

Documental participativo y comunicación para el desarrollo reflexiones a partir de dos experiencias com comunidades indígenas

Florencia Enghel

Master in Communication for Development por la Universidad de Malmö

florenghel@fibertel.com.ar

Universidad de Malmö, Suecia

Resumen

El presente artículo analiza críticamente la producción de dos documentales realizados con comunidades indígenas guaraníes de las provincias de Misiones y Jujuy, Argentina, en 1997 y 2001 respectivamente. El propósito es dar cuenta de los niveles de participación efectivamente promovidos y alcanzados durante la producción de dichos documentales, así como los errores y limitaciones en términos de su difusión y uso como materiales educativos, a fin de alimentar el debate sobre la participación como un aspecto clave de la comunicación para el desarrollo y el cambio social.

Palabras clave: documental, participación.

Introducción

El presente artículo surge de una serie de reflexiones desarrolladas a partir de la producción de dos documentales realizados con comunidades indígenas guaraníes de las provincias de Misiones y Jujuy, Argentina, en 1997 y 2001 respectivamente.

El propósito del artículo es dar cuenta de dos ejemplos concretos de acciones comunicacionales que, si bien surgieron originalmente como un proyecto audiovisual 'de autor', se transformaron en la práctica en intervenciones participativas -en mayor o menor grado, como se verá- pasibles de ser analizadas desde el ámbito de la comunicación para el desarrollo. Constituye en tal sentido un ejercicio más, entre otros (Enghel, 2005 y 2006), orientado a documentar las prácticas concretas que dieron lugar a los materiales que he de discutir aquí. Mi interés por analizar las trayectorias de los referidos documentales participativos a la luz de un entramado teórico particular está dado por la posibilidad de traducir las prácticas concretas en conocimiento útil tanto conceptualmente como en términos de la formación de nuevos profesionales. Retornar al campo a fin de retomar las experiencias presentadas aquí como punto de partida para una investigación más profunda constituye una tarea pendiente.

Los documentales

Este artículo deriva de una tesis de maestría (Enghel, 2005) que apuntó a explorar la relevancia de producir y distribuir un tipo específico de formato audiovisual -el documental participativo- para el campo de la

comunicación para el desarrollo en base a una evaluación de las trayectorias de los dos documentales específicos elegidos como estudios de caso.

Los documentales *Ayvü-Porä/Las bellas palabras* y *Candabare/Fiesta del verano tardío* fueron desarrollados en Argentina, el primero en la provincia de Misiones entre 1997 y 1998, y el segundo en la provincia de Jujuy en 2001. Ambos integran una serie de cuatro documentales realizados con comunidades aborígenes del norte argentino entre 1997 y 2003, en los que me desempeñé como productora.

Ayvü-Porä, producido de manera independiente y financiado mediante la combinación de aportes provenientes del sector privado (la Fundación Antorchas proveyó los fondos iniciales en la forma de una beca otorgada a la directora del documental, y diversas empresas realizaron contribuciones adicionales) y de instancias estatales tanto nacionales como provinciales en áreas de cultura, educación y turismo, derivó eventualmente en la realización de *Candabare* para un programa financiado por el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) e implementado vía el Ministerio de Desarrollo Social de la Nación.

Ambos se basaron en una misma premisa: la intención de realizar documentales 'de creación' con –y acerca de– comunidades indígenas mediante la puesta en práctica de un enfoque comunicacional participativo. Asimismo, en tanto se refieren a comunidades indígenas, ambos exploran la cuestión de las identidades culturales como una dimensión de la acción social en un contexto global cambiante (Skelton and Allen, 1999), y se inscriben en los debates vigentes respecto de cómo definir al cine documental, el cine etnográfico y la producción audiovisual indígena.

En ambos casos, los equipos de producción estuvieron constituidos por la misma directora, productora y editora, mientras que los demás integrantes –camarógrafo, sonidista y asistente de dirección y/o producción– cambiaron. En ambos casos, los equipos de producción se constituyeron en Buenos Aires (a 1.100 km de distancia en el caso de Misiones, y 1.600 km en el caso de Jujuy). Las fuentes de financiamiento de ambos proyectos fueron diferentes, y si bien el estado argentino estuvo involucrado en ambos casos, intervino de maneras distintas.

