiente aparece el título:

LED  
Una forma particular de hacer cine

➤ Plano en negro y sonido ambiente aparece el autor:

Una etnografía audiovisual de Eduardo Fabio Henríquez Mendoza

➤ Datos créditos finales; al lado derecho del vídeo:

Investigación, dirección, cámara y sonido:

Eduardo Fabio Henríquez Mendoza

Edición

Andrea Miño Viteri  
Eduardo Fabio Henríquez Mendoza

Productor ejecutivo

Susana Torres López

Diseño gráfico

Cristóbal Mayorga

Cotutores

Doctor Jorge Grau Rebollo  
Universidad Autónoma de Barcelona

Doctor Juan Ignacio Robles  
Universidad Autónoma de Madrid

#### Apoyos

TAPIRUS Cía. Ltda.  
GRAFO

#### Colaboración

LED Producciones  
Peñafilm Productions

#### Productora LED Producciones

Director, productor, guionista, editor, compositor y actor: Líder Edison  
Loor Loor  
Productor financiero: LED Producciones  
Comercialización: LED Producciones

#### Peña Producciones

Camarógrafo: Héctor Peña  
Efectos especiales: Héctor Peña y Líder Edison Loor Loor  
Color: Héctor Peña

#### Artistas

Inés Sánchez  
Gabriela Mendoza  
Estefanía Loor  
Tatiana Astudillo  
Ibelia Vaicilla  
Jakeline Vallejo  
Eufemia Bosques  
David Astudillo  
José Arellano  
Edison Joel Loor  
Jaime Segura  
Javier Cobeña

Tito Loor  
Omar Verdezoto  
Hiter Vera  
Lorenzo Loor  
Miguel Rodríguez  
Miguel Ángel  
Karen Reinoso  
Fermín Segura

#### Localizaciones

Cantón Santo Domingo de los Colorados Provincia Tsáchila  
Parroquia Rural Zapallo Cantón Flavio Alfaro Provincia Manabí

#### Agradecimientos

Victor Hugo Torres Egas  
Wilma Susana López Villarroel  
Paul Torres López  
Kristina Cvetich  
Victor Hugo Torres López  
Birte Kaddatz  
Marcelo Chamorro  
Juan Carlos Obando  
Carlos María Gallegos  
Jessica Aguavil  
Marcelo Peñarreta Rosales  
Patricia Bermúdez  
René Moreira  
Marianela Sánchez  
Axel Andre Pacheco Sánchez  
Blanca Magdalena Recalde  
Jorge Julio Yumbra (QPD)  
Lombardo Torres  
Esthela Collaguazo  
Juan Pablo Arrobo  
Yasselle Torres  
Valeria Mesías  
Belén Valladares  
Kevin Ponce  
Andrés Ocampo  
María Zambrano  
José Luís Valle  
Elena Cedeño

Germán Arango Rendón  
Pau Ricart Masip  
Gustavo Henríquez  
Yulieth Henríquez  
Silenys Henríquez  
Linda Rosa Henríquez  
Rafael López  
Adriana Segura  
Rebekka Gerstner  
Familia Loor Loor  
Pontificia Universidad Católica Sede Santo Domingo  
Flacso - Ecuador  
Diario el Centro  
Zaracay Televisión  
Temporada de Machete Medellín-Colombia

Agradecimiento especial a todas aquellas personas que aportaron con sus valiosos comentarios e hicieron posible esta investigación

2018

©

#### 4.2.6 Hábitat y *Habitus* de los productores informales

Criszamver y Líder nacen en la misma provincia, ambos llegaron a Santo Domingo en la misma situación laboral. Además, ambos provienen de una condición socioeconómica baja y limitada, arribando a esta ciudad con sueños y esperanzas, esperando les brindará una oportunidad laboral. Criszamver pudo sobrevivir con sus artesanías muchos años, este fue conocido por diversos sobrenombres en la ciudad como “*Hippie*”, “*El Gitano*”, “*El Mono*”, “*Tarzán*”, “*Chaman*” y “*El Colorado*” por sus diferentes atuendos para vender.

Fotografía 43 Cristóbal Zambrano como “Tarzán”



Fuente: (Archivo autor 2017)

Mientras Líder, conocido como “Colorado” por sus amigos y como el “pajarito picaflor” en el mundo artístico, se dedicó a labores bajo relación de servicios en diferentes empresas. Las dinámicas comerciales de la ciudad fueron ubicando a cada uno en actividades fortuitas dentro de los lugares que decidieron habitar.

Fotografía 44 Tarjeta de presentación



Fuente: (Archivo autor, 2017)

Estos lugares de lo privado, lo íntimo, lo individual, se convierten en espacio de reencuentro personal, así concebimos las normas impuestas por la sociedad en que vivimos. De acuerdo con Claudia Zamorano, el hábitat hace referencia a “las prácticas y

representaciones” que permiten el desarrollo de un sujeto ubicarse “dentro del orden espacio-temporal” creando con el ambiente una relación íntima (2014, p. 282).

Pero ¿Qué pasa cuando queremos compartir esta intimidad? ¿Cuándo nuestros pensamientos desean develar lo que somos y cómo lo vivimos dentro de estos espacios? Estos interrogantes surgen por la constante auto-representación que hacen los productores informales de sus hogares y espacios laborales en las películas.

Crizamver define su hábitat como un museo. Sobre el umbral de su casa cuelga un pedazo de madera color rojo que anuncia el nombre “*Rancho el Descanso*” con letras pintadas en blanco. Allí encontramos un museo de su propia vida. En esta actividad el productor trata de organizar en forma cronológica con objetos de cada situación la historia de los diversos trabajos que ha realizado desde su infancia hasta el presente.

La exposición del productor informal es permanente. Los materiales *heteróclitos* sobre todas sus historias y aventuras, visualizan y construyen una idea de sus pensamientos hacia el mundo y su interacción con éste. En toda la pared y el techo cuelgan prendas de vestir, armas de fuego, utensilios de cocina, bicicletas, lanzas de pambil, arcos, flechas, botellas, piedras, semillas de colores, raíces de árboles fosilizados y una serie de fotografías que narran desde su infancia hasta el artista que es hoy. En el centro de la casa tiene seis mesas con sus bancos de madera y sombrillas de paja, a cada lado de estas mesas se encuentran árboles frutales con carteles sobre cuidar la naturaleza y al final, una hamaca de caña guadua.

Fotografía 45 Crizamver en su casa museo, kilómetro 5 de la vía Quevedo



Fuente: (Archivo autor, 2017)

La explicación de los utensilios de toda la exposición dura alrededor de cincuenta minutos. Cuenta con una sola habitación en madera de 2x2 metros que es su dormitorio. Un pozo profundo donde obtiene el agua, un baño y una cocina improvisada.

Criszamver mantiene su casa como futuro proyecto de museo y sala de proyecciones al aire libre. Piensa que como primer museo de la ciudad pronto vendrán muchas personas a visitarlo, así tendrá la posibilidad de brindar servicios gastronómicos y proyectar sus películas. Su postura ante la vida siempre ha sido la visión de la libertad y realizar sus sueños. La pasión por hacer películas la define como una respuesta contestataria de coraje a la imposibilidad o dificultad que muchos profesionales encuentran a la hora de realizar un proyecto audiovisual.

Este lugar permite ver elementos detonadores de su memoria y la realidad que lo circunda<sup>69</sup>. Los instrumentos cuentan historias de circunstancias experimentadas, recrean contextos que luego lo vemos reflejados en sus películas como: *Juegos del Destino* (2013), *La Venganza de Cristóbal* (2014), *Criszamver 1* (2015), *Criszamver 2*, (2016).

Fotografía 46 Líder con su familia en su casa Cooperativa Cristo Vive



Fuente: (Archivo autor, 2014)

---

<sup>69</sup> En el documental *“O fio da memória (1991)”* del director brasileiro Eduardo Coutinho, vemos como se construye un tipo de narrativas que evoca el pasado del Sr. Gabriel Joaquim dos Santos. En comparación a Criszamver, Gabriel también activa sus mecanismos de memoria presentado sus recuerdos en forma fragmentada y sin organización. Echando mano de lo que tiene o puede disponer en materia a su propia historia. Tanto en Criszamver como en Gabriel, podemos encontrar hechos materiales que representan planos de conocimientos unilaterales como *la Casa de las Flores* y *el Rancho el Descanso* que los hacen hombres excepcionales.

Por otra parte, el contexto familiar de Líder es tradicional. Él vive con su esposa y sus cuatro hijos. En nuestra primera conversación, antes de conocer su casa, Líder dejó claro quién sostenía el hogar, dicho pronunciamiento establecía el rol de su esposa como ama de hogar. Esta sentencia determinó mi mirada sobre su hábitat. En la sala de su casa tiene un equipo musical de gran potencia que utiliza para amenizar las fiestas que contrata (también es cantautor y animador de fiestas), un televisor conectado a un reproductor de DVD y películas. Tiene una habitación especial para editar audio y vídeo, dos habitaciones más para sus hijos y su esposa, y un espacio amplio para cocinar.

Esta ideología es coherente frente a la representación que él hace de la familia en su narrativa audiovisual *Los Amores de David* (2015). Líder me cuenta que en esta película retrata parte de su vida, ya que su esposa es tan celosa que podría llegar a matar a quien trate de interponerse en su relación.

Estos aspectos contextuales, materiales, culturales y sociales van arrojando detalles del complejo tejido perceptivo, ideológico, representacional de sus vidas. El hábitat del que hablamos genera distintas prácticas que van sucediéndose distintamente en contextos diversos a partir de su experiencia. Por ejemplo, las experiencias rurales de los dos productores condicionan la mirada frente a al hábitat urbano. Líder, quien ha vivido condiciones extremas en la economía familiar en el campo, asume y experimenta la ciudad tal y como ésta se presenta. Él acepta las dinámicas cotidianas de la urbe, donde el tiempo y el dinero son material importante. Líder ve la ciudad como un contexto lleno de oportunidades que le permitirán ascender en su estatus social y mejorar su calidad de vida.

Mientras Cristóbal, quien ha pasado por un proceso similar al de Líder en el campo, asume la ciudad bajo los términos rurales. Para él, lo más importante es vivir la vida como se presente, dado que el tiempo y el dinero en su mundo no son importantes. Él asume la urbe como un circo, donde hay que hacer una presentación que satisfaga de forma interactiva sus necesidades y las de los demás. Cristóbal no desea escalar socialmente, ni tener objetos materiales en su casa. Lo que desea de la ciudad es ser reconocido como una persona aventurera y heroica.

En consecuencia, el hábitat urbano moldea el *habitus* bourdieusiano de “experiencias pasadas” catalizando acciones, sistemas de disposiciones, estructuras que integran percepciones que, sin lugar a dudas, potencian las representaciones dadas por los realizadores audiovisuales. El *habitus* como potenciador social confiere experiencias previas, estableciendo la capacidad de diferenciar en el mundo social representando “lo bueno lo malo, lo vulgar, lo distinguido”. Sistemáticamente produce prácticas que conllevan acciones individuales y colectivas asegurando experiencias, historias, actuaciones de inmanencias pasadas (Capdevielle, 2011).

Desde la diferencia, los *habitus* auto-representacionales de estos dos productores nos permiten adentrarnos a sus miradas, sus posiciones socioeconómicas, sus situaciones

familiares. Líder, casado y con un enfoque tradicional del rol matrimonial, Crizamver soltero y con una visión liberal de aventurarse a la vida. Ellos construyen dos universos paralelos que transmiten mensajes de representaciones ajustadas a sus imaginarios y sus diversas fuentes de información.

Las fuentes que más alimentan sus imaginarios es la información que circula por las calles de la ciudad en forma oral. Líder, desde su posición de guardia de seguridad tiene acceso a información mediante la radio y la prensa escrita. Además, mediante su red laboral obtiene información referente a los acontecimientos de hurto y violencia de la ciudad nocturna. Esta información es otra fuente de inspiración para seguir escribiendo y produciendo.

Mientras Cristóbal bebe de otras fuentes, como los noticieros televisados, los vendedores ambulantes, y los mismos protagonistas (malhechores) de los sucesos. En muchos de nuestros encuentros tuve la oportunidad de conocer a varios delincuentes que estaban interesados “en adquirir de forma gratuita mi cámara”, pero Cristóbal siempre les decía: *¡a mi pana me lo dejan sano!* Sus fuentes o portavoces exageraban los hechos creando tensión narrativa y generando mayor impacto, cierta o no la historia, a Cristóbal poco le importaba, ya que su inspiración también toma mucho de los hechos violentos que suceden en los contextos de la zona rural.

#### 4.2.7 Percepciones encontradas

Durante esta investigación traté de hablar sobre las narrativas audiovisuales de productores informales con los diferentes directores culturales del área pública de la ciudad. Sus manifestaciones fueron unánimes, *“estas producciones no representan la realidad de la ciudad”*. Este comentario se generó luego del estreno en el 2015 de la película *“Rosario”* del director local Luis Ángel Carvajal, la cual contó con el apoyo de varios entes gubernamentales.

La producción trató sobre la prostitución en la ciudad. El problema estaba en los contextos donde se desarrolló el rodaje. La producción representaba el trabajo sexual, la venta de alcohol y los focos de delincuencia en lugares cercanos a la administración municipal tales como la calle peatonal, el Parque Zaracay, entre otros exteriores del municipio.



Fuente: (Carvajal, 2015)

Durante una conversación con el director, Luis Ángel Carvajal, declaró que su objetivo era generar conciencia sobre esta problemática en la ciudad. El tema no era solo de crear zonas de tolerancia “*sino ejercer el oficio de la prostitución en forma digna*”. Ya que es una realidad local que el estado no puede tratar violentamente. Por su parte, Líder me comentó que él había asistido al lanzamiento. Su desacuerdo estaba en las palabras salidas de tono, en la constante escenas sexuales y algunos personajes que no consideraría aptos como artistas para sus películas, como los transexuales, homosexuales, drogadictos, ladrones y alcohólicos que en consecuencia son auto-representaciones directas en el contexto de esta narrativa audiovisual. Líder terminó declarando que respetaba la obra del compañero.

La postura de Líder frente a la producción es tajante, ya que no le da oportunidad a una realidad que el director representa como es el lenguaje de la calle. Este lenguaje en los círculos de prostitución, droga y delincuencia de Santo Domingo tiene sus propios códigos. Estos códigos, señas o signos son utilizados para identificar algún expendedor de droga o avisar que viene la policía. En su mayoría son palabras que hacen referencia al sexo, alguna mal formación genética, enfermedad venérea o al trabajo sexual.

Por ello, Líder evita las palabras salidas de tono en sus producciones, porque lo que busca con ellas es llegar a toda la familia. Líder, desde su posición masculina no acepta la homosexualidad argumentando que la considera una enfermedad o trastorno de la personalidad. Por su parte, ve a los drogadictos y alcohólicos como individuos desgraciados, puesto que, su experiencia en el ejército marcó su percepción frente a estas personas.

En cambio, Criszamver me comentó que le sorprendió la presencia del Alcalde en el acto de lanzamiento de dicha película, quien luego de las fotografías y las palabras de lanzamiento, se levanta en plena función y les dice a los técnicos que detengan la proyección, porque la violencia y las imágenes de la película hacen quedar mal a la ciudad, y no aportan nada educativo, ni valorativo a la audiencia.

Para Criszamver, la película no fue tan fuerte y exaltó que se haya tenido en cuenta a algunos personajes de la cotidianidad nocturna de la ciudad. Para él, el lenguaje salido de tono, los gestos en cada personaje como las trabajadoras sexuales, los alcohólicos y homosexuales reforzaba la representación real de cada escena urbana. Decía que el director logró transmitir una “*verdad*” que personalmente conoce.

