

Prácticas colaborativas en el documental contemporáneo: propuesta de análisis y revisión del modo participativo en la Teoría del Documental

Sergio Villanueva Baselga

Burgundy voices (2011) muestra la vida cotidiana de la comunidad de Burgundy en la ciudad canadiense de Montreal y su lucha por evitar el olvido. De origen americano, la población anglófona de este apartado barrio ha convivido desde hace décadas con el rechazo del resto de la ciudad, francófona y notablemente más acomodada. Este aislamiento, lejos de amedrentar a los habitantes de Burgundy, ha generado una fuerte identidad colectiva así como unos sólidos movimientos vecinales basados en la lucha y las reivindicaciones sociales.

Esta obra audiovisual podría constituir un ejemplo más de la multitud de piezas fílmicas que, haciéndose valer del soporte cinematográfico, muestran y denuncian injusticias con el objetivo más o menos explícito de concienciar al público de las problemáticas sociales. Sin embargo, *Burgundy voices* resulta peculiar por su modo de producción: alejado de las estructuras clásicas de la realización cinematográfica, este vídeo se realizó en ausencia de director, guionista o productor. Todas las fases de la realización, desde la escritura del guion y la planificación del rodaje hasta el montaje, la postproducción o la distribución fueron diseñadas y realizadas de manera participativa; es decir, estuvieron abiertas a que cualquier miembro de la comunidad participase con sus ideas o trabajo en la concepción de una pieza audiovisual colaborativa y de autoría compartida.

Muchos realizadores audiovisuales han desarrollado últimamente proyectos en los que los contenidos generados por usuarios, la autoría compartida, el compromiso público y la participación colectiva constituyen el eje pivotante del proceso de producción. La intención de estos proyectos es incrementar la apertura al público a todas las etapas de la producción filmica, desde la preproducción a la distribución final, así como hacer partícipes a las comunidades en las decisiones de la realización audiovisual (SHAW y ROBERTSON, 1997: 2-23). Como explica Nico Carpentier (2011: 68), «la participación en los medios conlleva tanto la implicación en la producción (participación relacionada con los contenidos) como en la organización de los propios medios (participación estructural). Estas formas de intervención con los medios permiten a los ciudadanos ser activos en una de las muchas (micro)-esferas que son relevantes en su vida diaria y, además, poner en práctica su derecho a participar en la vida pública»¹.

La cuestión de la participación de los medios, además de su definición y articulación, ha adquirido una gran relevancia en el mundo académico. Este estudio pretende acercarse a la dimensión cinematográfica de estos vídeos participativos y comprobar si, como objetos filmicos, pueden ser conceptualizados dentro de las teorías del documental contemporáneas. Con ello, se busca introducir en el campo académico del estudio del cine unos objetos filmicos que hasta ahora han estado relegados a ámbitos como la intervención comunitaria (MITCHELL y DELANGE, 2011), la antropología urbana (CUMMING y NORWOOD, 2012) o la comunicación para la salud (CHIU, 2009).

El Fogo process

El primer audiovisual participativo se realizó entre 1966 y 1969 en la isla de Fogo, en Canadá. El denominado *Fogo process* surgió a raíz del programa *Challenge for change* del National Film Board of Canada (NFBC) en 1965, que tenía por objetivo la producción de documentales que reflejaran la situación de zonas muy empobrecidas del

país. La isla de Fogo se encontraba en esos momentos en unas condiciones de profundo aislamiento. La población, en su mayoría pescadores, se agrupaba en pequeñas comunidades en la costa mal comunicadas entre sí y con los centros administrativos y políticos del Estado. Las diferencias religiosas y la falta de infraestructuras creaban dificultades de comunicación extremas entre los habitantes de la isla.

El NFBC encargó al director Colin Low la realización de un documental sobre la isla de Fogo. La idea que este llevó a cabo fue la de producir un documental acerca de la pobreza en el que los protagonistas pudieran sentirse representados, con la idea de que la circulación de las imágenes estuviera en todo momento autorizada por los implicados. Para ello, contó con la ayuda de Fred Earle de la Memorial University of Newfoundland, quien se encontraba trabajando en la comunidad de Fogo como mediador social y quien, por tanto, proporcionó el contacto entre el equipo y los habitantes de la isla.