Inscripciones teóricas

Si bien la reflexión teórica previa al trabajo de campo no fue un componente explícito de la labor de los equipos de producción al encarar el desarrollo de ambos proyectos, en las diversas reuniones de trabajo y discusiones respecto de cómo organizar la tarea fue posible identificar los siguientes elementos: las concepciones de diálogo y praxis enunciadas por Paulo Freire a partir de 1970, provenientes del campo de la educación y orientadas a transformar el mundo (Freire, 1997); los diferentes aspectos involucrados en toda instancia comunicativa entre individuos y grupos identificados por Paul Watzlawick et al. en el ámbito de la teoría de la comunicación humana (Watzlawick, Bavelas, and Jackson 1967); y los desarrollos relativos al cine etnográfico vinculados con la producción de Robert Flaherty y Dziga Vertov en la década de 1920, y de Jean Rouch a partir de fines de la década de 1940.

A los elementos mencionados se sumaron, en un estadio posterior reflexiones relativas a la crisis de representación en el ámbito de la etnografía, ampliamente discutida por Clifford y Marcus (1986), entre otros, así como la definición de democratización de la comunicación consensuada por la UNESCO en 1980 – “el proceso mediante el cual 1) el individuo pasa a ser un elemento activo y no un simple objeto de la comunicación; 2) aumenta constantemente la variedad de los mensajes intercambiados; 3) aumenta también el grado y la calidad de la representación social en la comunicación”- y un encuadre de la comunicación, en lo que respecta a su investigación y enseñanza, que la entiende como diálogo, como práctica social y como derecho social” (Richards, 2001).

Al momento de la elaboración del presente artículo, estoy trabajando sobre la necesidad de ir más allá de la incorporación de los estudios referidos a la labor pionera de Flaherty, Vertov y Rouch, y sumar a la reflexión la literatura académica referida a diversas experiencias de documental participativo desarrolladas en África (ver por ejemplo Deacon, 1991, 1992 y 2001 sobre proyectos de video comunitarios para el desarrollo rural; Criticos, 1989 y 2001 sobre la producción de documentales participativos para la emancipación; y Prinsloo, 2001 sobre la producción de cine y video de oposición). Dichas experiencias se fundaron en cierta medida en las ideas de Freire, cuya fundamental conceptualización de la participación debe ser revisada de manera crítica en el actual contexto *glocal* (Hemer and Tufte, 2005) y a la luz de la configuración de los medios reinante.

La producción en contexto

En 1997, cuando la producción de Ayyü-Porä se puso en marcha, gobernaba la Argentina por segundo término consecutivo el presidente Menem. En 2001, al ponerse en marcha la producción de Candabare, era presidente De la Rúa. Los dos períodos del gobierno de Menem, y el lapso en el poder de De la Rúa previo a su renuncia en diciembre de 2001 y el advenimiento de la crisis que es de público conocimiento, constituyeron en Argentina tiempos neoliberales. Los efectos de las políticas neoliberales en el caso de mi país han sido ampliamente discutidos, tanto en términos de producción académica como de análisis periodístico, y no los trataré en detalle aquí. Baste recordar que incluyeron reforma de mercado y privatizaciones brutales; una administración del gobierno caracterizada por la corrupción extendida y la concentración de poder; y el cultivo de una crisis económico-social que llevó a más de la mitad de la población del país bajo la línea de pobreza. Fue en tal contexto macro que Ayyü-Porä y Candabare fueron no sólo producidos, sino también vistos por las micro-audiencias alcanzadas mediante los sucesivos esfuerzos realizados para difundirlos.

En dicho contexto, resulta relevante destacar la situación de los pueblos indígenas que constituyen parte de la población del país a la luz del análisis realizado por Alejandro Grimson. Su relato de las circunstancias que caracterizaron la actitud del estado-nación hacia los pueblos indígenas desde 1880 en adelante es útil a los efectos de explicitar algunas de las dinámicas involucradas en la producción de los dos documentales referidos. Grimson describe cómo

“A través de la ‘Conquista del Desierto’ los aborígenes fueron aniquilados o dispersados en la periferia, y a través del servicio militar obligatorio y de la escuela pública se instrumentó una política de argentinización

del enorme contingente migratorio. Y esa compulsión asimilacionista o política de desetnicización (Segato, 1997) fue ampliamente exitosa” (Grimson, 2000, p. 51).

Esto bien podría explicar el hecho de que “La Argentina tiene una mayor cantidad de indígenas que Brasil (en términos relativos y absolutos), y mientras en este último los indígenas tienen una importante visibilidad, en la Argentina muchas veces se supone que ya no habría más indios” (Grimson, 2004). Ahora bien, Grimson destaca al mismo tiempo que “En estas décadas (...) se esbozan procesos de etnicización de ‘antiguas colectividades’ y aparecen en la escena pública grupos indígenas que se consideraban extinguidos” (Grimson, 2000, p. 53). Este fue el caso de las comunidades participantes en Candabare.