Estos dos puntos de vista permiten entender algunos factores particulares que asumen los productores en sus otros roles sociales y laborales para habitar la ciudad. Por ejemplo, Líder representa desde su labor de guardia garantías de seguridad, orden y confianza institucional, sin embargo, esto no quiere decir que no refleje la violencia en sus representaciones audiovisuales. Mientras Criszamver representa con su labor de vendedor ambulante anarquía, inseguridad y desafío. Es por ello que, desde la diferencia, ambos tratan de retratar una ciudad que les permite visualizar acontecimientos que al parecer quieren ser ignorados por algunos habitantes. Y es así como sus puntos de vista en cuanto a lo urbano se pueden evidenciar en sus narrativas audiovisuales.

La película *Rosario* luego fue estrenada en salas de cine comerciales. El rumor de las escenas fuertes, de la participación de algunos personajes reales de la vida nocturna generó expectativas y una buena acogida en las salas de cine de la región. Abordé a algunos espectadores, sus comentarios no fueron positivos ya que ellos esperaban más escenas de sexo y acción. En cuanto al mensaje y a la representación hecha de la ciudad, se sintieron ajenos ya que pocos habitan esa zona de la ciudad por considerarla peligrosa. Mi pregunta de inmediato fue ¿Qué consideraban peligroso, el lugar, las personas que transitan o habitan la zona? Sus respuestas fueron contundentes al decir “*todo*”.

Santo Domingo de los Colorados es conocido en todo el país como la ciudad del placer. El negocio de los *night club* es prospero. Uno de sus atractivos turísticos nocturnos es hacer un tour por la “*vía del placer*”. La vía que conduce a la ciudad de Quevedo alberga en tan solo 7 kilómetros y medio, más de 10 salones para adultos de todos los extractos sociales. Sus nombres son un tanto dicientes: *La Luna, Dos y Medio, La Casa de las Muñecas, El Harén del Puma, Harén, Viña Cariño, Las Flores, el Kapital, Son de Cali, Casa Blanca* entre otros. Dentro de la ciudad existen desde los más exclusivos como 5-15, hasta los de servicio callejero, de los cuales hace referencia la película “*Rosario*”.

Fotografía 48 Muerte en un *Nigth club* Copacabana Vía Quevedo Kilómetro 8



Diario La Hora. Edición impresa 2 de agosto 2008  
Fuente: (Biblioteca Cantonal de Santo Domingo, 2016)

Criszamver, en una de nuestras entrevistas, me pidió que fuese a un *night club* con él. Me comentó que su próximo rodaje se desarrollaría en ese lugar. Me dijo lo siguiente:

“mi próxima película tratará sobre un secuestro de una joven del pueblo que fue mi novia y nos íbamos a casar. Unos malhechores la llevan a la ciudad y la ponen a trabajar como prostituta por su belleza virginal. Y es aquí donde entra Criszamver a rescatarla y vengarse de todos”<sup>70</sup>.

Me cuenta que la historia está inspirada en un hecho real de unas jóvenes que fueron víctimas de la trata de blancas en La Manga del Cura, y que ellas hoy en día viven de ese oficio en España. Criszamver transfiere sus experiencias del campo a la ciudad, pero con la percepción del redentor, vengador, héroe, aquel que devuelve la esperanza y la ilusión de justicia social.

Acudimos una noche al lugar donde él ya era cliente asiduo. Pedimos una mesa y conversamos con el administrador del *night club* para pedir el permiso del rodaje. Este le dijo que no había ningún problema, que lo único que pedía era evitar nombres y actos que comprometieran la integridad y el buen nombre del lugar. Criszamver se comprometió con lo requerido y le dijo que le avisaría el día de la escena. Acto seguido pidió dos cervezas y llamó a una afrodescendiente que ya conocía. Cuando se le acercó me dijo: “*viste, así es que tienes que grabarme feliz con mi chica y soltó una carcajada*”. Yo asentí con mi cabeza y dibujé una sonrisa.

<sup>70</sup> Conversación 26 de septiembre del 2016.

#### 4.2.8 Contextos representados

Durante esta etnografía identifiqué temas recurrentes en diversas conversaciones con Crizamver, Líder, Héctor Peña, Ángel Carvajal y otros actores y productores audiovisuales. Crizamver siempre habló sobre la justicia, la responsabilidad, la camaradería que lo rodea y caracteriza. Sus sueños son viajar a México y de allí Hollywood para realizar una película con Danny Trejo (actor estadounidense de origen mexicano, reconocido por su particular nombre artístico, *Machete*).

Crizamver se identifica con Danny Trejo. Debido al alto consumo de producción hollywoodense en formato DVD con contenidos violentos en la ciudad, es la acción el género de producción que más se vende y esto lo tienen muy claro los productores informales. Entre muchas de estas producciones, las de este actor llaman mucho la atención de Crizamver, que trata de emular algunas acciones heroicas de este personaje en sus narrativas (fotografía 50).

Fotografía 49 Con un machetazo en el cuello lo mataron, kilómetro 22 vía Chone



Diario La Hora. Edición impresa 2 de junio 2008  
Fuente: (Biblioteca Cantonal de Santo Domingo, 2016)

El machete en la cultura montubia además de ser un elemento representativo para el oficio del campesino, también se convierte en un arma a la hora de saldar cualquier problema. Esta es quizá otra razón de la fascinación que ejerce este actor en nuestro productor local, que encuentra que los hechos del cine de Hollywood no distan mucho de las situaciones de violencias que él representa de la ciudad.

Fotografía 50 Ensayo de una escena



Fuente: (Archivo autor, 2014)

Mientras que para Líder la reflexión es importante, dar ejemplo sobre la moral, la fidelidad, el amor a la familia y a Dios. El sueño que constantemente expresaba, pensativo, era llevar una de sus películas a cualquier sala de cine comercial. En sus cuatro producciones se puede identificar claramente este anhelo. Líder admira las producciones y la actuación de Jackie Chan. Él toma como referencia este actor porque no introduce tantas muertes violentas en sus narrativas. Por ello también en su última película, decidió trabajar el género de comedia.

Abordar a las narrativas audiovisuales en sus contextos de realización requiere de una amplia mirada a sus procesos de preproducción, producción, posproducción. Las particularidades de estas obras se encuentran en el fortalecimiento de los lugares auto-representados que son intervenidos por los productores con una mirada intrínseca, dimensionada por su actuación intuitiva, sus escenas improvisadas y el aprovechamiento de espacios y tiempo representativos socialmente. Presentaré los puntos más importantes que identifiqué durante los procesos de sus producciones audiovisuales. Estos elementos me ayudaron a entender cómo los productores perciben y asumen sus contextos inmediatos o realidades desde sus historias de vida, cultura material y ocupación.

Preproducción, locaciones y género fílmico, sus percepciones están modeladas por diversas circunstancias ambientales, biológicas y culturales. La memoria deviene cual “*Collage*” a su cultura material. Por ejemplo: el contexto socio-ambiental y económico donde crecieron Criszamver y Líder, está marcado por su cultura material y la naturaleza.

Ambos migran del campo a la ciudad, abandonando sus familias, buscando mejorar sus vidas en todos los aspectos. Por diversas circunstancias sus caminos son totalmente diferentes. Criszamver decide no tener familia y aventurarse a la vida del día a día laborando en el comercio informal. Líder construye una familia y busca trabajos formales bajo relación de servicio. Estos aspectos se reflejan en sus guiones y sus géneros filmicos.

Entonces la representación audiovisual para los productores, además de ser una herramienta de doble vía entre la satisfacción de la realización personal y económica, se presenta como un lenguaje propio que media su entendimiento frente a lo que sucede en entorno.

“La representación de la diferencia deberá entenderse, por lo tanto, como el resultado de un proceso de clasificación social y culturalmente determinado que en última instancia nos habla más de cómo una comunidad entiende el mundo que de la realidad intrínseca de éste. De este modo, el interés de una clasificación dependerá más que de aquello que se nos muestra, de lo que deliberadamente está ausente” (Guarné, 2004, p. 47).

El producto audiovisual como esa realidad intrínseca representada es el objeto mismo de lo que se niega, se esconde o se decide ignorar socialmente. Lo que el productor informal entiende como realidad, se presenta entonces como posible memoria colectiva a partir de su narración ficcional. Y allí está el objeto: el marco mismo de la realidad representada.

La función y proceso de recrear audiovisualmente los hechos sociales se convierte en testimonio y memoria cultural. La experiencia de los productores audiovisuales resalta el valor intrínseco representado culturalmente. Ellos, al tratar de emular los cánones representativos del cine y la televisión generan un lenguaje que puede ser señalado por la sociedad de burdo. Es aquí donde su condición socioeconómica, sus factores contextuales, su actuación, expresión, vestimenta y presencia, son estereotipadas como algo inferior, vulgar y popular, por aquellos que no se sienten representados en las narrativas audiovisuales.

En consecuencia, la sociedad demarca contextos como peligrosos, indignos, en particular las zonas periféricas (Fotografía 51). Contextos que para la mayoría de los productores se convierten en locaciones, y es allí, en la periferia, en ese espacio del subyugado económica y socialmente, donde la miseria y los márgenes de la violencia, la injusticia y la impunidad actúan deviniendo en una suerte de “centro silente o silencioso” del que habla Gayatri Spivak” (Silva, 2006, p. 47).

Fotografía 51 Sector peligroso de la ciudad de Santo Domingo de los Colorados



Diario La Hora. Edición impresa 1 de febrero 2008  
Fuente: (Biblioteca Cantonal de Santo Domingo, 2016)

Las relaciones que se establecen socialmente entre las jerarquías del poder, frente a lo subalterno demarcan fronteras entre lo privado y el sujeto que habita la calle, lo público, lo informal. Todo aquello que se representa audiovisualmente en sus narrativas como lenguaje corporal, dialecto, tono de voz, vestido, diálogo, mensaje, ambiente, imagen, contextos, hábitat, *habitus*, manifiesta esa mirada lejana, extraña y ajena que expone la jerarquía.

En efecto, estos contextos demarcados como peligrosos por las jerarquías establecidas socialmente se presentan para Criszamver y LED Producciones como potenciadores de sus narrativas. Estos contextos son reflejados en sus primeros rodajes en Santo Domingo de los Colorados y La Manga del Cura.

En ellos se visionan lugares cercanos donde residían personajes prófugos de la justicia y pandillas peligrosas. Por ejemplo, en la narrativa de LED Producciones *Secuestro por Venganza* (2012) se reproduce una escena de un asesino cerca de una gallera que sucedió en la Zona de la Vía Quevedo llamada Cristo Vive, donde vive el productor (Fotografía 52).

Fotografía 52 En la Cooperativa Cristo Vive, Hermano de "El Ruso" cobra venganza por denuncia



Diario La Hora. Edición impresa 17 de enero 2008  
Fuente: (Biblioteca Cantonal de Santo Domingo, 2016)

El delincuente, llamado *El Ruso*, quien cumple actualmente una condena en la cárcel de Santo Domingo de los Colorados, envía a su hermano Mario Estuardo a asesinar a Amado Nervo como venganza por haber testificado en su contra. Los hechos violentos son vividos de forma permanente por los pobladores del contexto. Los habitantes tienen que mediar entre ser neutrales o formar parte de alguna pandilla. Por ello, los productores y sus narrativas se presentan cual vía de escape cultural.

Fotograma 20 Representación *El Ruso* cobra venganza junto a su pandilla, Cooperativa Cristo Vive, secuencia en narrativa Secuestro por venganza (2012)



Fuente: (L. Loor, 2012)

En la narrativa se representa a *El Ruso* como autoridad del territorio y jefe de una pandilla dispuesta a dar su vida por él. Esta nueva relectura o reinterpretación de los hechos generan un modo de representar la memoria de forma particular y propia sobre el crimen y sus contextos. Estos modos de representación son la percepción que entienden los productores de esa realidad cercana y experimentada en sus contextos.

Por otro lado, la percepción de los contextos en *Criszamver 2* (2016) se retratan en lo rural. Por ejemplo, la primera muerte se produce en un camino lastrado. Criszamver se enfrentaba a su primer enemigo llamado “*El Diablo*”, quién presencié la muerte de su padre.

Fotografía 53 Contexto rural de rodaje en La Manga del Cura, Criszamver Producciones



Fuente: (Archivo autor, 2016)

Allí, en el lugar de la escena, han sucedido múltiples asesinatos por diferentes motivos, entre ellos el de su hermano. La secuencia de esta escena es improvisada, todos aportábamos comentarios para darle fuerza a la acción. Lo único que no se improvisó fue el escenario, Criszamver ya lo había escogido con anterioridad, puesto que éste es representativo para los espectadores de sus producciones que lo tienen como un lugar lleno de historias. Aquí entra la temática y el género acción.

Fotografía 54 Ejecución de asesino, Cooperativa Plan de Vivienda Municipal



Diario La Hora. Edición impresa 3 de marzo 2008  
Fuente: (Biblioteca Cantonal de Santo Domingo, 2016)

Fotografía 55 Contexto rural de rodaje, injusticia realizada por malhechores, en La Manga del Cura, Criszamver Producciones



Fuente: (Archivo autor, 2016)

En los contextos rurales de la región la violencia se presenta vestida de justicia o injusticia. En lo rural los asesinatos perpetrados por justicia propia se han realizado de forma pública y en horas del día, como también pasa en la ciudad. Culturalmente se piensa que cuando se ejerce violencia hay razones de hacerla por venganza o se asumirá por parte de los pobladores como hecho injusto. El hecho de hacer justicia por su cuenta ha marcado una constante de estas poblaciones donde la presencia del Estado es limitada o

ausente. Por tal razón, las representaciones de las narrativas no se presentan de forma deliberada a la hora de hacer referencia de sus contextos.

Las locaciones de *Líder*, en *Los Amores de David* son más urbanas. Buscan representar esa ciudad de clase media alta. Restaurantes de lujo, prosperas empresas, mansiones, clínicas privadas, servicio doméstico, autos de alta gama, vestidos costosos y lugares exclusivos de diversión. La demarcación de contextos en la producción *Los Amores de David* es crucial para demostrar estos elementos, valga como ilustración la siguiente fotografía.

Fotografía 56 Contexto urbano de rodaje comodidades y lujos, en la calle Rio Yamboya y Caracas, LED Producciones



Fuente: (Archivo autor, 2014)

Durante el rodaje de la secuencia me enteré que para todos los artistas y el camarógrafo era la primera vez que visitaban el restaurante. Con sorpresa pregunté cuál fue la conexión para que les permitiesen rodar. La respuesta fue sencilla, Miguel Ángel el mesonero de la fotografía, trabaja allí como mesonero, él consiguió el permiso con la condición de que lo dejaran actuar.

El lugar del rodaje es uno de los restaurantes más costosos de la ciudad y por ende las personas que lo frecuentan pertenecen a un circuito social que posee alto capital económico. En algunas ocasiones pude notar la incomodidad de los clientes por nuestra presencia. Esta incomodidad inmediatamente fue notificada al supervisor y se nos obligó a cambiar de escenario a la planta de eventos del restaurante. Allí comenzamos de nuevo todo el rodaje.

Es así como en algunos contextos, la exclusividad y diferencia de poder económico marcan un territorio, una distancia, y construyen estereotipos desde una mirada que

genera prejuicios. Para los productores el ambiente del lugar realza la temática y el género dramático de esta narrativa. El engaño visto como aberración social se convierte en detonador de violencia fatal. Los celos, la mentira, la codicia, la lujuria, se exponen trágicamente desde una moral que carece de conciencia ética, en una sociedad que se representa como educada y al mismo tiempo avara.