Las primeras entrevistas, una vez grabadas, fueron proyectadas en público con el fin de buscar la aprobación de los participantes. Sin embargo, el debate surgido a raíz de estas proyecciones dio pie a que el director ofreciera realizar a los habitantes de la isla sus propias piezas audiovisuales sobre los temas que Fred Earle llevaba tiempo trabajando. Así, surgió la idea de utilizar el vídeo como medio participativo y generar un circuito de retroalimentación en el que, a las grabaciones, les seguían debates que orientaban y definían las grabaciones siguientes. Colin Low, a su vez, aconsejó la utilización del montaje vertical con el fin de evitar al máximo las intervenciones en el momento de la edición, manteniendo las secuencias y los bloques tal y como habían sido grabados.

De este proceso surgieron veintiocho documentales paralelos que, en un principio, solo iban a ser mostrados en cada una de las comunidades participantes. Sin embargo, el intercambio de cintas entre las localidades de la isla adquirió una expansión tan rápida que, gracias a la

Fotogramas de un vídeo del *Fogo process*



mediación de Fred Earle, llegaron incluso a la capital canadiense, Ottawa. Estos vídeos se proyectaron en la Universidad, en las administraciones y el Gobierno y constituyeron la manera mediante la cual los habitantes de la isla lograron manifestar sus problemáticas al ministro de pesca canadiense, principal responsable de las políticas de la isla, quien decidió contestar a los habitantes de Fogo mediante otro vídeo que inició un debate que conllevó, finalmente, importantes mejoras en las condiciones de vida de la isla (NEWHOOK, 2009; WHITE, 2003: 122-143).

El Informe MacBride

La experiencia del *Fogo process* supuso el punto de arranque de multitud de prácticas participativas que usaron el vídeo como soporte de expresión. Hombres y mujeres a lo largo y ancho del planeta lograron romper con el papel propio de un público pasivo y reconstruyeron su auto percepción y su contexto social al convertirse concomitantemente en productores y emisores.

La década de los setenta conllevó una intensa confusión en el mundo de la comunicación internacional. A la vez que comenzaban a constituirse los grandes conglomerados empresariales y las industrias culturales convergían en grandes grupos corporativos, se iniciaron las primeras experiencias de medios de comunicación

locales y autogestionados. Del mismo modo, es en esta época cuando se origina el cine etnográfico que, buscando alejarse de la mera descripción del documental etnológico, «pretende representar una cultura de forma holística, a partir de la indagación en los aspectos relevantes de la vida de un pueblo o grupo social, con la intención explícita de incidir en el campo del conocimiento de las sociedades humanas» (ARDÈVOL, 1996).

Esta situación, junto con las grandes desigualdades existentes entre los países occidentales y del Tercer Mundo en temas de políticas de comunicación², empujó a la UNESCO (1980) a iniciar un largo debate sobre las posibles soluciones a esta problemática que derivó, una década más tarde, en la publicación del informe *Many voices, one world*, más conocido como *Informe MacBride*.

El *Informe MacBride* reconoce las necesidades de democratización de las industrias culturales y de redistribución del poder que estas ostentan. En consecuencia, reservó una parte de su análisis a la importancia de los procesos participativos herederos del *Fogo process* en los

medios de comunicación. Como puede leerse en uno de los documentos previos a la preparación del documento final, «hablar de participación implica un mayor nivel de implicación del público en los sistemas de comunicación. Este concepto incluye tanto involucrar al público en el proceso de producción como también en la gestión y planificación de los propios sistemas de comunicación» (BARRIGAN, 1979: 18-19). Esta acepción será, pues, la que se tomará como punto de partida en este estudio.