El paso siguiente, la producción, que conocemos como rodaje, se realiza bajo una actuación intuitiva, es decir, actores naturales de poca experiencia, escenas improvisadas, el aprovechamiento de espacios y tiempos entre otros factores, que dan vida al drama. La mayoría de artistas en las películas de Criszamver Producciones son ocasionales, por lo que el guion se reescribe con los nuevos aportes de cada improvisación. Por su parte, los actores de LED Producciones son frecuentes. Pese a esta diferencia, en ambas productoras siempre habrá colaboradores por antonomasia que por primera vez actúan frente a una cámara. Otra de las cualidades de estos artistas es la disposición material en cuanto vestuario, utilería, maquillaje, logística, espacios y tiempos. Estos facilitan sus autos, casas, poniéndolas a disposición el tiempo que sea necesario para lograr una escena.

Fotografía 57 Contexto rural de rodaje desafío de la naturaleza en el Salto del Armadillo Criszamver Producciones



Fuente: (Archivo autor, 2016)

Durante el rodaje de una escena peligrosa hubo tensión por parte de los familiares y amigos de Criszamver. El acto consistía en saltar de cabeza a una cascada del río *El Pintado*, conocida como *El Salto del Armadillo*. Este torrente de agua es un lugar turístico de la región La Manga del Cura, en La Provincia de Manabí, y respetado por las diversas muertes que ha dejado a muchos osados en desafiarlo.

Criszamver, era consciente que podría morir ahogado o impactar su cabeza con alguna roca en el fondo del pozo; pero también sabía que si lo lograba quedaría como un valiente

y dejaría registro de su proeza en la producción. La escena tuvo muchos espectadores al conocer que se lanzaría de 12 metros de alto con vestimenta no adecuada (botas militares, un puñal de 7 pulgadas en hoja metálica y empuñadura de hierro).

Animado decía: *“Rambo saltó de tres metros<sup>71</sup>, yo lo superaré con nueve metros más”*. Me dijo: *“hazme la toma desde arriba, vas a ver cómo lo logro.”* Su caída fue perfecta, su cabeza entró y salió velozmente del agua, comenzando a nadar rápidamente hacia la orilla. Cuando salió, los espectadores lo felicitaron y él se sentía poderoso, podría vérselo el rostro lleno de alegría.

Criszamver asume la vida como una aventura constante, donde la muerte y la existencia tienen el mismo valor. Y es esa, en esencia, la sensación de vida que quiere dejar en cada escena representada de sus producciones.

El salto para él, más que un desafío, es una forma particular de impregnar una idea de superación e invitación a hacerlo, mediada por sus narrativas que no tienen otro público que su propio pueblo, a quien espeta, no a que abandonen sus contextos, sino que los resignifique, dándole valor agregado, en este caso turístico.

Una de las escenas más importantes se realizó en la única vulcanizadora, taller, tienda y cantina del caserío llamado la Palizada, en La Manga del Cura, que queda al frente de la escuela del pueblo. La escena era el asesinato del padre de Criszamver (Fotografía 58), la cual contribuía a darle la justificación de venganza a toda la narrativa.

Fotografía 58 Contexto de rodaje rural recinto Palizada. Criszamver producciones



Fuente: (Archivo autor, 2016)

<sup>71</sup> *Rambo: First Blood Part II* o *Rambo 2: La Mission* (Pan Cosmatos, 1985). Secuencias que podemos visualizar en: [https://www.youtube.com/watch?v=iv\\_SUE8rPTI](https://www.youtube.com/watch?v=iv_SUE8rPTI)

En la escena la mayoría de los participantes son niños y estos se suman a ella pues son transeúntes habituales de la Escuela y sienten gran afecto por el personaje de Criszamber. Algo particular, es que además otros están allí por petición de sus familiares. Aquel día hubo un gran alboroto entre los padres, exigiendo que sus hijos pudieran participar en la escena, ya a muchos niños se les veía llorando, pues habían llegado tarde al momento del rodaje.

La escena además de potenciar la figura de héroe de Crizamver ante lo niños, también, rememora los actos de violencia que han pasado en este el lugar. Su resignificación desde ese día tendrá otro sentido en la memoria de los niños y adultos que participaron en la narrativa. Simbolizará para los pobladores un acto de resarcimiento ya no violento, sino constructivo y significativo por el hecho de que sus pobladores hacen parte de la producción, y la ficción genera distancia frente a los hechos.

En ese sentido, Crizamver todo el tiempo interactúa con el contexto de rodaje, si hay espectadores los aprovecha y los incluye en la escena para darle más realce al drama. Esta estrategia también la utiliza para luego vender sus narrativas, ya que las personas que salen en escena o sus familiares desean poseer ese recuerdo de haber sido parte de una producción audiovisual.

Por su parte, la producción de Líder es más organizada. Con sus socios ensaya con frecuencia cada escena. Aunque también son actores naturales, en su mayoría las equivocaciones durante las escenas son porque no se han aprendido el guion. Líder como director deja poco a la improvisación, no realiza escenas de gran riesgo. Esta asociación dispone de una red de amigos que gestionan lugares y colaboran económicamente para comprar utilería, maquillaje, vestidos, arrendar transporte, entre otros gastos. La escena más peligrosa fue rodada en la cooperativa de vivienda “*La Cadena*” conocido en la ciudad por el expendio de drogas y la delincuencia.

Fotografía 59 Contexto de rodaje en la periferia urbana, Cooperativa de vivienda la Cadena. LED Producciones



Fuente: (Archivo autor, 2014)

Allí se realizó la escena de cuando Pedro David busca refugio, luego que Bárbara le hubiese propinado el balazo en el restaurante. El set fue una casa de tablas que crujían y se movían al caminar sobre ellas. Líder aprovechó unas escaleras e improvisó un nuevo plano, donde su personaje caería al tratar de bajar unas escalinatas de madera podrida, resbalando estruendosamente a la calle, gritando del dolor para que lo ayuden.

Luego de medir la distancia y preparar el terreno donde iba a caer, 40 minutos más tarde terminó la escena. Líder nos manifestó que se había golpeado con fuerza el dorso y que sentía molestias, pero seguimos rodando. La casa pertenece a uno de los productores, quien nos manifestó, luego del rodaje, que por motivos de seguridad, él ya había hablado con los vecinos y algunos amigos sobre el rodaje.

Fotografía 60 Desdibujando la mala representación de la Cooperativa de vivienda La Cadena. LED Producciones



Fuente: (Archivo autor, 2014)

Para los habitantes de la Cooperativa de vivienda “*La Cadena*” resultó de mucha importancia la participación en la producción. Ellos permitieron rodar motivados en que por este medio se les reconociese de otro modo y poder desdibujar la mala representación que han hecho en toda la ciudad algunos vecinos, que ellos aseguran, ya se han ido del lugar. Esta oportunidad les abría una posibilidad de mostrar el contexto desde otro punto de vista al que ya se conocía, dejando ver que allí vive gente honrada y servicial. Además, les permitiría obtener un tipo de imagen audiovisual de su propio barrio, como un tipo de memoria que representará lo que ellos desean que se viera de su contexto.

Fotografía 61 Contexto de rodaje urbano restaurante de lujo de la ciudad, en la calle Rio Yamboya y Caracas. LED Producciones



Fuente: (Archivo autor, 2014)

Para Líder mantener el control de la locación es importante. Y desde la experiencia incómoda en el restaurante, comenzó a rodar en las horas donde los lugares no estén en pleno funcionamiento, y solo con los actores de la escena. Esta productora interactúa con las personas que habitan en el contexto cuando estos acceden y solo cuando se hace necesario en la escena, de lo contrario, utiliza sus propios actores como extras para rellenar los escenarios.

Para Criszamver un rodaje se puede hacer en un mes. Para Líder, toma hasta un año. Ambos se exponen a que el éxito o el fracaso marquen sus producciones. El primero por aquello de las repentinas improvisaciones. El segundo porque en medio de la película un protagonista se vaya a otra ciudad por diversas razones y deje inconcluso el rodaje.

El hábitat y *habitus* influye en sus procesos de producción, permitiendo apreciar las marcadas diferencias en las formas de rodar una película entre Líder y Criszamver. El primero es muy ordenado y siempre actúa bajo la guía de su libreto, solo acepta aportes de sus artistas cuando observa que la escena cae en un sesgo por una limitada interpretación por parte de un actor. Es aquí cuando se manifiesta ese *habitus* del orden que ejerce en su trabajo de guardia y portería, y aquel poder de mando demostrado en su hogar. El segundo innova el diálogo en la escena, y si esta se presta, permite que sus artistas propongan contenidos de más acción y suspenso.

El *habitus* de Criszamver es flexible, formado en la cotidianidad impredecible de la calle y la aventura. A la hora de rodar escenas peligrosas Criszamver puede arriesgar hasta su propia vida. No es que presente un desarraigo de su hábitat, sino que la entiende (según

él) como parte esencial de su ser. Líder prefiere no asumir riesgos, pero dado el caso de peligro él mismo lo asume.

Para los productores la percepción de la realidad del hábitat y *habitus* guardan una semejanza considerable en cuanto sus posturas. Aunque discrepen en las formas de presentar la realidad, Líder prefiere que haya pocos muertos en sus producciones, aunque en sus primeras películas encontramos todo lo contrario.

Líder ha cambiado de idea y ahora considera que sus películas son para ver en familia, para generar reflexiones en torno a la unión y la moralidad. Por su parte, en las creaciones de Crizamver los muertos hacen parte fundamental de la acción. Su público conoce y exige que sus narrativas posean características del género de “acción”, particularidad que le permite una mayor distribución en su comercialización.

En el último proceso audiovisual, las narrativas en cuanto a postproducción y ocupaciones diversas, hallamos que mientras Crizamver maneja tiempos de edición consecuentes a su actividad laboral informal, LED Producciones edita de forma más pausada, cada domingo, debido a sus jornadas laborales. Los miembros de LED tienen diversos oficios, labores domésticas, taxistas, vendedores ambulantes, albañiles, y otros más ocasionales, como un médico y un abogado, que no se involucran en este último proceso.

El trabajo de edición es más un oficio especializado. Crizamver lo realiza con Héctor Peña, estos editan durante un mes consecutivo hasta tener el producto final. Si es necesario hacer más escenas para darle más fuerza o coherencia a la trama no tiene inconvenientes en salir y realizarla.

Líder edita construyendo secuencias por bloques y luego las lleva donde Peña para pulir y agregar efectos especiales. Héctor Peña, cuando no consigue el sonido deseado de un grito o una queja humana lo produce sonoramente con su voz. Héctor, se convierte en pieza clave a la hora de terminar las películas, por sus conocimientos en edición, color, sonidos, musicalización y efectos especiales. Si bien, él no cuenta con la última palabra sobre la narrativa, su trabajo es gran parte del éxito de Crizamver y de Líder en el mercado informal. Héctor se ha nutrido de los cánones clásicos de la representación cinematográfica y televisiva, y esto se observa en sus encuadres, y en cómo ambienta en la post, cualquier escena echando mano de diversas bandas sonoras existentes.

Héctor Peña como productor no ha lanzado su primer largometraje comercial, se ha dedicado brindar servicios de registro audiovisual, fotografía en diferentes eventos sociales y a producir videos musicales. Su interés es seguir apoyando a las productoras de los demás colegas en Santo Domingo de los Colorados.



Fuente: (Archivo autor, 2016)

Durante la comercialización Criszamver echa mano de todo su conocimiento en ventas. Reproduce las portadas de las películas en dos lonas publicitarias de 70 x 50, y con ellas arma una especie de caja en madera y la sube en la parte trasera de su bicicleta. Como sabe que a los niños les gusta su personaje anterior que emula a “Tarzán”, sale manejando su bicicleta por el centro de la ciudad vestido con un taparrabo y un collar del que cuelga un colmillo de felino.

Esto causa impresión y extrañeza en medio del ajetreado comercio en los transeúntes. El primer día de ventas de la producción *Criszamver 2*, lo acompañé durante su comercialización y vendió 60 películas a 2 dólares cada una. Durante este trabajo muchas personas lo abordan para felicitarlo y le animan a que siga haciendo más películas.

Líder por su parte comercializa sus películas por encargo. Sus ventas son más direccionadas a personas que conoce durante la producción, familiares, amigos. Sus socios se encargan de comprar en grandes cantidades a precios módicos para luego distribuir las en sus medios.

En los dos casos los productores presentan una nueva forma de narrar la cotidianidad santodomingense. Estas formas se presentan en doble vía, por un lado, generan con sus narrativas otro punto de vista en torno a la ciudad que ellos viven, y por el otro, intervienen lo comercial desde una figura pública entre legal e ilegal. Lo legal que son sus producciones, lo ilegal que hay en la manera informal en que las presentan al no tener los permisos de venta.



Fuente: (Archivo autor, 2016)

Por último, Crizamver Producciones y LED Producciones enmarcan dinámicas de producción iguales en cuanto a utilización de recursos materiales y humanos, y, diferencias en cuanto a redes de distribución y comercialización. Las productoras han creado estrategias de realización que las benefician en todos los campos. Todos los artistas que participan tienen derecho a la reproducción y venta de la narrativa audiovisual, y los patrocinadores aportan comprando grandes cantidades. Esto garantiza la visualización y facilita la publicidad del producto terminado.

Por otro lado, estas productoras están aprendiendo a reducir sus tiempos de rodaje. El tiempo de rodaje de *La venganza de Cristóbal*, fue alrededor de doce meses, mientras su última producción, *Crizamver 2*, se rodó en siete días. La estrategia para conseguirlo fue reducir los diálogos, hacer que el protagonista fuera eliminando en cada escena a los otros personajes, y todas las escenas donde salían más de dos personas se rodaron en cuatro días, para que los demás días se realizaran escenas de transición. Esto les permitió administrar además de tiempo y dinero, los recursos materiales en préstamo, como transporte, equipo de granja, armas y otros lugares donde se rodó.

Por su parte, *La Venganza de los Galleros* se rodó en catorce meses, mientras que su última producción *El Diamante*, logró ser rodada en apenas tres meses. El tiempo de rodaje de esta productora está relacionado con el argumento y el diálogo de sus personajes. Los recursos utilizados en su mayoría los aportan los mismos miembros de la productora y los espacios además de ser públicos, cuando son privados, pertenecen a los patrocinadores.

### 4.3 Postproducción

No es tarea fácil sintetizar durante la edición en secuencias cortas el espacio temporal audiovisual del trabajo etnográfico. Es en este proceso donde las costuras audiovisuales traducidas en pequeños bloques de imágenes en movimiento, tienen que coincidir conceptualmente con los objetivos antropológicos. El material audiovisual etnográfico sin edición es consustancial a la descripción escrita en el cuaderno de campo debido a que ambos se editan para su presentación científica. Este trabajo de enlace audiovisual puede realizarlo el etnógrafo de forma independiente tal como lo hace en el lenguaje escrito. Sin embargo, Jean Rouch (1995) proponía (antes de la era digital) que la edición debe ser realizada por un montajista que no haya participado en el rodaje.

#### 4.3.1 Edición

Hoy en día, gracias a las facilidades que brinda el software portátil de edición no lineal, podemos tener un primer borrador de nuestro trabajo audiovisual como en todo escrito. Por ello, durante el rodaje la edición me permitió seleccionar el material en secuencias. Esta selección me facilitó el montaje narrativo que realicé junto con una persona experta en el manejo del software de edición.

La propuesta de José Ribeiro retoma el proceso de montaje como lo planteaba Dziga Vertov y lo compara con el proceso metodológico de una investigación antropológica basada en diversos apuntes del teórico en antropología audiovisual Marc Pault (Ribeiro, 1998). La comparación da como resultado el siguiente esquema (Tabla 2), como una posible vía para desarrollar en seis fases de montaje una investigación en antropología audiovisual. Para el montaje de las dos etnografías audiovisuales utilicé las tres últimas fases de este esquema.

Tabla 2: fases de montaje por José Ribeiro da Silva

Teoría del Montaje de Vertov	Itinerario de investigación en Antropología
1. Montaje durante la observación  -Orientación del ojo desarmado a cualquier lugar o momento.	1ª Fase  -Elección del tema y definición de las unidades de análisis.
2. Montaje después de la observación  -Organización mental de lo que se ha visto en función de las características futuras.	2ª fase  -Relación con la primera observación, formulación de hipótesis teniendo en cuenta la realidad que nos permitirá la verificación.

<p>3. Montaje durante el rodaje</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Orientación del ojo armado con la cámara para el lugar analizado en 1.</li> <li>-Adaptación del rodaje a las condiciones de la situación que pudieran haber sido alteradas entre el momento de la observación inicial y el momento del rodaje.</li> </ul>	<p>3ª fase</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Concreción del trabajo de terreno.</li> <li>-Adaptación del dispositivo de observación.</li> </ul>
<p>4. Montaje después del rodaje (post producción)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Primera organización (grosso modo) de lo que fue filmado en función de las características futuras.</li> <li>-Búsqueda de fragmentos que faltan en el montaje (retorno al terreno).</li> </ul>	<p>4ª fase</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Retorno al terreno,</li> <li>-Clasificación de los datos,</li> <li>-El ajuste de las hipótesis iniciales en relación con los datos,</li> <li>-La primera evaluación de la relación de las hipótesis con lo que ocurrió,</li> <li>-Evaluación y búsqueda en el terreno de lo que aún falta y se considera necesario.</li> </ul>
<p>5. Golpe de vista - búsqueda de los fragmentos indispensables para el montaje</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Orientación instantánea para cualquier medio visual para captar las imágenes de conexión necesarias,</li> <li>-Excepcional atención,</li> <li>-Regla de oro: golpe de vista (intuición), velocidad, precisión,</li> <li>-Búsqueda de los planes de corte y de establecimiento de conexiones.</li> </ul>	<p>5ª fase</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Organización de los elementos y secuencias de elementos para desarrollar un discurso organizado.</li> <li>-Para que los elementos y secuencias puedan funcionar entre sí es necesario determinar un cierto número de relaciones entre los diferentes momentos y lugares de investigación.</li> <li>-Relacionar los elementos, las articulaciones e integrar lo que no fue previsto en el plano inicial.</li> </ul>

<p>6. Montaje final</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Poner en evidencia detalles, temas (núcleos) cerrados situándolos en el mismo plano que los grandes.</li> <li>-Reorganización de todos los materiales en la mejor sucesión.</li> <li>-Acentuar la línea principal de la película, el centro de la película.</li> <li>-Reagrupar situaciones de la misma naturaleza, cálculo métrico (ritmo) de la reagrupación del montaje.</li> </ul>	<p>6ª fase</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Construcción general del sentido principal.</li> <li>-Colocar alrededor del sentido principal, toda la serie de temas secundarios que podrán permitir toda una serie de investigaciones derivadas.</li> <li>-Organización y jerarquización del tema de investigación.</li> <li>-Elaboración de la síntesis.</li> <li>-Presentación final.</li> </ul>
--	---

Fuente:(Ribeiro, 1998).

En la primera fase, “montaje después del rodaje (post producción)” y “ajustes y primera evaluación”, yo, como etnógrafo audiovisual, propuse un borrador que se presentó a las productoras informales para su análisis. El objetivo era garantizar que la mirada antropológica fuese validada y aceptada por los productores en la narrativa audiovisual en la que ellos se representan y son representados, lo que permitió obtener la autorización del uso de sus imágenes y el derecho de difusión.

La elaboración del primer borrador audiovisual me condujo a tomar decisiones en diferentes aspectos técnicos que me ayudaron a ir visionando el modo de representación observacional y participativa que presentan las dos etnografías. Es por ello que, durante los seguimientos de los rodajes se presentaron secuencias que consideré importantes registrarlas en secuencias continuas y dejarlas como se fueron presentado.

Las secuencias continuas crean atmosferas próximas a la naturalidad de los sucesos. El valor del tiempo de captura se encuentra justo en la posibilidad de volver a revisar la situación y evaluar los datos frente al montaje. Además, la calidad del tiempo secuencial se encuentra tanto en la fluidez situacional como en la participación activa del etnógrafo. La mimetización de mi voz e imagen como parte del rodaje permitió tomar decisiones con respecto a otras secuencias que no utilicé para la elaboración de los dos documentales.

Por ejemplo, en el “montaje después del rodaje (post producción)” se aplicaron los “ajustes y primera evaluación” en las secuencias del fotograma 21 de Crizamver. La evaluación se presenta luego de un previo acuerdo entre productor y etnógrafo, ya que para ambos el contexto del rodaje presentaba datos significativos. El lugar para Cristóbal resultaba desafiante porque muchos de los pobladores lo consideraban misterioso. Él en ocasiones nos comentaba que las personas habían inventado historias sobre fantasmas y espíritus de animales peligrosos. Cuando pregunté el motivo del recelo hacia el lugar me enteré que cerca de allí se construyó el primer cementerio que hoy permanece sumergido en las aguas del río Daule, por causa de la represa Daule-Peripa.

Cuando llegamos al desfiladero del río Daule, ubicado en la Manga del Cura, comenzamos a entender la posición de las personas. Este tiene aproximadamente treinta metros de profundidad y ochenta grados de inclinación natural. La escena que se rodaría estaba inspirada en una secuencia que el productor había visto en la película *First Blood* o *Acorralado* (Kotcheff, 1982)<sup>72</sup>, primera parte de la saga de *Rambo*, y proponía que él como protagonista saliera de un pozo de agua y atacara a su enemigo.

Durante el rodaje me insté a hacer una secuencia continúa para registrar de modo observacional el acto que duraría alrededor de un minuto y medio, pero acabó extendiéndose por casi tres horas. Mi modo observacional en secuencia continúa fue interrumpido. La escena planificada por el productor presentó varios problemas, uno de ellos era el riesgo de caer por la pendiente directamente a unas rocas. La escena se llevó a cabo bajo mucha tensión. Mi cámara presentó un problema técnico y perdí el sonido y parte de la secuencia. Criszamver y Peña, el camarógrafo, propusieron que utilizará la música extradiegética de la película original, situación que me llevó a evaluar y tomar la decisión junto con el productor informal en desechar todo el bloque de la secuencia.

Fotograma 21 Modo de representación observacional y participativa. Secuencia perdida, en ella Criszamver nos convence para bajar un desfiladero bastante peligroso. Peña sonríe nervioso y mide con su cámara la profundidad del desfiladero. Luego de que Criszamver nos convenga bajamos agarrados de las raíces y diferentes plantas. Escena llamada “el tigre de La Manga del Cura”.



Fuente: (Archivo autor, 2016)

<sup>72</sup> Secuencias que podemos visualizar en: <https://www.youtube.com/watch?v=2MgYjrEo718>

Para solucionar el problema de pérdida y exclusión del bloque secuencial decidí darle más tiempo a la secuencia donde el productor, los artistas y el camarógrafo tratan de explicar la escena que van a rodar a continuación, ver en Crizamver del minuto (29:55 a 40:50) en la etnografía audiovisual.

La segunda fase “golpe de vista” y “organización de elementos relacionales” (Ribeiro, 1998), tenía como objetivo evaluar la narrativa audiovisual, es decir, revisar la coherencia de las secuencias, comprobar si era entendible o no los objetivos teóricos planteados, y analizar elementos técnicos en cuanto a sonido e imagen. Para ello, se recibió la retroalimentación de los tutores de la investigación y de personas de otras disciplinas que, con su mirada brindaron nuevos elementos al conocimiento y a la labor etnográfica.

Para organizar los elementos relacionales tuve en cuenta primero las voces de las personas que más predominaron durante el rodaje etnográfico, aspecto que facilitó el trabajo del montaje del sonido directo sin utilización de música extradiegética.

Además, para solucionar el problema y potenciar la transición del campo a la ciudad, decidí utilizar el recurso de sonido “*J-Cut*”<sup>73</sup> como transición previa y progresiva. El recurso me permitía suavizar y anunciar la escena sin apelar a los cambios bruscos entre imágenes.

Las dos etnografías audiovisuales se produjeron guiadas por hechos continuos mejor conocidos como el *montaje lineal* (Francés, 2003)<sup>74</sup>, pero al momento del montaje hubo que decidir sobre algunas secuencias para organizar de forma coherente la narrativa. En el caso de Crizamver los acontecimientos se fueron presentando de manera sucesiva, así que el sentido estructural mi etnografía audiovisual se marcó respetando el orden en que se filmó la producción del productor informal.

Pero en el caso del documental de LED la narrativa se presentó con un *montaje ideológico* (Francés, 2003)<sup>75</sup>. Durante la negociación, el productor agrega la condición de incluir en la representación la casa de campo de sus padres donde él había nacido, fotograma 22. Esta petición me serviría más adelante para solucionar la coherencia de algunas secuencias entre los diferentes años de rodaje. Digo esto porque cuando comencé a seguir a los productores en el 2014 el registro audiovisual funcionaba como diario de campo y de manera exploratoria.

---

<sup>73</sup> Es una transición que se utiliza para solapar el audio de la siguiente escena con la imagen de la escena precedente.

<sup>74</sup> Donde “la progresión en el tiempo se desarrolla sin grandes saltos narrativos” (2003, p. 35).

<sup>75</sup> Esta técnica “consiste en la introducción de secuencias, escenas o bloques narrativos que conectan con el tema no desde una perspectiva del espacio o del tiempo, sino desde una posición más simbólica o incluso metafórica” (2003, p. 36).

Fotograma 22 Secuencias que ayudaron en el *montaje ideológico* de la narrativa



Fuente: (Archivo autor, 2016)

El método exploratorio audiovisual puede volverse un rompecabezas a la hora del montaje. Por ello, el proceso narrativo del documental de LED se dio mediante el desmonte y montaje del techo de la casa donde había nacido el productor. Esta metáfora de cambiar lo viejo por lo nuevo funcionó, dado que al finalizar el rodaje se da un giro inesperado en la vida del productor que encajaba con la montura del nuevo techo.

En la última fase “montaje final” y “construcción general del sentido principal” busqué que la etnografía audiovisual mostrase los principales momentos en cada etapa de la producción de los largometrajes investigados.

Es importante mencionar también que el montaje se realizó junto a una persona experta que tiene amplios conocimientos en antropología audiovisual. El material compactado en bloques temporales y situacionales permitía determinar la duración de cada secuencia, que, a mi parecer, es donde se encuentra la relevancia de un dato etnográfico audiovisual.

El método de la observación participante e interacción con los productores permitió compartir las decisiones en cuanto a las situaciones escogidas, la organización de temas principales, secundarios y presentación final de la etnografía audiovisual.

La interacción constante y decisiones compartidas entre el etnógrafo y los productores informales ayudó en la búsqueda de los objetivos, lo que se refleja en el registro, el análisis y las reflexiones logradas desde el trabajo de campo hasta la realización del documental final. Por ende, para esta investigación, el espacio-tiempo representado en el lenguaje audiovisual alcanza el mismo valor científico frente al tratamiento del dato etnográfico del lenguaje escrito.

## 5. CONSIDERACIONES FINALES

El objeto de esta tesis doctoral ha sido estudiar las representaciones en los procesos de producción de las narrativas audiovisuales de productores informales en sus contextos de realización y comercialización. El estudio se realizó a partir de una etnografía audiovisual del estilo, escenografía y distribución comercial que busca la validación y el reconocimiento académico de la investigación audiovisual por parte de las instancias institucionales.

No obstante, no he postulado, ni he elaborado, una guía metodológica rígida de cómo y qué criterios debe contener una etnografía audiovisual. Lo que sí evidencio e instó a repensar son ciertos elementos, como la participación, interacción y compartir entre etnógrafo y agente cultural, nos permiten identificar la rigurosidad antropológica.

El abordaje analítico sobre los procesos de producción en las representaciones de la realidad de productores informales se nutre principalmente de la antropología audiovisual y el lenguaje cinematográfico. El interés en dejar claro este tema es porque considero que cada investigación e investigador presenta sus propias singularidades en cuanto a metodologías, estrategias y justificaciones teóricas. Es por ello que las representaciones en las etnografías audiovisuales se presentan de forma no rígida, debido a la constante interacción y reflexión entre las dos productoras estudiadas y mi intervención como etnógrafo participante en el campo de trabajo.

Mediante el audiovisual esta investigación intenta reflexionar, desde una mirada procesual, los criterios de un lenguaje que trata de esclarecer las complejas dinámicas culturales representadas socialmente en las narrativas. Estos criterios se demuestran en esta tesis mediante aspectos disciplinares como el andamiaje teórico y metodológico que permitió desarrollar un trabajo de campo a profundidad.

El recorrido del andamiaje teórico me llevó a determinar que la etnografía audiovisual, en sus comienzos, ayudó al etnógrafo a entender cómo posicionarse, interactuar y ceder en el campo de trabajo. Esta reflexión se ha logrado gracias a las constantes críticas hechas a los errores y logros experimentados por la utilización y estudio del lenguaje visual y sonoro de nuestra disciplina. Sin las críticas, tal vez, el interés en este lenguaje hubiese sido poco fértil, y sería otra la historia entre la antropología, la imagen y lo audiovisual.

Asimismo, en cuanto a lo metodológico, el uso evolutivo del registro con la cámara en nuestra disciplina como evidencia, método y experimento en el trabajo etnográfico potenció las reflexiones antropológicas. El dispositivo permitió acceder a diálogos, interacciones y reflexiones entre etnógrafo y agentes culturales más próximos y sensoriales. Ampliando los estudios a otros campos como el sonoro, el visual y el color, brindado tanto a los investigadores, sujetos, objetos estudiados y audiencias múltiples perspectivas que abrirían el camino a nuevas investigaciones.

Por último, se hace evidente la posición y decisión del antropólogo de cara al relato audiovisual, en cuanto a dar importancia al tiempo de una secuencia, la naturalidad participativa y consensuada de los agentes culturales y su participación en el trabajo de campo. Me permito reafirmar mi posición como antropólogo en que el resultado del audiovisual de la investigación etnográfica no tiene por qué ser diferente, ni lejano, al resultado del texto escrito. Ambos como lenguajes aportan y enriquecen el análisis epistemológico de las representaciones culturales de nuestra disciplina desde diversas propuestas metodologías y técnicas interdisciplinarias.

Considero que nuestra sociedad ha evolucionado gracias a la comunicación e interacción representada en imágenes y escritura. La clave de esta evolución se encuentra en el sistema de representación alojado en los lenguajes recreados por señas, símbolos, signos y códigos que han permitido el entendimiento entre humanos. Por esto sostengo que la representación de la realidad en las narrativas audiovisuales, justificada o no, en sus propios códigos lingüísticos funciona en cuanto reconocimiento del contexto, identidad y formas de habitar la ciudad desde la perspectiva de los productores informales.

Las narrativas audiovisuales de los productores informales ayudan a desvelar una de las tantas caras de la ciudad, esa cara que permite redefinir los conceptos duales de lo privado y lo público, lo legal y lo ilegal, lo formal, y lo informal, lo visible y lo invisible –o ignorado por algunos sectores de la sociedad–. Estas nociones son puestas en manifiesto por los temas tratados en cada producción, donde los protagonistas directos, sin saberlo, aportan a la construcción de una memoria y de una ciudad que ellos viven e imaginan.

Santo Domingo de los Colorados como centro de producción y comercialización de las productoras informales se erige como una gran fuente de inspiración. Con esto no quiero dar a entender que los productores estén de acuerdo con los hechos violentos ocurridos en la ciudad. Todo lo contrario, durante la convivencia con ellos siempre manifestaron el rechazo hacia estas acciones violentas. Tal vez, sus trabajos traten de no acorazar el pasado bajo un solo punto de vista, sino, de transformar esa memoria en otro tipo de recuerdos significativos para la urbe.