El impulso del *Informe MacBride* animó a miles de realizadores de todo el mundo a implicarse en procesos de generación de vídeos participativos. Aunque existen proyectos de audiovisuales participativos con gran repercusión de audiencia, como los recientes *One day on Earth* o *#18DaysInEgypt*, la mayoría de estos están relacionados con medios de comunicación alternativos y comunitarios vinculados al Tercer Sector Audiovisual, también denominados medios ciudadanos (RODRIGUEZ, 2001: 25-63). Las posibilidades de la tecnología han ampliado notablemente la participación comunitaria en este tipo de proyectos. Debido a la ligereza de los equipos, ahora es posible aprender rápidamente los movimientos de cámara, visualizar inmediatamente el material registrado y, sobre todo, construir el proceso de montaje de manera compartida. Al alimón de estos avances, muchos realizadores han comenzado a desarrollar vídeos en los que la participación del usuario se eleva como núcleo del proceso de producción audiovisual. El objetivo principal de estos proyectos es incrementar la apertura al público de todas las etapas de la producción fílmica, desde la preproducción a la distribución final. De esta manera, las comunidades que participan en la realización de estas piezas audiovisuales son las que, en todo momento, deciden sobre su ejecución y desarrollo.

El documental: definición

A pesar de que el cine nació con la finalidad de representar la realidad —ese era el objetivo del cinematógrafo de los hermanos Lumière—, el documental nunca ha sido un objeto de análisis destacado en la Teoría del Cine. Desde que el término *documental* fue acuñado por el líder de la Escuela Documental Británica, John Grierson, en 1926, los tratados sobre aspectos teóricos de este tipo de producciones han sido muy escasos. Sin embargo, a partir de los años noventa esta situación cambia por completo y se produce una oleada de nuevos teóricos que comienzan a trabajar en el campo del documental de manera casi exclusiva. Dos de los teóricos más relevantes son Bill Nichols y Carl Plantinga.

Una de las cuestiones más importantes tratadas por estos y por todos los académicos que trabajan en torno al documental es la de su definición. Dada la versatilidad del objeto de estudio y la juventud de la disciplina de la Teoría del Documental, no existe una definición unánimemente

A LA VEZ QUE COMENZABAN A CONSTITUIRSE LOS GRANDES CONGLOMERADOS EMPRESARIALES Y LAS INDUSTRIAS CULTURALES CONVERGÍAN EN GRANDES GRUPOS CORPORATIVOS, SE INICIARON LAS PRIMERAS EXPERIENCIAS DE MEDIOS DE COMUNICACIÓN LOCALES Y AUTOGESTIONADOS

aceptada sobre qué puede considerarse *documental*. En consecuencia, cualquier trabajo enmarcado en la Teoría del Documental se ve forzado a realizar una reflexión en profundidad sobre la definición de este término.

Para Nichols (1991: 31-54), que trabaja en la teoría contemporánea del cine surgida después de la revolución derridiana, el documental se define desde tres puntos de vista. El primero corresponde al que tiene el realizador: un documental se define como pieza audiovisual en la que el director posee un control muy limitado de la historia y en el que solo puede controlar la filmación y la cámara, pero no la interpretación. El segundo punto de vista atiende al texto: los documentales son piezas audiovisuales que representan lugares y personas unidas por una lógica temática e histórica y que, por lo tanto, se estructuran por elementos textuales externos. Por último, el tercer punto de vista corresponde al espectador: el documental genera la expectativa de que el estatus del texto guarda relación directa con el mundo real y de que, en consecuencia, la imagen grabada y el referente histórico son congruentes; así, el documental genera ansia de conocimiento y el espectador lo aborda con pocas expectativas de que se vaya a producir una identificación con personajes y giros de trama.

Por otro lado, Plantinga (1997: 83-115), que realiza una crítica a la filosofía posmoderna, define los géneros de no-ficción apoyándose en la teoría de los mundos proyectados de Nicholas Wolterstorff. Esta enuncia que a través del lenguaje los humanos actuamos en el mundo, pero no generando solo significado, sino desarrollando acciones lingüísticas. Así, las palabras se proyectan junto con varias posturas sobre la realidad (*stances*). De este modo, cuando la postura de una pieza audiovisual es fictiva se encuentra enmarcada en los géneros de ficción. Sin embargo, cuando la postura es asertiva —es decir, la pieza dilucida y pregunta por la verdad, pide la verdad y desea la verdad— el producto final se encuentra en el campo de la no-ficción, del que el documental es un gran componente.

El documental: clasificación

Nichols ha realizado una de las clasificaciones de documentales más significativas en el campo de la Teoría del Cine. Siguiendo criterios técnicos y narrativos, definió cuatro categorías taxonómicas de documentales (1991: 65-106) que posteriormente amplió a seis (2001: 142-212). Estas son: documentales expositivos, observacionales, interactivos, reflexivos, poéticos y performativos.