La viabilidad de estas producciones audiovisuales en la ciudad sigue teniendo un impacto en sectores de clase media baja, que muchas veces se puede percibir como algo negativo por parte de las clases con mayor adquisición económica o "*pelucona*" –como popularmente los llaman–, ya que se confunde con narrativas que exaltan los actos delictivos. Mi percepción al respecto es positiva por dos razones: porque representan directamente el vínculo social y desinteresado que ha caracterizado estas esferas sociales como es la financiación colectiva, micromecenazgo o "*crowdfunding*"; y porque se generan una serie de apropiaciones del espacio compartido, se reconstruye la memoria social colectiva y de paso, se re-direccionan las situaciones experimentadas por medio de la creatividad.

Con esta precisión considero entonces que la relación e interacción de los productores informales con la ciudad y sus audiencias se presenta de forma bidireccional y multidireccional. Esto se da porque existe una constante comunicación entre audiencia, ciudad y productor antes, durante y después de la realización, que se establece de forma dinámica en las redes de distribución comercial en los diferentes contextos tanto de realización, comercialización y audiencias.

Estas interacciones permiten explorar y documentar diversas experiencias que luego nutrirán los argumentos de las narrativas audiovisuales. Argumentos que dan fuerza a la trama melodramática, a los aspectos característicos de los westerns que aportaron por mucho tiempo al imaginario colectivo, como las películas mexicanas que llegaban a estos contextos, el toque de acción, artes marciales y aventura de las producciones de Hollywood de los ochentas, dan respuesta a las diversas exigencias del público receptor. Estos factores vinculados a los relatos sobre hechos de la realidad permiten recrear referentes de historias que vinculan memorias propias de localidades invisibilizadas o ignoradas por diversas causas.

El conocimiento que obtuve de los productores en torno a su cultura material, que parte de la relación empírica con diversos objetos de uso cotidiano, su condición económica, representada por el hábitat fuertemente marcada por la marginalidad urbana, y sus trayectorias biográficas, permiten entender lo que esperan y sueñan llegar a ser. Estos conocimientos actuaron como una vía de elucidación en cómo los productores nutren sus imaginarios que luego transfieren en sus narrativas.

En esta vía, la antropología audiovisual está llamada a elaborar nuevas categorías de análisis para pensar las rupturas y cambios que se presentan en el entorno variante y discursivo que deviene del sujeto, como hicieron en su momento Jean Rouch y Edgar Morín en *Crónicas de un Verano* (1961), ya que el dispositivo audiovisual como la cámara con la que observamos permite repensar los espacios desde diferentes enfoques investigativos. Es por ello que, el acercamiento de la antropología audiovisual en la práctica, no debería ser desde el extrañamiento mismo del hecho o sujeto en sí, sino al estudio de lo cotidiano de ese hábitat y *habitus* que nos rodea.

Esto nos ayuda a entender y analizar los contextos en que se presenta la vida de un sujeto, y lo que este construye, entre la hostilidad o indiferencia de su cotidianidad, frente a lo establecido y normado de una sociedad. Estos entornos los encontramos en los múltiples fenómenos generados por los medios digitales de comunicación audiovisual como los presentan las dinámicas de las productoras estudiadas.

La etnografía audiovisual la entiendo como un modo más de representación por diversos “factores endógenos y exógenos” de la misma disciplina (Robles Picón, 2012, p. 149). Mis descripciones, hallazgos y análisis conducen a la contextualización y visualización de imaginarios experimentados y captados por mi observación y participación. Aclaración que hago pues ninguna investigación podría presentar una relación lineal entre

lo que trata de representar los productores informales y el antropólogo. Digo esto por sus variadas intervenciones y negociaciones. Por la disposición de los productores en cómo quieren ser representados, y las representaciones acordadas que recrean otras vías de entendimiento dentro del trabajo de campo.

Considero que la preocupación que se presenta durante la realización del rodaje etnográfico de encuadrar, exponer, mediar e interactuar con los términos conceptuales enmarcados en las teorías antropológicas son importantes en cuanto el alcance de ese rigor audiovisual esperado. Durante el trabajo de campo siempre me preguntaba ¿Cómo alcanzar la observación audiovisual rigurosa que demanda la disciplina antropológica? Mi respuesta, para calmar un tanto mis ánimos, fue mediar entre lo que se busca antropológicamente y lo que se registra audiovisualmente, pensando en que no existen fórmulas, procedimientos, rituales o técnicas específicas para lograr una veracidad audiovisual. Lo que sí existe es una rigurosa reflexión sobre el lugar de la mirada antropológica audiovisual que aporta nuevas posturas epistemológicas que devienen del modelo de trabajo de registro o captura, de la aproximación empírica, metodológica y teórica que se realizó frente a los productores informales.

Esa aproximación formó mi observación analítica sobre lo audiovisual, una mirada que busca describir y reflexionar con honestidad y vivacidad el evento filmado en su ambiente natural. Además, forma la postura del etnógrafo frente a lo que se captura con la cámara, bien sea provocado por la presencia de este, o producido por la espontaneidad del agente cultural.

La observación, participación y reflexión que se mantiene junto al quehacer de los productores informales amplía los datos etnográficos. Por ello, la antropología audiovisual mediante su metodología nos acerca a las percepciones de la realidad y nos permite, desde la descripción etnográfica audiovisual y escrita, repensar el dato etnográfico y ubicar nuevos significantes durante el desarrollo de la investigación. En las escenas etnográficas se ponen de manifiesto y se dinamizan los componentes conceptuales y cinematográficos. La observación y la participación, compartir e interacción detonan reflexiones e interpretaciones de la cultura material investigada. Las conversaciones y las entrevistas individuales y grupales estimularon memorias que, al relatarlas, hacen reaccionar emocionalmente a los productores informales frente a sus contextos de grabación. Los procesos de ayuda e interacción generados por el dispositivo audiovisual posibilitaron dimensiones menos abstractas y más próximas a la vida social de los productores informales.

En un sentido práctico, la etnografía audiovisual brinda la posibilidad de reformular posturas epistemológicas y metodológicas del debate entre el peso de la palabra escrita y la imagen (Grau Rebollo, 2005). Más cuando estudiamos al sujeto desde la otredad y su subjetividad. Fue así como se convirtieron en referentes significativos los aportes contextuales y audiovisuales de los productores informales desde su hábitat y *habitus*, ya que con ellos se fueron esclareciendo sus percepciones y experiencias. Los productores

representan en sus películas más que hechos reales. Tratan de representar sus sueños, esperanzas, ideales que refuerzan la memoria de una familia, colectividad, sociedad, ciudad o país.

Estas representaciones audiovisuales para su universo inmediato no pueden comprenderse fuera del contexto ecológico y humano en que están inscritas, ni fuera de las temáticas sociales que brinda. Por sus escenarios naturales, sin intervención, ni modificación alguna, allí se encuentran las claves a la hora de entender y conocer la cultura material de esta sociedad.

Siempre busqué durante el trabajo de campo que la cámara accionara el diálogo, la interacción y la reflexión entre el etnógrafo audiovisual y los productores informales, buscando mayor proximidad. Esta consideración viene dada por Rouch frente a la “distancia justa o la justa distancia”, cuando se trata de construir una nueva verdad (1995). Verdad que permite entender el vínculo dialéctico entre la teoría adoptada y la realidad audiovisual capturada. De este proceso logré por un lado la disposición de los sujetos, en tanto cómo querían ser representados, evidenciando la “fidelidad y factibilidad” del dato etnográfico (Grau Rebollo, 2008). La etnografía audiovisual por su parte genera el tercer elemento: que el espectador sea quien vuelva a interpretar.

De hecho, considero que la etnografía audiovisual también posibilitó al productor informal construir una idea sobre sí mismo, una representación que ayudó a devolver esa mirada extraña hacia el etnógrafo y posiblemente al futuro espectador del registro. El cruce de miradas desvanece la posibilidad de exotismo que puedan generarse durante la interacción, es aquí donde podemos experimentar el traspase de conocimientos que desmantela y revela otras formas de construcción epistemológicas dentro de la disciplina antropológica. Entre ese cruce de miradas etnográficas y empíricas aparece en toda su magnificencia la proximidad de una captación cierta de lo humano.

Por último, y no menos importante, hay que reflexionar y considerar los espacios negados para la divulgación de las etnografías audiovisuales, espacios de los que goza con mayor factibilidad el texto escrito en diversos sitios de divulgación científica. La academia aún sigue en deuda frente a los espacios que valoren el rigor antropológico y metodológico del medio audiovisual. Se hace necesario generar plataformas más cercanas a los agentes culturales y a los espectadores, para así seguir en una red de correspondencia, ya que estos aportes amplían la reflexión teórica de la antropología audiovisual y textual, generando nuevas miradas críticas que permiten revisar y reformular métodos y teorías ya abordadas, además de proponer, desde diversas redes otros caminos de producción de conocimientos.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Adesokan, A. (2014). Visiones de Lagos: urbanismo didáctico en el cine de Nollywood. *Bifurcaciones Revista de Estudios Culturales Urbanos*, 17(0718–1132), 1–17. Retrieved from <http://www.bifurcaciones.cl/2014/06/anticipando-a-nollywood-lagos-c-1996/>
- Aguiar, J. C. (2010). Neoliberalismo, piratería y protección de los derechos de autor en México. *Renglones*, 62(0186–4963), 1–24. Retrieved from [https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/229/art\\_1\\_Neoliberalismo\\_Jose\\_Carlos\\_Aguiar.pdf?sequence=2](https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/229/art_1_Neoliberalismo_Jose_Carlos_Aguiar.pdf?sequence=2)
- Alfaro, R. S. (2013). PERUWOOD. La industria del video digital en el Perú. *Latin American Research Review*, 48, 69–97. Retrieved from [http://lasa-4.univ.pitt.edu/LARR/prot/fulltext/Vol48noSI/48-SI\\_69-99\\_rotondo.pdf](http://lasa-4.univ.pitt.edu/LARR/prot/fulltext/Vol48noSI/48-SI_69-99_rotondo.pdf)
- Álvarez, O. P. (2008). Flaherty, Griegson e Ivens: la exploración del mundo lejano y el cercano. Fundamentos estético-éticos en los orígenes del género documental. *Artigrama*, 23(0213–1498), 823–839. Retrieved from <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/23/3varia/20.pdf>
- Alvear, M. (2010). *Más allá del mall [DVD]*. 52 min. Quito Ecuador: Miguel Alvear.
- Alvear, M., & León, C. (2009). *Ecuador bajo tierra: videografías en circulación paralela* (Primera). Quito: Ochoymedio.
- Andrade, M. (2013). Un rey chonero en NYC. *Cartón Piedra, El Telégrafo*, pp. 1–3. Quito 12 de agosto, Ecuador.
- Ardévol, E. (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada: de la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Ardévol, E. (1998). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de Dialectología Y Tradiciones Populares (c) Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)*, 35 (2), 217–240. Retrieved from <http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/viewFile/396/400>
- Ardévol, E. (2006). *La búsqueda de una mirada: Antropología visual y cine etnográfico*. (Editorial UOC, Ed.) (Primera Ed.). Barcelona, España.
- Ardévol, E., Bertrán, M., Callén, B., & Pérez, C. (2003). Etnografía virtualizada: la observación participante y la entrevista semiestructurada en línea. *Athenea Digital*, 3, 72–92. <http://doi.org/10.5565>
- Ardévol, E., & Estalella, A. (2010). Internet: instrumento de investigación y campo de estudio para la antropología visual. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 15, 1–21. Retrieved from [file:///Users/jorgegraurebollo/Documents/Papers2/Articles/2010/Estalella/Revista Chilena de Antropologí?a Visual/Revista Chilena de Antropologí?a Visual 2010 EstalellaInternet instrumento de investigacio?n y campo de estudio para la antropologí?a visual.p](file:///Users/jorgegraurebollo/Documents/Papers2/Articles/2010/Estalella/Revista%20Chilena%20de%20Antropolog%C3%ADa%20Visual/Revista%20Chilena%20de%20Antropolog%C3%ADa%20Visual%202010/EstalellaInternet%20instrumento%20de%20investigaci%C3%B3n%20y%20campo%20de%20estudio%20para%20la%20antropolog%C3%ADa%20visual.p)
- Ardévol, E., & Pérez Tolón, L. (1995). *Tendencias teóricas y metodológicas en el cine etnográfico, en Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. (L. Ardévol, E., & Pérez Tolón, Ed.) (1pr ed.). Granada, España: Diputación Provincial de Granada.

- Retrieved from  
[https://www.academia.edu/7527342/Elisenda\\_Ardévol\\_y\\_Luis\\_Pérez\\_Tolón\\_edds.\\_Imagen\\_y\\_cultura.\\_Perspectivas\\_del\\_cine\\_etnográfico.\\_Diputación\\_de\\_Granada\\_Biblioteca\\_de\\_Etnología\\_núm.\\_3\\_Granada\\_1996\\_422\\_pp](https://www.academia.edu/7527342/Elisenda_Ardévol_y_Luis_Pérez_Tolón_edds._Imagen_y_cultura._Perspectivas_del_cine_etnográfico._Diputación_de_Granada_Biblioteca_de_Etnología_núm._3_Granada_1996_422_pp)
- Asamblea Nacional, D. E. (2016). *Código orgánico de la economía social de los conocimientos, creatividad e innovación*. (R. Oficial, Ed.) (Año IV-N). Quito, Ecuador. <http://doi.org/www.registroficial.gob.ec>
- Asamblea Nacional Constituyente. (2008). *Constitución Política De La República Del Ecuador*. (C. de la R. del Ecuador, Ed.) *Libro Incluye las reformas aprobadas en el Referéndum y Consulta Popular de 7 de mayo del 2011* (Tercera). Quito, Ecuador. <http://doi.org/10.1515/9783110298703.37>
- Asch, T., & Asch, P. (1995). "Film in Ethnographic Research". Principles of Visual Anthropology. In P. Hockings (Ed.), *Visual Anthropology* (2nd ed., pp. 335–360). Mouton de Gruyter. Berlin; New York.
- Asch, T., & Napoleón, A. C. (1975). *The Ax Fight (Video)*. 28 min. Estados Unidos de América: Documentary Educational Resources.
- Banks, M., & Morphy, H. (1997). *Rethinking visual anthropology*. (M. Banks & H. Morphy, Eds.) (Yale Unive). New Haven y Londres: Yale University Press.
- Barthes, R. (2002). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. (F. Medrano, Ed.) (Paidós Com). Barcelona, México, Buenos Aires.
- Bateson, G., & Mead, M. (1954). *Bathing Babies in Three Cultures (Video)*. 12. min. Estados Unidos: Visual Anthropology. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=c5NUoy0fMLQ>
- Biblioteca Cantonal de Santo Domingo. (2016). Archivo Hemeroteca. Santo Domingo de los Colorados, Ecuador.
- Bickerton, E. (2004). La cámara poseída; Jean Rouch, cineasta Etnográfico: 1917-2004. *New Left Review*, 27, 45–58. Retrieved from <http://newleftreview.es/27>
- Bordwell, D. (1996). *Narración en el cine de ficción* (Primera, P). Barcelona, España.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood* (Primera, P). Barcelona, España.
- Boudreault-Fournier, A., Caiuby Novaes, S., & Gitirana Hijiki, R. S. (2017). Fabricar o Funk em Cidade Tiradentes, São Paulo: performance em etnoficção. Retrieved May 11, 2017, from <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=1441>.
- Bouhaben, M. A. (2014). Entre el arte y la investigación. Improvisación, dialogismo y fabulación en *Moi, un Noir* (Jean Rouch, 1958). *Cine Documental*, 11(1852–4699), 1–18. Retrieved from <http://revista.cinedocumental.com.ar/entre-el-arte-y-la-investigacion-improvisacion-dialogismo-y-fabulacion-en-moi-un-noir-jean-rouch-1958/>
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. (Editorial Gustavo Gili, Ed.) (Primera en). Barcelona, España.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Primera ed. Buenos Aires, Argentina.
- Breton, S. (2013). Les films de Stéphane Breton. Retrieved August 4, 2017, from <http://www.stephane-breton.com/>

- Busquets, L. (1977). *Para leer la imagen* (1a.). Madrid,: Madreid, España: [s.n].
- Bustamante, E., & Luna Victoria, J. (2014). El cine regional en el Perú. *Contratexto*, 22(1993–4904), 89–212. Retrieved from <http://revistas.ulima.edu.pe/index.php/contratexto/article/view/95/89>
- Caiuby, Novaes, S. (1993). *Jogo de Espelhos. Imagens da representação de si através dos outros*. (Universidade de São Paulo-USP, Ed.) (Primera). São Paulo, Brasil. Retrieved from <http://bd.trabalhoindigenista.org.br/?q=tese/jogo-de-espelhos>
- Caiuby Novaes, S. (2010). El filme etnográfico: autoría, autenticidad y recepción. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 15(1718876), 103–125.
- Canals, R. (2017). Teoría antropológica e imaginación visual. In XIV (Ed.), *XIV Congreso de antropología PRE-PRINT* (pp. 130–136). Valencia, España.
- Canals i Vilageliu, R. (2011). Jean Rouch un antropólogo de las fronteras. *Revista Digital Imagens Da Cultura/Cultura Das Imagens*, 1, 63–82. Retrieved from <http://revistes.ub.edu/index.php/contextos/article/view/2145>
- Capdevielle, J. (2011). El Concepto de Habitus: “Con Bourdieu y Contra Bourdieu.” *Anduli: Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 10, 31–45. Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3874067>
- Cardenas, C., & Duartes, C. (2011). Etnografía audiovisual: Instrumento para la divulgación de un conocimiento y técnica de investigación social". *Colombia Nexus*, 10(1900–9909), 150–171. Retrieved from <http://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/1378>
- Carvajal, L. Á. (2015). *Rosario [DVD]*. 120 min. Santo Domingo de los Colorados, Ecuador: Odisea Producciones.
- Castro, J. (2013). *Juegos del destino [DVD]*. 86 min. Santo Domingo, Ecuador: Castro, Jimmy.
- Cedeño, F. (2013). *El ángel de los sicarios [DVD]*. 90 min. Chone, Ecuador: Sacha Producciones.
- Cevallos, S. (2012). Que “Ecuador es un país pirata”, dicen productoras extranjeras. *Cartón Piedra, Espacio Suscitador Del Pensamiento*, 7. <http://doi.org/http://www.eltelegrafo.com.ec/cartonpiedra/noticias/cultura/1/que-ecuador-es-un-pais-pirata-dicen-productoras-extranjeras>
- Chamorro, M. (2017). Ubicación geográfica de la Provincia de Santo Domingo de los Tsáchilas en Ecuador. Santo Domingo de los Colorados, Ecuador.
- Chaplin, E. (1994). *Sociology and visual representation*. (Routledge, Ed.) (Primera). London and New York.
- Chartrand, Hillman, H. (2016). Financiando las bellas artes: Tendencias internacionales político-económicas de 1985, 2001 y 2016. *Córima, Revista de Investigación En Gestión Cultural*, 1, 1–30.
- Ciudad. (1992). *Santo Domingo de los Colorados. Los desajustes del crecimiento*. (A. C. de Jóvenes, Ed.) (Primera ed). Quito, Ecuador.
- Clifford, J., & Marcus, E. G. (1986). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. (Traducción & C. Reynoso, Eds.) (University). California.
- CNT. (2015). Premios Colibri. Retrieved January 8, 2018, from

<http://www.cntplay.com/index.php/colibri>

- Coello, R., & Emilia, M. (2015). *La Problemática de la Propiedad Intelectual de Derecho de Autor, protegidos por la Legislación Ecuatoriana; frente a la piratería de reproducción no autorizada de Obras*. Universidad Central del Ecuador. Retrieved from <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/5305>
- Colleyn, P. (2009). Cinéma et anthropologie / Jean Rouch. In *Cahiers du Cinéma* (1ed ed., pp. 429–471). Paris, Francia.
- Crawford, P. I., & Hafsteinsson Sigurjon. (1996). *The Construction of the Viewer*. (I. Press, Ed.). Aarhus; Denmark.
- Crawford, P. I., & Turton, D. (1992). *Film as ethnography*. (P. I. Crawford & Turton, Eds.) (1a Manches). Manchester: Distributed exclusively in the USA and Canada by St. Martin's Press.
- Crawford, P. L., & Postma, M. (2006). *Reflecting visual ethnography: using the camera in anthropological research*. (P. I. Crawford & M. Postma, Eds.) (Routledge). Højbjerg: Routledge; Pap/DVD edition (January 1, 2006).
- Cubero, A. V. (2016). Del Home Video al nuevo Nollywood: la poderosa industria audiovisual en Nigeria/From the Home Video to the New Nollywood: The Powerful Audiovisual industry in Nigeria. *Secuencias*, 41(2529–9913), 41–56. <http://doi.org/http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2015.41.002>
- D'Elia, C. (2016). L'anthropologie visuelle de Jean Rouch. *Rivista Internazionale Di Storia E Critica Dell'immagine. Pisa-Roma*, 2, 109–122. Retrieved from <http://clarapacquet.com/?p=1477&lang=fr>
- De Armiño, F. A., & Sagüés Silva, A. F. (2001). Cine Antropológico: Proposiciones, Contactos y Diferencias con una cierta Antropología Visual. *Anales. Museo de América*, (9), 93–105. Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1456063.pdf>
- De Brigard, E. (1995). “Historia del cine etnográfico”. en Ardévol, Elisenda y Pérez Tolón, Luís (ed.): *Imagen y cultura: perspectivas del cine etnográfico*. In L. Ardévol, E., & Pérez Tolón (Ed.), (1pr ed., pp. 31–73). Granada, España. Retrieved from [https://www.academia.edu/7527342/Elisenda\\_Ardévol\\_y\\_Luis\\_Pérez\\_Tolón\\_eds.\\_Imagen\\_y\\_cultura.\\_Perspectivas\\_del\\_cine\\_etnográfico.\\_Diputación\\_de\\_Granada\\_Biblioteca\\_de\\_Etnología\\_núm.\\_3\\_Granada\\_1996\\_422\\_pp](https://www.academia.edu/7527342/Elisenda_Ardévol_y_Luis_Pérez_Tolón_eds._Imagen_y_cultura._Perspectivas_del_cine_etnográfico._Diputación_de_Granada_Biblioteca_de_Etnología_núm._3_Granada_1996_422_pp)
- De France, C. (1997). L'antropologia filmica : una genesi difficile ma promettente. *Ossimori*, 8. Retrieved from [https://translate.google.es/translate?hl=ca&sl=it&tl=es&u=http%3A%2F%2Fwww.kainos.it%2FPages%2Farticolo\\_rice10.html](https://translate.google.es/translate?hl=ca&sl=it&tl=es&u=http%3A%2F%2Fwww.kainos.it%2FPages%2Farticolo_rice10.html)
- Del Moral, G. M. (2016). *Representación cultural y mediática de los “africanos/as” en Andalucía: de la invisibilidad a la auto-representación (vídeos domésticos, participativos y “video films” de Nollywood)*. Universidad de Granada. Retrieved from <https://hera.ugr.es/tesisugr/26083371.pdf>
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento, Estudios sobre cine I*. (Paidós, Ed.) (Primera, Vol. 1). Buenos Aires [etc] :
- Demetrio, B. (1999). “Fotografía etnográfica. Acerca de la fotografía etnográfica.” *Gaceta Antropológica Universidad de Málaga*, 15(0214–7564), 1–13. Retrieved

from <http://hdl.handle.net/10481/7534>

- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2011). *The SAGE Handbook of Qualitative Research* (Primera). Washington D. C.: SAGE Publications.
- Dickson, K. W., & Heise, W. (1984). *Sioux Ghost Dance (Danza Fantasma Sioux)(Video)*. 1 min. Estados Unidos: Edison Manufacturing Company. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=rU6a7S1YHLQ>
- Dirección de Planificación, P. (2015). *Plan de Ordenamiento Territorial, Santo Domingo 2030. El futuro de Chilachito*. (A. Municipal, Ed.) (Primera). Santo Domingo de los Colorados-Ecuador.
- Elena, A. (2012). Bollywood: nuevos contextos y nuevos públicos / Bollywood: New Contexts and New Audiences. *Secuencias*, 36(2529–9913), 15–42. Retrieved from <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5900>
- Endrino, J. (2007). Bollywood, Tollywood, Kollywood, Malluwood. *Revista Cinefila Asiática*, 1–16. Retrieved from <http://www.asiateca.net/2007/02/12/bollywood-tollywood-kollywood-malluwood/>
- Escobar, A. (2005). Bienvenidos a Cyberia. Notas para una Antropología de la cibercultura. *Revista de Estudios Sociales*, 22(0123–885X), 15–35. Retrieved from <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81502202>
- Espinosa, J. G. (2015). Por un cine imperfecto. *PhD Proposal*, 1, 1–9. <http://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Espinoza Lastra, O. R. (2017). *Capacidades asociativas en emprendimientos de economía solidaria: El caso de las comunas Tsáchila de Santo Domingo en Ecuador*. Universitat d'Alacant-Universidad de Alicante.
- Estalella, A., & Ardévol, E. (2010). Internet: instrumento de investigación y campo de estudio para la antropología visual. ... *Chilena de Antropología Visual*, 3(15), 1–21. Retrieved from [http://www.antropologiavisual.cl/estalella\\_&\\_ardevol.htm#2%5Cnhttp://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3636707](http://www.antropologiavisual.cl/estalella_&_ardevol.htm#2%5Cnhttp://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3636707)
- Flaherty, R. J. (1922). *Nanook of the North: A Story Of Life and Love In the Actual Arctic [DVD]*. 79 min. Estados Unidos: Pathé Exchange.
- Flaherty, R. J. (1926). *Moana [DVD]*. 85 min. Estados Unidos: Paramount Pictures. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=xs0FNCP6aRM>
- Flores, F. E. (1974). Mercado Unión y Progreso (Calle Cuenca-Santo Domingo de los colorados). Santo Domingo de los Colorados, Ecuador: Tapirus Compañía Ltda (Archivo).
- Fototip Lasso. (1950). Camino a Santo Domingo de los Colorados. Santo Domingo de los Colorados, Ecuador.: Tapirus Compañía Ltda (Archivo).
- Francés, M. (2003). *La producción de documentales en la era digital* (1.Ed). Madrid, España. Catedra Signo e imagen.
- Freire, M. (2007). Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário. *Doc On-Line*, (3), 55–65. Retrieved from [http://www.doc.ubi.pt/03/artigo\\_marcius\\_freire.pdf](http://www.doc.ubi.pt/03/artigo_marcius_freire.pdf)
- GAD Municipal Santo Domingo. (2015). GAD Municipal Santo Domingo. Retrieved January 15, 2016, from <http://www.santodomingo.gob.ec/index.php/la->

ciudad/situacion.html

- GAD Provincial, de S. D. de los T. (2016). GAD Provincial de Santo Domingo de los Tsáchilas. Retrieved January 15, 2016, from <http://www.gptsachila.gob.ec/>
- Galán Zarzuelo, M. (2012). Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales. *Revista Comunicación, 1*, 1091–1102.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. (Paidós SAICF, Ed.) (Primera Ac). Buenos Aires, Argentina.
- Gardner, R. (1963). *Dead Birds (Video)*. 85 min. Estados Unidos de América: Recursos Educativos Documentales. Retrieved from <http://putlocker.io/watch/LxRn8PxO-dead-birds-1963.html>
- George E, M. (2013). Los legados de Writing Culture y el futuro cercano de la forma etnográfica: un boceto. *Antipoda, Revista de Antropología Y Arqueología, 16*(1900–5407), 59–80. <http://doi.org/10-7440>
- Gómez, A. R. (2014). Paradigmas de la representación audiovisual Experiencias Experiences of the Performative Documentary. *Telos: Cuadernos de Comunicación E Innovación, 20*, 1–9.
- Gómez Muñoz, X. (2016). Soy soldado del cine de guerrilla Testimonio del director Fernando Cedeño. *El Telégrafo*. 29 febrero. Quito, Ecuador. Retrieved from [www.eltelegrafo.com.ec](http://www.eltelegrafo.com.ec)
- González, G. P. (2011). “*Tu mira la foto, pero no se la enseñes a nadie*” Análisis de una práctica fotográfica, los discursos y las representaciones de niños y adolescentes en el contexto de talleres de fotografía participativa. *Dos estudios de caso*. Universitat Rovira i Virgili. Retrieved from <http://www.tdx.cat/handle/10803/51883>
- Grau Rebollo, J. (2001). *Antropología social y audiovisuales: aproximación al análisis de los documentos filmicos como materiales docentes* (Universida). Barcelona, España: Publicacions d'Antropologia Cultural; 18.
- Grau Rebollo, J. (2002). *Antropología audiovisual: fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción audiovisual en diseños de investigación social* (Bellaterra). Barcelona, España: Edicions Bellaterra.
- Grau Rebollo, J. (2005). “Los límites de lo etnográfico son los límites de la imaginación”. El legado fílmico de Jean Rouch. *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana, 41*, 1–20. Retrieved from <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1211045&info=resumen&idioma=SPA>
- Grau Rebollo, J. (2008). El audiovisual como cuaderno de campo: en “El medio audiovisual como herramienta de investigación social.” *Interculturales, Documentos CIDOB Dinámicas, 12*, 13–29. Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=1740038>
- Grau Rebollo, J. (2012). Antropología audiovisual: reflexiones teóricas. *Alteridades, 22*(43), 161–175.
- Graupera Gargallo, I., & Grau Rebollo, J. (2017). L'entrevista: un gènere controvertit. In Universidad de Valencia (Ed.), *Antropología audiovisual: afianzando los criterios de etnograficidad* (XIV, pp. 165–174). Valencia, España.
- Grimshaw, A. (2001). *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*. (C. U.

- Prees, Ed.) (First). United Kingdom.
- Gross, L., & Ruby, J. (2015). The Complete Sol Worth. *International Journal of Communication*, 9(1932–8036/), 280–285. Retrieved from <http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/download/3666/1301>
- Guarini, C. (2005). *Meykinof [DVD]*. 65 min. Argentina: Cine Ojo.
- Guarini, C. (2007). Los límites del conocimiento: la entrevista filmica. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 9(0718–876–x), 1–12. Retrieved from <http://www.rchav.cl/imagenes9/imprimr/guarini.pdf>
- Guarini, C., & De Angelis, M. (2014). *Antropología e imagen pensar lo visual*. (S. Sans, Ed.) (Primera). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Nanook.
- Guarné, C. B. (2004). “Imágenes de la diferencia. Alteridad, discurso y representación.” In E. Ardévol & N. Muntañola (Eds.), *Representación y cultural audiovisual en la sociedad contemporánea* (UOC, pp. 47–127). Barcelona, España.
- Guber, R. (2001). *La etnografía método, campo y reflexividad*. (Siglo Veintiuno Editores S.A, Ed.) (Primera). Buenos Aires, Argentina.
- Guber, R. (2005). *El salvaje metropolitano Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. (Paidós, Ed.) (1 reimpres). Buenos Aires, Argentina.
- Gubern, R. (2014). *Historia del cine* (Edición a). Barcelona, España: ePubLibre. Retrieved from [https://encore.uib.es/iii/encore/record/C\\_\\_Rb2035620\\_\\_Scine\\_\\_P0%2C6\\_\\_Orightr result\\_\\_U\\_\\_X6?lang=cat&suite=pearl](https://encore.uib.es/iii/encore/record/C__Rb2035620__Scine__P0%2C6__Orightr result__U__X6?lang=cat&suite=pearl)
- Gumucio, D., Álvarez, W., Ávila, P., Campodónico, H., Carelli, V., Guanche, P., ... Ro, J. (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. (C. F. Comunicación, Centro de Competencia en para América Latina, Ed.) (primera). Bogotá, Colombia: Friedrich-Ebert-Stiftung FES (Fundación Friedrich Ebert). Retrieved from <http://library.fes.de/pdf-files/bueros/la-comunicacion/10917.pdf>
- Gutiérrez De Angelis, M. (2012). Antropología visual y medios digitales: Nuevas perspectivas y experiencias metodológicas. *Revista de Antropología Experimental*, 12(8), 101–112. Retrieved from <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/1851/1607>
- Haddon, C. A. (1898). *Mer Island Ceremonial Dance*. 18 seg. Cambridge, Reino Unido: “Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to the Torres Straits.” Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=1R7Jo8om5vQ>
- Hall, S. (1997). *El trabajo de la representación*. (P. Sage, Ed.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (Primera). London.
- Hammersley, M., & Atkinson, P. (2001). *Etnografía. Métodos de investigación* (2a ed.). Barcelona, España. Paidós Ibérica.
- Henley, P. (2001). Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica. *Revista Desacatos, Saberes Y Razones*, (8)(1405–927), 17–36. <http://doi.org/1405-9274>
- Hine, C. (2004). *Etnografía Virtual*. (Editorial UOC, Ed.) (UOC). Barcelona España.
- Hockings, P. (2003). *Principles of Visual Anthropology*. (P. Hockings, Ed.) (third edit). Berlín y Nueva York.: Mouton de Gruyter.
- IEPI. (2016). Propiedad, Intelectual Instituto Ecuatoriano de.