Los documentales expositivos son los que nacen en la Escuela Británica de la mano de John Grierson fruto del desencanto con el divertimento del cine de ficción. En estos documentales existe una voz omnisciente que guía la narración del hilo argumentativo, las imágenes sirven como ilustración, prevalece el sonido no sincrónico y el montaje sirve para establecer y mantener la continuidad

retórica más que la continuidad espacial o temporal. La voz de la autoridad en esta categoría de documentales es el propio texto, no las voces que han sido reclutadas para formar parte del mismo.

Los documentales observacionales, que nacen de la disconformidad con la cualidad moralizadora del documental expositivo, se caracterizan por la no intervención del realizador y, por lo tanto, por la cesión total del control. Se basan en el montaje continuo para potenciar la impresión de temporalidad auténtica; no hay narrador explícito, ni música ajena, ni intertítulos, ni reconstrucciones. Las entrevistas son una excepción, puesto que es una modalidad comprometida con lo inmediato, lo íntimo y lo personal.

Los documentales interactivos³ buscan hacer evidente la perspectiva del realizador. Así, es el tipo de film que más entrevistas incorpora y aquél en el que la voz del narrador no se reserva a la post-producción: el propio realizador interviene y se le puede oír en el lugar de los hechos. Al contrario que en el documental expositivo, la voz de la autoridad ya no la construye el texto, sino los actores sociales cuyos comentarios moldean la lógica argumentativa.

Los documentales reflexivos surgen de un deseo de hacer que las propias convenciones de la representación sean más evidentes y de poner a prueba la impresión de la realidad.

Así, el realizador habla menos del mundo histórico y de cuestiones éticas y se centra en el propio dispositivo de representación de la realidad y de la producción del documental. En muchas ocasiones se utilizan actores profesionales para representar lo que el documental podría haber sido capaz de comunicar.

El documental poético, por su lado, se centra más en los aspectos estilísticos y técnicos que en la propia representación de la realidad. Así, sacrifica las convenciones del montaje en continuidad y no pretende que se entienda el espacio y el tiempo donde ocurren las acciones. Su interés radica en la exploración de las asociaciones y las pautas relacionadas con los ritmos temporales y en las yuxtaposiciones espaciales.

Por último, el documental performativo se caracteriza por el desarrollo de un conocimiento concreto y corporizado que se encarna en una subjetividad que se aleja de la lógica de la objetividad. En tal virtud, el documental performativo cuestiona enérgicamente la presencia de un sujeto omnisciente capaz de dominar la totalidad de la realidad y opera a partir de la trasmisión de una vivencia subjetiva.

LOS DOCUMENTALES SON
PIEZAS AUDIOVISUALES QUE
REPRESENTAN LUGARES
Y PERSONAS UNIDAS POR
UNA LÓGICA TEMÁTICA E
HISTÓRICA Y, POR LO TANTO,
SE ESTRUCTURAN POR
ELEMENTOS TEXTUALES
EXTERNOS



Fotograma del vídeo participativo *Burgundy voices*

Vídeos participativos como forma de documental

Burgundy voices es un claro ejemplo de audiovisual realizado de manera colaborativa en la que desaparece la figura del director y las decisiones son tomadas por todos los miembros activos de la comunidad representada. Este salto en la concepción tradicional de la realización audiovisual, sin embargo, no genera un alejamiento de los códigos y prácticas que operan en la construcción del discurso documental tal y como ha sido definido en los puntos anteriores.

Como ya se ha comentado, el presente estudio pretende dilucidar si estos vídeos participativos reúnen los preceptos epistemológicos necesarios para ser considerados como objetos fílmicos insertados en la Teoría del Documental contemporánea. Para ello se ha aplicado el análisis fílmico en cuatro pasos⁴ definido por Marzal Felici y Gómez Tarín (2007: 31-56) para descomponer seis vídeos participativos de ámbito internacional con el fin de localizar en ellos las características propias de los documentales definidos por Bill Nichols (1991, 2001).

En el plano narrativo, *Burgundy voices* se caracteriza por la ausencia de subnarradores explícitos y la constante intervención de los realizadores. Es decir, la lógica argumentativa del vídeo se articula a través de múltiples entrevistas a diferentes personajes de la comunidad que son interrogados por otros vecinos. La jerarquía de los actores sociales denota, además, cierta ideología: mientras que los asistentes sociales que proceden de barrios acomodados de la ciudad se muestran comprensivos ante los problemas de la comunidad, las intervenciones de los vecinos más carismáticos (el músico, el sacerdote o la maestra) demuestran cómo, en el fondo, *Burgundy* no cuenta con el apoyo de las instituciones. Esta lógica narrativa se supedita en todo momento a la retórica argumental y sirve como resorte político de la denuncia pretendida por esta pieza audiovisual.

El análisis textual de *Burgundy voices* permite examinar el papel del montaje en el vídeo. Los diferentes elementos sintácticos son conectados siguiendo, de nuevo, una lógica argumental y no temporal. Es decir, abundan las elipsis y las yuxtaposiciones. Este tipo de montaje, que rehúye representar una continuidad temporal supeditando el hilo narrativo a la argumentación, es constante en la mayoría de los audiovisuales analizados.

Los pasillos de la memoria (2010), realizado en España, es el segundo de los vídeos de realización colectiva examinados. De características comunes al anterior, relata, a través de entrevistas y sin intervención de los realizadores, la lucha de una asociación por la memoria de las víctimas del franquismo contra el Ayuntamiento de la ciudad de Valencia, empeñado en cubrir de hormigón una fosa común de un cementerio municipal. *Children Labour in Nablus* (2010), rodado en Palestina, explica por su parte la vida cotidiana de un grupo de amigos de la ciudad palestina de Nablus en la que combinan sus estudios y el ocio con largas horas de trabajo manual. De nuevo, la ausencia de los realizadores en las entrevistas es una constante. Sin embargo, el uso de los intertítulos que dividen las diferentes partes del relato constituye una marca textual de la presencia de un subnarrador explícito. El último de los audiovisuales participativos analizados que utiliza el montaje argumentativo es *Un futuro de cuidado* (2010), trabajo filmado en España. Si bien este vídeo reproduce las mismas estrategias narrativas que los anteriores, su retórica se aleja de la exposición de argumentos para presentar de manera aparentemente objetiva una situación ficticia mediante la implicación de actores profesionales.

Por el contrario, los vídeos participativos *Para Nayita* (2010), de Guatemala, y *Rompiendo muros* (2010), de Bolivia, se alejan del montaje argumental y echan mano del montaje continuo, evitando las elipsis temporales. El primero, que cuenta con la presencia clara y explícita de un narrador en voz *over* y evita la interacción con los personajes que aparecen en escena, muestra la nostalgia de una emigrante guatemalteca por su ciudad natal. El segundo, por su parte, está relatado desde la perspectiva del protagonista, por lo que se trata de un narrador diegético. Eludiendo el recurso a las entrevistas y la interpelación directa con los participantes del vídeo, *Rompiendo muros* describe la cotidianidad de la capital boliviana, La Paz.

Discusión y conclusiones

En primer lugar, este estudio se ha propuesto incluir los audiovisuales analizados en las definiciones de documental que defienden las principales teorías del género de no ficción. Por un lado, en correlación con la postura de Plantinga (1997: 83-115), los vídeos aquí examinados guardan una actitud asertiva hacia el mundo en tanto en cuanto buscan preguntar, dilucidar y mostrar la verdad. Incluso en el caso de *Un futuro de cuidado*, en el que se

muestra una situación irreal con actores profesionales, la concomitancia diegética no se aleja de la realidad objetiva y la exploración argumentativa busca en última instancia mostrar una situación real.

Además, todos los vídeos analizados cumplen el triple requisito que Nichols (1991: 31-54) exige para que una pieza audiovisual se considere documental. En primer lugar, a pesar de que la realización sea colectiva, el fin último de las comunidades que desarrollan vídeos participativos es hacer llegar a la población general la realidad de su situación. Así, cumplen con el primer criterio: el del realizador. En segundo lugar, las personas y lugares que aparecen en los vídeos se relacionan entre sí mediante elementos textuales externos, es decir, su correlación se supedita a la lógica argumentativa. De esta manera, todos los vídeos analizados cumplen el criterio textual. Por último, los vídeos generan en el espectador la expectativa de que el mundo reflejado se corresponde con el mundo histórico y real. Al satisfacerse el último criterio, el del espectador, los vídeos de realización participativa aquí estudiados pueden incluirse también en la definición de documental proporcionada por este teórico.