- <http://doi.org/https://www.propiedadintelectual.gob.ec/pirateria/>
- INEC. (2016). Reporte de Economía Laboral. Quito, Ecuador.
- Instituto geográfico Militar, S. N. de planificación y desarrollo. (2013). *Atlas Geográfico de la República del Ecuador*. (Colaboración, Ed.) (Segunda Ed). Quito, Ecuador. Retrieved from [www.planificacion.gob.ec](http://www.planificacion.gob.ec)
- Ivens, J., & Franken, M. (1929). *Lluvia (Regen) (Video)*. 14 min. Países Bajos (Holanda): Capi-Holland. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=ijVdFU1oDv0>
- Jara, T. (2011). *A tus espaldas [DVD]*. Quito, 76 min. Ecuador: Abre Comunicación, Urbano Films See more.
- Jijón, A., & Jijón, R. (2009). *Secuestro [DVD]*. Plasma Producciones.
- Jordan, P. (1995). "Primeiros Contatos, Primeiros Olhares." *Cadernos de Antropologia E Imagem, Universidade Do Estado Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. Lagny., 1*, 11–22. Retrieved from <https://docslide.com.br/documents/primeiros-contatos-primeiros-olhares.html>
- Kawulich, B. B. (2005). La observación participante como método de recolección de datos. *Forum: Qualitative Social Research, 6*(2), 1–53.
- Kintner, W. (1949). *Película de Quito a Santo Domingo (Video)*. 41 min. Estado Unidos: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology (Penn Museum). Retrieved from [https://archive.org/details/upenn-f16-0041\\_1949\\_10\\_Ecuador](https://archive.org/details/upenn-f16-0041_1949_10_Ecuador)
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. (T. AKAL, De, M. E. Pérez, & F. López, Eds.) (Primera). Madrid.
- Korsbaek, L. (2012). Gregory Bateson, un antropólogo transatlántico e interdisciplinario. *Historia de La Ciencia En México, 19–2*, 181–190. Retrieved from <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10422928010>
- Kotcheff, T. (1982). *First Blood [DVD]*. 96 min. Estados Unidos y Canadá: Buzz Feitshans.
- Lacerda, R. (2015). Cinema de Observação: o Olhar Autoral. *Aniki:Revista Portuguesa Da Imagem Em Movimento, 2 n,1*(21831750), 144–148. Retrieved from <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/131/pdf>
- Larkin, B. (1997). "Indian Films and Nigerian Lovers: Media and the Creation of Parallel Modernities." Retrieved March 3, 2016, from <https://bollywoodandhungary.wordpress.com/2010/09/25/article-indian-films-and-nigerian-lovers-media-and-the-creation-of-parallel-modernities-larkin/>
- Larraín, C. (2010). Nuevas Tendencias del Cine Chileno tras la llegada del Cine Digital New Tendencies in Chilean Contemporary Cinema After the Implosion Of Digital Video. *Aisthesis, 47*(47), 156–171.
- Lefebvre, H. (1983). *La presencia y la ausencia Contribución a la teoría de las representaciones*. (Fondo de Cultura Económica México, Ed.) (Primera). México Df.
- León, B. (1999). "El documental de divulgación científica." (Paidós (ed), Ed.) (Primera). Madrid, España.
- Lisón Arcal, J. C. (1999). Una propuesta para iniciarse en la Antropología visual. *Revista*

- de *Antropología Social*, 1(8), 15–35. Retrieved from <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=157919&orden=1&info=link>
- Loor, L. (2010). *La Venganza de los Galleros [DVD]*. 86 min. Santo Domingo, Ecuador: LED Producciones.
- Loor, L. (2012). *Secuestro por venganza [DVD]*. 112 min. Santo Domingo, Ecuador: LED Producciones.
- Loor, L. (2015). *Los Amores de David [DVD]*. 140 min. Santo Domingo, Ecuador: LED Producciones.
- Loor, V. T. (2013). *El Monaguillo Vengador* (Primera). Santo Domingo de los Colorados, Ecuador.
- López, F. (1992). *Nacimiento de una Región. Propuesta de historia económica y social de Santo Domingo de los Colorados entre 1860 y 1960*. (E. ARGOS, Ed.) (primera). Santo Domingo de los Colorados, Ecuador.
- MacDougall, D. (1995a). “¿De quién es la historia?” en Elisenda Ardevol y Luis Pérez (eds.), *Imagen y cultura: Perspectivas del cine etnográfico*. In E. Ardévol & L. Pérez (Eds.), *Imagen y cultura: perspectivas del cine etnográfico* (Biblioteca, p. 401–422.). Granada, España.
- MacDougall, D. (1995b). Beyond Observational Cinema. In P. Hockings (Ed.), *Principles of Visual Anthropology* (2nd ed., pp. 113–132). Mouton de Gruyter Berlin; New York. Berlin; New York.
- MacDougall, D. (2006). *The Corporeal image: film, ethnography, and the senses*. Princeton, N.J.: Princeton University Press. Retrieved from [http://cataleg.uab.cat/record=b1709980~S1\\*cat](http://cataleg.uab.cat/record=b1709980~S1*cat)
- MacDougall, D. (2008). *Gandhi's Children [DVD]*. 185 min. India/Australia: David MacDougall.
- MacDougall, D. (2009). Significado e Ser. In A. Barbosa, E. Cunha, & R. S. Hikiji (Eds.), *Imagem- Conhecimento, Antropologia, cinema e outros* (Papyrus Ed, pp. 61–70). Campinas Portugal.
- MacDougall, D. (2015). Complicidades del Estilo. *Cine Documental*, 12(1852 – 4699), 222–236. Retrieved from <http://revista.cinedocumental.com.ar/tag/gloria-ana-diez/>
- Malinowski, B. (2001). *Los Argonautas del Pacífico Occidental: un estudio sobre comercio y aventura entre los indígenas de los archipiélagos de la Nueva Guinea melanesica*. (Península, Ed.) *Península* (Segunda). Barcelona, España. Retrieved from <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55703620>
- Marcus, G. E. (1995). Ethnography in/of the world system: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 24(1), 95–117. Retrieved from <http://0-search.ebscohost.com.carlson.utoledo.edu/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=9511201353&site=ehost-live>
- Marcus, G. E., & Fischer, M. M. J. (1999). *Anthropology as cultural critique: An experimental moment in the human sciences* (University). Chicago and London. Retrieved from [http://cataleg.uab.cat/record=b1106386~S1\\*cat](http://cataleg.uab.cat/record=b1106386~S1*cat)
- Marshall, J. (1958). *The Hunters (Video)*. 28 min. Estados Unidos de América: Internet Archive. Retrieved from <https://archive.org/details/huntersfilm1>

- Mead, M. (1995). Visual Anthropology in a Discipline of Words in Introduction: Principles of Visual Anthropology/edited by Paul Hockings. In Mounton de Gruyter (Ed.), *Principles of Visual Anthropology* (2nd, ed ed., pp. 3–10). Berlin; New York.
- Mélice, A. (2009). Un concept lévi-straussien déconstruit : le «bricolage». *Les Temps Modernes*, n° 656(5), 83–98. <http://doi.org/10.3917/ltn.656.0083>
- Michaels, E. (1986). *The Aboriginal Invention of Televisión 1986*. (I. R. Series, Ed.) (Firs). Central, Australia: Libraries Australia.
- Minh-ha, T. t. (2012). Trinh. Minh-ha. Retrieved December 12, 2016, from <http://trinhminh-ha.com>
- Modonesi, M. (2012). Subalternidad. *Conceptos Y Fenómenos Fundamentales de Nuestro Tiempo*, Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Sociales, 1–12. Retrieved from [http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos\\_final/497trabajo.pdf](http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/497trabajo.pdf)
- Moffat, Z. (2011). Participatory Audio Visual Ethnography: Belief, Use and Assessment. In *Life Forms II Conference Proceedings, University of Kent* (pp. 1–19). University of Kent. Retrieved from [imjournal.murdoch.edu.au/?media\\_dl=358](http://imjournal.murdoch.edu.au/?media_dl=358)
- Muñoz Güemes, A. (2015). La construcción visual del yo cultural frente al otro social. *Saskab. Revista de Discusiones Filosóficas Desde Aquí*, 7(2227–5304), 1–17. Retrieved from <http://www.ideaz-institute.com/sp/CUADERNO7/C77.pdf>
- Murthy, D. (2008). Digital Ethnography: An Examination of the Use of New Technologies for Social Research. *Sociology, SAGE Publications Los Angeles, London, New Delhi and Singapore*, 42(5)(837–855), 837. <http://doi.org/10.1177/0038038508094565>
- Museum, A. K., & Okuefuna, D. (2008). Albert Kahn Museum, “Les Archives de la Planète.” Retrieved August 10, 2017, from <http://www.designplayground.it/2012/11/albert-kahn-museum-les-archives-de-la-planete/>
- Naranjo, J. (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. (C. Gustavo Gili, FotoGGrafia, Ed.) (Primera). Barcelona, España.
- Negri, de A. (2012). Cine underground , cine clandestino , cine experimental : hacia una definición. *Cibertronic, Revista de Artes Mediáticas de La Universidad Nacional de Tres de Febrero*, 8(1), 1–7. Retrieved from <http://neomedialab.net/es/cine-underground-cine-clandestino-cine-experimental-hacia-una-definicion/>
- Nepal, A. (2012). MovieWoods – Hollywood, Bollywood, Tollywood, Lollywood, Ollywood, Kollywood.
- Nichols, B. (1997). *La Representación De La Realidad. Cuestiones y Conceptos Sobre El Documental*. (J. Cerdán & E. Iriarte, Eds.) (Paidós). Barcelona, México, Buenos Aires.
- Odin, R. (2010). *El cine doméstico en la institución familiar*. In: *ÁLVAREZ, Efrén Cuevas (ed.). La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. (E. C. (ed. . ÁLVAREZ, Ed.) (Primera). Ayuntamiento de Madrid.
- Oroz, E. (2010). La etnografía visible de Jean Rouch. *Catalogo Festival Mediafest*.
- Pan Cosmatos, G. (1985). *Rambo: First Blood Part II [DVD]*. 92 min. Estados Unidos: Drapeau des États-Unis TriStar, Drapeau de la France Warner-Columbia Film.

- Piault, M. H. (2002). *Antropología y cine*. (M. Catedra, Ed.) (Edición pr). Madrid, España.
- Pink, S. (2003). Interdisciplinary agendas in visual research: re-situating visual anthropology. *Visual Studies*, 18(2), 179–192. Retrieved from <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14725860310001632029>
- Pink, S. (2006). *The future of visual anthropology: engagin the senses*. (S. Pink, Ed.) (Routledge:). London and New York.
- Poch, R. (1908). *Bushman speaks into the phonograph (Video)*. 01:23 min. Viena, Austria: Kinetoscope Archives.
- Potts, R. (2015). A Conversation with David MacDougall: Reflections on the Childhood and Modernity Workshop Films. *Visual Anthropology Review*, 31(2), 190–200. <http://doi.org/10.1111/var.12081>
- Prosser, J. (2011). Visual methodology. Toward a more seeing research. In *The SAGE Handbook of Qualitative Research, the Denzin, N. K. & Lincoln, Y. S.* (1st ed., pp. 479–495). Washington D. C.: SAGE Publications.
- Puig, E. (2009). Cuando el cine quiere mostrarse a sí mismo como realidad. *Departament de Filosofia Universitat, Universitat Autònoma de Barcelona*, 1–11. Retrieved from [http://www.tramayfondo.com/revista/articulos/0909\\_Enric\\_Puig-Punyet.pdf](http://www.tramayfondo.com/revista/articulos/0909_Enric_Puig-Punyet.pdf)
- Radcliffe, S., & Peque, A. (2010). Ethnicity, Development and Gender: Tsachila Indigenous Women in Ecuador. *Behalf of the Institute of Social Studies*, 41(6), 983–1016. <http://doi.org/10.1111/j.1467-7660.2010.01671.x>
- Ramírez, I. S. (2007). Cultura y cultura material: aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico. *Encyclopedia of the Social Sciences*, 15, 217–136. Retrieved from <http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/20599/1/CulturaY CulturaMaterial.pdf>
- Raposo, Q. G. (2009). Narrativas de la imagen: Memoria, relato y fotografía. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 13(0718–876), 1–21. Retrieved from <http://www.rchav.cl/imagenes13/imprimir/raposo.pdf>
- Regnault, F. (1895). “*Chrono-Photographic Shots (1895)*” (Video). 01:34 min. París, Francia: Kinetoscope Archives. Retrieved from <http://www.dailymotion.com/video/x1hr8g>
- Reinoso, C. (2008). Conferencia Ciencia Cognitiva. In *La expedición al Estrecho de Torres y los esquemas de Bartlett* (pp. 1–12). Buenos Aires, Argentina. Retrieved from <http://carlosreynoso.com.ar/ciencia-cognitiva-02-la-expedicion-al-estrecho-de-torres-y-los-esquemas-de-bartlett/>
- Ribeiro, J. da S. (1998). Construção do discurso audiovisual em Antropologia sobre a reconstrução de um ritual cabo-verdiano na Área Metropolitana de Lisboa. In *Ier Congreso Virtual de Antropología y Arqueología*. Oporto, Portugal, 15 septiembre Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais. Retrieved from <http://www.equiponaya.com.ar/congreso/ponencia1-3.htm>
- Ricci, A. (2009). *Boas e la fotografía*. (A. Ricci, Ed.) (ARACNE). Roma, Italia.
- Robles, P. J., & Téllez, I. A. (2017). *XIV Congreso de Antropología PRE-PRINT*. (U. de Valencia, Ed.) *Antropología audiovisual: afianzando los criterios de etnograficidad*

- (XIV). Valencia, España. Retrieved from <http://congresoantropologiavalencia.com/wp-content/uploads/2017/09/XIV-Congreso-Antropologia-PRE-PRINT.pdf>
- Robles Picón, J. I. (2012). El lugar de la Antropología Audiovisual: espacios profesionales y metodologías participativas. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 44, 147–162. <http://doi.org/10.17141/iconos.44.2012.343>
- Rodríguez-villasante, T. (2011). Estilos y epistemología en las metodologías participativas. Democracia Participativa y Presupuestos Participativos: acercamiento y profundización sobre el debate actual Manual de Escuela de Políticas de Participación Local. *Proyecto Parlocal*, (2002), 123–148. Retrieved from <http://www.solidaridad.do/gestionpublica/wp-content/uploads/2013/04/Parlocal-2011-democracia-participativa-y-presupuestos-participativos-acercamiento-y-profundización-sobre-el-debate-manual-Partes-1-y-2.pdf#page=123>
- Rodríguez, S. S. D. (2012). *Análisis de los negocios informales en la economía ecuatoriana y su transición a la formalidad 2011*. Universidad Católica.
- Rodríguez Herrero, V. (2012). Cine, sociología y antropología: la construcción social del público y del pacto de ficción. *OBETS: Revista de Ciencias Sociales*, 7 (2)(1989–1385), 271–305. Retrieved from <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4126728&info=resumen&idioma=ENG>
- Roncero Villalón, I. (2012). Mímesis y recepción del cine de Bollywood en el ámbito audiovisual occidental: entre la ironía orientalista y el compromiso transnacional. *Secuencias: Revista de Historia Del Cine.*, 36(2529–9913), 96–117. Retrieved from <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5904>
- Rony, F. T. (1996). *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Durham: primera ed. Duke University Press,.
- Rose, G. (2007). *Visual methodologies an introduction to the interpretation of visual materials* (2d ed.). London-Thousand Oask-New Delhi: Sage Publications.
- Rotha, P. (2010). Algunos principios del documental. “Some principles of documentary”: in Documentary Film. *Revista de Cine Documental*, 2(1852–4699), 1–20. Retrieved from <http://revista.cinedocumental.com.ar/2/traducciones.html>
- Rouch, J. (1955). *Les Maîtres fous [DVD]*. 35 min. Francia: Les Films de la Pléiade.
- Rouch, J. (1958). *Moi, Un Noir [DVD]*. 70 min. Francia: Les Films de la Pléiade. Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=9\\_N7bNKOayU](https://www.youtube.com/watch?v=9_N7bNKOayU)
- Rouch, J. (1961). *Chronique d’un été [DVD]*. 85 min. Francia: Les Films de la Pléiade. Retrieved from <https://vimeo.com/54909410>
- Rouch, J. (1962). ¿El cine del futuro? *Domaine Cinéma*, 1, 155–164. Retrieved from <http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/cuad6-7/carballo.htm>
- Rouch, J. (1967). *Jaguar [DVD]*. 110 min. Francia: Les Films de la Pléiade.
- Rouch, J. (1971). *Tourou et Bitti, les tambours d’avant [DVD]*. 12 min. Francia: Les Films de la Pléiade.
- Rouch, J. (1995). The Camera and Man. In P. Hockings (Ed.), *In Principles of Visual Anthropology* (pp. 79–98). 2nd ed. Berlin; New York: Mouton de Gruyter.

- Ruby, J. (1980). "Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology, and Film." *Semiotica*, 30, 1-, 153–179.
- Ruby, J. (2007). Los últimos 20 años de Antropología visual-una revisión crítica. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 9 (3)(0718–876), 13–36. Retrieved from <http://rchav.cl/imagenes9/imprimir/ruby.pdf>
- Ruiz Méndez, M. del R., & Aguirre Aguilar, G. (2015). Etnografía virtual, un acercamiento al método y a sus aplicaciones. *Estudios Sobre Las Culturas Contemporáneas*, XXI(41), 67–96. Retrieved from [www.redalyc.org/pdf/316/31639397004.pdf](http://www.redalyc.org/pdf/316/31639397004.pdf)
- Russell, C. (1999). Autoethnography: Journeys of the Self. *Experimental Ethnography Duke University Press*, 1, 1–29.
- Ruttman, W. (1927). *Berlín, sinfonía de una gran ciudad (Video)*. 62 min. Alemania: Deutsche Vereins-Film. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=0NQgIvG-kBM>
- Sacchi, F. (2006). This is Nollywood is a documentary film. Retrieved December 12, 2015, from <http://www.thisisnollywood.com/nollywood.htm> <https://www.youtube.com/watch?v=RYDBiHEW1Os>
- Sadoul, G. (2004). *Historia del Cine mundial desde sus orígenes*. (S. XXI., Ed.) (Decimonove). Buenos Aires, Argentina.
- Serrano, R. N. (2015). Ley de fomento y desarrollo agrario. Retrieved January 15, 2016, from <http://www.asambleanacional.gob.ec/es/contenido/ley-de-fomento-y-desarrollo-agrario>
- Silva, J. P. (2006). Campo de poder: los pueblos originarios en el cine de ficción y en el documental chileno. *Boletín Del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 11-n1, 45–54. Retrieved from <http://boletinmuseoprecolombino.cl/wp/wp-content/uploads/2015/12/boletin-vol11-1-05.pdf>
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. (Santillana, Ed.) (Primera). México D.F.
- Spencer, B. W. (1901). *Kangaroo (Video)*. 00:43 seg. Inglaterra: Kinetoscope Archives. Retrieved from [http://www.dailymotion.com/video/x1hr9e\\_b-spencer-australian-expedition-190\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/x1hr9e_b-spencer-australian-expedition-190_shortfilms)
- Spradley, J. P. (1979). *The ethnographic interview*. Nueva York, NY: Holt, Rinehart y Winston.
- Stoller, P. (2010). The Adventure of the Real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema ( review ). *Africa: The Journal of the International African Institute*, 80(4), 680–682. <http://doi.org/10.3366/E0001972010000902>
- Sztutman, R. (2005). Imagens perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch. *Cadernos de Campo*, 13 (13), 115–124. <http://doi.org/http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v13i13p115-124>
- Tijeras, R. (2012). Clásicos del cine documental. *Revista Científica de Estudios Sobre Cultura Y Medios, Universidad Rey Juan Carlos*, 21(2174–7253), 1–7. Retrieved from [http://comunicacion21.com/wp-content/PDF/Tres/Clasicos documental.pdf](http://comunicacion21.com/wp-content/PDF/Tres/Clasicos%20documental.pdf)
- Torres Egas, V. H. (2008). *La provincialización, hechos y personajes. Gobierno Provincial Santo Domingo de los Tsáchilas*. (G. P. S. D. de los Tsáchilas, Ed.) (Primera). Santo Domingo de los Colorados, Ecuador.

- Torres Egas, V. H., & Torres López, V. H. (2009). *Santo Domingo: Cantón-Provincia*. (COBOSCREAT, Ed.) (Primera). Santo Domingo de los Colorados, Ecuador.
- Úbeda Álvarez, S. (2016). Límites y posibilidades de la práctica del cine etnográfico desde la antropología visual. *Revista de Humanidades*, 28–8(2340–8995), 197–216. Retrieved from <http://www.revistadehumanidades.com/articulos/119-limites-y-posibilidades-de-la-practica-del-cine-etnografico-desde-la-antropologia-visua>
- Vaca, P. J. P. (2015). *CHONEWOOD: Etnografía, Cine Popular y asesinato por encargo en Chone*. Facultad Latinoamericana De Ciencias Sociales Sede Ecuador.
- Varda, A. (2000). *Los espigadores y la espigadora [DVD]*. 82 min. Francia: Ciné Tamaris.
- Vega Solís, C. (2000). Miradas sobre la otra mujer en el cine etnográfico en *Gazeta de Antropología*. *Gazeta de Antropología*, 16(1607), 1–11. Retrieved from [http://www.ugr.es/~pwlac/G16\\_07Cristina\\_Vega\\_Solis.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G16_07Cristina_Vega_Solis.html)
- Velarde Segovia, J. P. (2004). *Santo Domingo de los Colorados, Historia de su integración al espacio nacional 1860-1960*. (LA HORA, Ed.) (2 Edición). Quito, Ecuador.
- Velarde Segovia, J. P. (2007). *Y fueron llegando. Los primeros registros poblacionales de Santo Domingo de los Colorados (1887 - 1921)*. (C. E. del L. Pichincha, Ed.) (Primera). Quito, Ecuador.
- Velasteguí, D. H. (2012). *Una Gran Región Santo Domingo de los Colorados*. (Gráficas Ibería, Ed.) (Primera). Santo Domingo de los Colorados-Ecuador.
- Ventura i Oller, M. (2012). *En el cruce de caminos identidad, cosmovisión y chamanismo Tsachila*. (S. E. FLACSO & E. Abya-Yala, Eds.) *Iconos: Revista de Ciencias Sociales* (1ª edición, Vol. 17). Quito, Ecuador. Retrieved from [www.flacsoandes.edu.ec](http://www.flacsoandes.edu.ec)
- Vertov, D. (1929). *The man with the movie camera [DVD]*. 68 min. Unión Soviética: VUFKU.
- Worth, S., & Adair, J. (1997). *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. (U. of N. M. Press, Ed.) (Primera). Albuquerque.
- Zambrano, C. (2014). *La Venganza de Cristóbal [DVD]*. 112 min. Santo Domingo de los Colorados: Criszamver Producciones.
- Zambrano, C. (2015). *Criszamver [DVD]*. 107 min. Santo Domingo, Ecuador: Criszamver Producciones.
- Zambrano, C. (2016). *Criszamver 2 [DVD]*. 86 min. Santo Domingo, Ecuador: Criszamver Producciones.
- Zamorano, C. (2014). El habitar y la cultura: Perspectivas teóricas y de investigación. *Sociológica (México)*, 83, 283–289. Retrieved from [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-01732014000300008&lng=es&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732014000300008&lng=es&nrm=iso&tlng=es)
- Zunzunegui, S. (1998). *Pensar la imagen*. (Universidad del País Vasco, Ed.) (Cátedra). Madrid, España.

## 7. PRODUCCIONES AUDIOVISUALES

- Alvear, M. (2010). *Más allá del mall [DVD]*. 52 min. Quito Ecuador: Miguel Alvear.
- Asch, T., & Napoleón, A. C. (1975). *The Ax Fight (Video)*. 28 min. Estados Unidos de América: Documentary Educational Resources.
- Bateson, G., & Mead, M. (1954). *Bathing Babies in Three Cultures (Video)*. 12. min. Estados Unidos: Visual Anthropology. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=c5NUoy0fMLQ>
- Carvajal, L. Á. (2015). *Rosario [DVD]*. 120 min. Santo Domingo de los Colorados, Ecuador: Odisea Producciones.
- Castro, J. (2013). *Juegos del destino [DVD]*. 86 min. Santo Domingo, Ecuador: Castro, Jimmy.
- Cedeño, F. (2013). *El ángel de los sicarios [DVD]*. 90 min. Chone, Ecuador: Sacha Producciones.
- Dickson, K. W., & Heise, W. (1984). *Sioux Ghost Dance (Danza Fantasma Sioux)(Video)*. 1 min. Estados Unidos: Edison Manufacturing Company. Retrieved
- Flaherty, R. J. (1922). *Nanook of the North: A Story Of Life and Love In the Actual Arctic [DVD]*. 79 min. Estados Unidos: Pathé Exchange.
- Flaherty, R. J. (1926). *Moana [DVD]*. 85 min. Estados Unidos: Paramount Pictures. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=xs0FNCp6aRM>
- Flores, F. E. (1974). Mercado Unión y Progreso (Calle Cuenca-Santo Domingo de los colorados). Santo Domingo de los Colorados, Ecuador: Tapirus Compañía Ltda (Archivo).
- Fototip Lasso. (1950). Camino a Santo Domingo de los Colorados. Santo Domingo de los Colorados, Ecuador.: Tapirus Compañía Ltda (Archivo).
- Gardner, R. (1963). *Dead Birds (Video)*. 85 min. Estados Unidos de América: Recursos Educativos Documentales. Retrieved from <http://putlocker.io/watch/LxRn8PxO-dead-birds-1963.html>
- Guarini, C. (2005). *Meykinof [DVD]*. 65 min. Argentina: Cine Ojo.
- Ivens, J., & Franken, M. (1929). *Lluvia (Regen) (Video)*. 14 min. Países Bajos (Holanda): Capi-Holland. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=ijVdFU1oDv0>
- Jara, T. (2011). *A tus espaldas [DVD]*. Quito, 76 min. Ecuador: Abre Comunicación, Urbano Films See more.
- Jijón, A., & Jijón, R. (2009). *Secuestro [DVD]*. Plasma Producciones.
- Kintner, W. (1949). *Película de Quito a Santo Domingo (Video)*. 41 min. Estado Unidos: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology (Penn Museum). Retrieved from [https://archive.org/details/upenn-f16-0041\\_1949\\_10\\_Ecuador](https://archive.org/details/upenn-f16-0041_1949_10_Ecuador)
- Kotcheff, T. (1982). *First Blood [DVD]*. 96 min. Estados Unidos y Canadá: Buzz Feitshans.
- Loor, L. (2010). *La Venganza de los Galleros [DVD]*. 86 min. Santo Domingo, Ecuador: LED Producciones.
- Loor, L. (2012). *Secuestro por venganza [DVD]*. 112 min. Santo Domingo, Ecuador: LED Producciones.
- Loor, L. (2015). *Los Amores de David [DVD]*. 140 min. Santo Domingo, Ecuador: LED

Producciones.

- MacDougall, D. (2008). *Gandhi's Children [DVD]*. 185 min. India/Australia: David MacDougall.
- Marshall, J. (1958). *The Hunters (Video)*. 28 min. Estados Unidos de América: Internet
- Pan Cosmatos, G. (1985). *Rambo: First Blood Part II [DVD]*. 92 min. Estados Unidos: Drapeau des États-Unis TriStar, Drapeau de la France Warner-Columbia Film.
- Poch, R. (1908). *Bushman speaks into the phonograph (Video)*. 01:23 min. Viena, Austria: Kinetoscope Archives.
- Regnault, F. (1895). “*Chrono-Photographic Shots (1895)*” (Video). 01:34 min. París, Francia: Kinetoscope Archives. Retrieved from <http://www.dailymotion.com/video/x1hr8g>
- Rouch, J. (1955). *Les Maîtres fous [DVD]*. 35 min. Paris. Francia: Les Films de la Pléiade.
- Rouch, J. (1958). *Moi, Un Noir [DVD]*. 70 min. Francia: Les Films de la Pléiade. Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=9\\_N7bNKOayU](https://www.youtube.com/watch?v=9_N7bNKOayU)
- Rouch, J. (1961). *Chronique d'un été [DVD]*. 85 min. Francia: Les Films de la Pléiade. Retrieved from <https://vimeo.com/54909410>
- Rouch, J. (1967). *Jaguar [DVD]*. 110 min. Francia: Les Films de la Pléiade.
- Rouch, J. (1971). *Tourou et Bitti, les tambours d'avant [DVD]*. 12 min. Francia: Les Films de la Pléiade.
- Ruttman, W. (1927). *Berlín, sinfonía de una gran ciudad (Video)*. 62 min. Alemania: Deutsche Vereins-Film. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=0NQgIvG-kBM>
- Varda, A. (2000). *Los espigadores y la espigadora [DVD]*. 82 min. Francia: Ciné Tamaris.
- Vertov, D. (1929). *The man with the movie camera [DVD]*. 68 min. Unión Soviética: VUFKU.
- Spencer, B. W. (1901). *Kangaroo (Video)*. 00:43 seg. Inglaterra: Kinetoscope Archives. Retrieved from [http://www.dailymotion.com/video/x1hr9e\\_b-spencer-australian-expedition-190\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/x1hr9e_b-spencer-australian-expedition-190_shortfilms)
- Zambrano, C. (2014). *La Venganza de Cristóbal [DVD]*. 112 min. Santo Domingo de los Colorados: Criszamver Producciones.
- Zambrano, C. (2015). *Criszamver [DVD]*. 107 min. Santo Domingo, Ecuador: Criszamver Producciones.
- Zambrano, C. (2016). *Criszamver 2 [DVD]*. 86 min. Santo Domingo, Ecuador: Criszamver Producciones.