Stella Bruzzi es una de las críticas más conocidas de la definición de documental aportada por Bill Nichols. Para esta académica, el error de Nichols radica en la contradicción epistemológica que en su teoría supone invocar «la noción idealista, por un lado, de que en el documental puro la relación entre la realidad y la imagen es honesta y, por otro, la imposibilidad de esta relación» (BRUZZI, 2006: 12). Esta autora, por su lado, realiza una apropiación del concepto de *performatividad*, que Judith Butler implementó en su teoría del género, para defender que los documentales no pueden representar la realidad histórica. Un dispositivo fílmico es, al fin y al cabo, asignado como documental por una repetición sin origen conocido de un término inestable. Sería necesario, por tanto, definir el análisis conceptual realizado en este estudio para dar cabida también a esta nueva definición.

Una vez confirmado que los vídeos participativos pueden considerarse documentales en tanto en cuanto responden a las definiciones aportadas, cabe avanzar hacia su clasificación atendiendo a los criterios taxonómicos proporcionados por Nichols (1991, 2001). Así, después de realizar el análisis se han inferido dos categorías mayoritarias. Por un lado se encuentran los documentales *Para Nayita* y *Rompiendo muros*, que se corresponden con el modo de representación observacional, tanto por el montaje continuo como por la ausencia de interacción por parte del realizador. Los otros cuatro documentales se incluyen en el modo expositivo. Sin embargo, en dos de ellos se pueden localizar componentes retóricos propios de otros modos del documental. En el caso de *Burgundy voices* la interacción continua de los realizadores induce a clasificarlo como una intersección entre los modos expo-

sitivo e interactivo. *Un futuro de cuidado*, por otra parte, podría catalogarse en el modo reflexivo por utilizar recursos propios de la ficción. Sin embargo, la actitud asertiva y el afán explicativo conllevan que este documental sea una mixtura de ambos modos de representación⁵.

Cabe explicar en este punto que Nichols viró la denominación del modo *interactivo* (1991) a modo *participativo* (2001) a raíz del surgimiento de los documentales digitales o *webdocumentales*. Estos, que también reciben la denominación de documentales interactivos y que se caracterizan por «la difusión de la autoría y la cesión del control sobre el discurso narrativo» (GUÍFREU CASTELLS, 2013: 124-125; CHOI, 2009), suponían una contradicción a los presupuestos epistemológicos de la teoría del autor. Sin embargo, la denominación *participativo* se enfrenta con la dificultad de definir, en primera instancia, el concepto mismo de *participación*.

Para el teórico, el calificativo *participativo* hace referencia a la presencia del realizador en la pantalla y su intimación con los actores sociales. Sin embargo, tomando la definición proporcionada por el *Informe MacBride* y el modelo de los medios ciudadanos de Rodríguez (2001: 25-63) del que parte el presente estudio, *participativo* adquiere una connotación política que trasciende la subjetividad del realizador. Además, es preciso reconocer que existen otras formas de participación como el *remix*, el *crowdsourcing* o el *crowdfunding* (ROIG TELO, 2012) que, a pesar de alejarse de la concepción activista de la acepción anterior, también deben ser consideradas en el debate teórico de la participación en los medios.

Dada, por tanto, la confusión que el calificativo *participativo* genera, este estudio propone replantear la etiqueta con la que designar dicho modo de representación. Tal y como reconoce el teórico (1991: 79) en esta categoría de documentales «las posibilidades de actuar como mentor, participante, acusador o provocador en relación con los actores sociales reclutados para la película son mucho mayores». Es decir, el director del film posee la potestad de interpelar, e incluso compeler, a los participantes del film para que den explicaciones sobre un hecho relacionado con el transcurso de la argumentación. De este modo, el calificativo *interpelante* se postula como el más idóneo descriptor de la categoría discutida ya que permite soslayar las incompatibilidades semánticas que tanto el calificativo *interactivo* como *participativo* acarrearán. La tercera categoría taxonómica de la clasificación de Bill Nichols quedaría designada, según esta propuesta, como documental *interpelante*.

LOS VÍDEOS AQUÍ
EXAMINADOS GUARDAN
UNA ACTITUD ASERTIVA
HACIA EL MUNDO EN
TANTO EN CUANTO BUSCAN
PREGUNTAR, DILUCIDAR Y
MOSTRAR LA VERDAD

En el mismo sentido teórico que este estudio ha tomado de *participación*, Wight (2012: 3-4) define tres tipos diferentes en relación a la presencia que tienen los realizadores comunitarios en el producto filmico final. Los documentales indicativo-participativos son aquellos que son íntegramente producidos por una comunidad sin necesidad de ningún realizador profesional. En el otro extremo se encontrarían los documentales externo-participativos, en los cuales un realizador profesional facilita la producción e interviene en la toma de decisiones. Por último, y a caballo entre estos dos modelos, se encuentran los documentales reflexivo-participativos. En estos un realizador profesional se integra en la comunidad y participa como un miembro más incluyendo o no sus propias ideas. De este modo, sería oportuno realizar una investigación acerca de las metodologías de moderación de la participación que los realizadores utilizan en la gestión de los debates que surgen en la producción de este tipo de audiovisuales.

Este estudio pretende ser un modesto punto de arranque de una nueva teoría del documental participativo que incluya los audiovisuales generados de manera colectiva en la tradición teórica de los estudios del cine. Sin embargo, una tarea tan ambiciosa requiere de un corpus empírico mucho mayor y mejor definido. De este modo, la estrategia analítica utilizada necesita una mayor sistematización incluyendo grupos control con documentales paradigmáticos de cada uno de los modos de representación propuestos y ampliando la muestra de audiovisuales participativos sometidos a examen. La superación de estas limitaciones en futuras investigaciones fortalecerá las conclusiones extraídas y ampliará el campo teórico aquí tratado⁶. ■

Notas

* Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del copyright. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).

1. Resulta interesante la diferencia que Nico Carpentier (2011: 68-71) realiza sobre las dimensiones minimalistas y maximalistas de la participación ciudadana en los medios relacionándolas con las teorías minimalistas y maximalistas de la democracia, así como la articulación de esta participación en la teoría de la esfera pública de Jürgen Habermas. La traducción de la cita es del autor.
2. Según el *Informe MacBride*, Europa produjo en la década de los setenta una media de 12.000 libros anuales mientras que los países africanos publicaron menos de 350. A su vez, el flujo de noticias desde el Primer Mundo al Tercer Mundo es cien veces mayor que el flujo inverso: mientras que Europa envía más de 850 horas de programación televisiva a África, solo 70 horas de televisión africana llegaron a los países europeos (UNESCO, 1980).

3. Mientras que Bill Nichols utiliza el término *interactivo* para denominar a este tipo de documentales en su ensayo *Representing reality: issues and concepts in documentary* (1991: 78-93), esta denominación cambia a *participativo* en su ensayo posterior *Introduction to documentary* (2001: 179-194). Puesto que esta nueva denominación puede entrar en conflicto con lo propuesto en el presente estudio, en el último apartado se propondrá una nueva clasificación para esta categoría epistemológica.
4. El análisis filmico en cuatro pasos es una metodología que supone la descomposición de los films mediante tres supercategorías (análisis contextual, textual y narrativo) para, en un cuarto paso, interpretar cada uno de estos elementos por separado e inferir una adscripción final del film en una taxonomía previamente definida. Puede sorprender en un primer momento que este estudio incluya un análisis narrativo para films documentales. Sin embargo, tal y como ha demostrado Vallejo Vallejo (2008, 2013) a través de la teoría de construcción del relato cinematográfico de Gaudreault y Jost (1990), los códigos narratológicos clásicos como la presencia de un narrador y subnarradores, el uso de la voz activa o la construcción de personajes arquetípicos están presentes también en el cine de lo real. Por lo tanto, un análisis narratológico de los films documentales queda legitimado y puede ofrecer un gran aporte de información relativa a su clasificación.
5. El propio Nichols reconoce en *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre documental* que su clasificación no es estanca y que pueden existir múltiples ejemplos de documentales que, al contener rasgos de diferentes modos de representación, constituyan modos mixtos.
6. Este artículo se inscribe en el proyecto de I+D+i *Análisis del desarrollo y evaluación de las competencias básicas en Educación Secundaria desde la enseñanza de las Ciencias Sociales* (EDU 2012 37909 Co302) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Asimismo, este trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda de las asociaciones ACSUR-Las Segovias y ZaLab.

Bibliografía

- ARDEVOL, Elisenda (1996). Representación y cine etnográfico. *Qua-derns de l'ICA*, 10.
- BERRIGAN, Frances (1979). *Community Communications. The Role of Community Media in Development*. París: UNESCO.
- BRUZZI, Stella (2006). *New Documentary*. Londres: Routledge (edición revisada).
- CARPENTIER, Nico (2011). *Media and participation. A site of ideological-democratic struggle*. Bristol: Intellect.
- CHIO, Insook (2009). Interactive Documentary: a production model for nonfiction multimedia narratives. *Intelligent Technologies for Interactive Entertainment*, 9, 44-55.
- CHIU, Lai (2009). Culturally Competent Health Promotion: The Potential of Participatory Video for Empowering Migrant and Minority Ethnic Communities. *International Journal of Migration, Health and Social Care*, 5 (1), 5-14.
- CUMMING, Gabriel y NORWOOD, Carla (2012). The Community Voice Method: Using participatory research and filmmaking to foster

- dialog about changing landscapes. *Landscape and urban planning*, 105 (4), 434-444.
- GAUDREAU, André y JOST, François (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- GUIFREU CASTELLS, Arnau (2013). *El documental interactivo. Evolución, caracterización y perspectivas de desarrollo*. Barcelona: UOC Press.
- MARZAL FELICI, Javier y GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (eds., 2007). *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo.
- MITCHELL, Claudia y DELANGE, Naydene (2011). Community-based Participatory Video and Social Action in Rural South Africa. En E. MARGOLIS y L. PAUWELS (eds.). *The Sage Handbook of Visual Research Methods*. Nueva York: SAGE Publications.
- NEWHOOK, Susan (2009). The Godfathers of Fogo: Donald Snowden, Fred Earle and the Roots of the Fogo Island Films, 1964-1967. *Newfoundland and Labrador studies*, 24 (2), 1719-1726.
- NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre documental*. Barcelona: Paidós.
- (2001). *Introduction to documentary*. Blomington: Indiana University Press.
- PLANTINGA, Carl (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Nueva York: Cambridge University Press.
- RODRIGUEZ, Clemencia (2001). *Fisures in the mediascape. An international study of citizens' media*. Cresskill: Hampton.
- ROIG TELO, Antoni (2012). Cine en abierto: formas y estrategias de producción basadas en la participación. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográfico*, 13, 20-27.
- SHAW, Jackie y ROBERTSON, Clive (1997). *Participatory video: a practical approach to using video creatively in group development work*. Londres: Routledge.
- VALLEJO VALLEJO, Aída (2008). Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental. *Secuencias: Revista de historia del cine*, 27, 72-89.
- (2013). Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación. *Cine Documental*, 7, 3-29.
- VV. AA. (1980). *Many voices, one world (Report by the International Commission for the Study of Communication Problems)*. París: UNESCO.
- WHITE, Shirley (2003). *Participatory video: images that transform and empower*. Nueva Delhi: Thousand Oaks.
- WIGHT, Jenny (2012). *The participatory documentary Cookbook: Community documentary using social media*. Melbourne: RMIT University Press.

Sergio Villanueva Baselga (Teruel, 1986) es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de Barcelona y en la actualidad prepara su tesis doctoral en participación ciudadana y medios de comunicación en la misma institución gracias a una beca APIF (Ajuts de Personal Investigador en Formació). Durante el curso 2009-2010 disfrutó de una beca La Caixa para la realización de máster en España. Es además docente en el grado de Comunicación Audiovisual y recientemente ha sido nombrado representante por España en la sección joven de la European Communication Research and Education Association (ECREA).