Ayvü-Porä/Las bellas palabras

Trabajo de campo

En 1999 describí el propósito de producir Ayvü-Porä en los siguientes términos: “realizar un documental en la comunidad guaraní de Tamandúá, en Misiones, a partir de un cruce entre la mirada del equipo de realización y la mirada guaraní. Facilitar un trabajo de inter-creación que integrara las cosmovisiones blanca y guaraní a partir de la comunicación audiovisual”. En base a tal propósito, el documental

“se construyó a partir de un triple registro audiovisual: el realizado por los mismos habitantes de Tamandúá; el del equipo de realización; el de las grabaciones realizadas por cada una de las otras dos cámaras (o, como gustábamos llamarlo, un documentar el documental). Permanentemente nos preocupó que los tamanduenses tuvieran la palabra y pudieran manejar la cámara en tanto que herramienta del discurso” (Enghel, 1999).

El proceso implicó cuatro viajes a la comunidad de Tamandúá, efectuados en un lapso de ocho meses. El primer viaje, en julio de 1997, tuvo como objetivo poner nuestra propuesta a consideración de la comunidad, a la vez que realizar un primer reconocimiento del terreno. El cacique nos dio su autorización para trabajar, sujeta a que eventualmente le facilitáramos copia de todo el material producido (promesa que finalmente sólo cumplimos en parte, por carecer de fondos para afrontar el gasto: la comunidad recibió copia de las fotografías tomadas, pero no del material registrado en video). Una vez obtenida la autorización, un recorrido de la comunidad dio por tierra rápidamente con uno de los presupuestos en base al cual se había elegido esa locación para el proyecto –que la misma se encontraba relativamente aislada de la “civilización blanca”: si bien situado tierra adentro en el monte, a unos 25 km de distancia del pueblo más próximo, y sin caminos en condiciones de resistir las fuertes lluvias, Tamandúá no estaba desconectado del “paisaje mediático” (Appadurai, 2000): tenía electricidad, un televisor, y una antena parabólica que permitía sintonizar la TV brasileña a través de la frontera cercana, con el consiguiente impacto en términos de influencia en el lenguaje.

El segundo viaje, en noviembre de 1997, se destinó a enseñar a un pequeño grupo de jóvenes guaraníes cómo usar las cámaras de video. El foco estuvo puesto en compartir el acceso al uso de la cámara. En la

medida en que, a nuestro modo de ver, contar únicamente con tres cámaras, de las cuales sólo una estaba a disposición de los miembros de la comunidad, distaba de cumplir con el objetivo de "tornar disponibles las herramientas del discurso audiovisual", el equipo de producción optó por incorporar cámaras fotográficas también (simples camaritas descartables, que se distribuyeron en gran cantidad). Ello permitió la participación de niños y niñas, a la vez que la obtención de imágenes de los interiores de las casas, espacio que en todo momento estuvo vedado a las cámaras de video.

El tercer viaje, en febrero de 1998, se dedicó a producir el núcleo del registro en video posteriormente utilizado para la edición. La mayor parte de lo puesto en práctica durante ese viaje en términos de comunicación participativa puede verse en el documental mismo, y en tal sentido remito al lector a él: los registros compartidos de una misma situación desde diferentes enfoques, las visualizaciones y discusiones grupales del material registrado diariamente, la exhibición al aire libre de las fotografías y las dinámicas y conversaciones que esta disparó, y nuestras conversaciones con miembros clave de la comunidad respecto de las limitaciones y obstáculos disparados por la propuesta.

Contenido

Nuestro equipo de producción y el equipo guaraní usaron a lo largo del proyecto cámaras digitales idénticas. A partir de los registros efectuados por ambas partes no fue posible observar diferencias formales de ninguna clase en términos de calidad visual o tipos de planos: una vez que los jóvenes guaraníes aprendieron a usar el equipamiento, sus tomas resultaron similares a las del equipo "blanco". Por ende, al momento de la edición se decidió evitar toda indicación de quién había registrado qué, con la idea de mostrar a las potenciales audiencias que, dado un entrenamiento adecuado, las diferencias entre "experto" y "novato" se habían diluido, tornándose irrelevantes. Asimismo se evitó el uso de la "voz en off", partiendo de la premisa de que una narración única no debiera indicar a los espectadores qué ver en las imágenes. Pero quizá la decisión más relevante en términos de apelar a una audiencia activa estuvo en no subtítular el castellano difícil hablado por el cacique y no usar la traducción como reemplazo a priori de la necesidad de escucha, optando en cambio por llamar a los espectadores a escuchar atentamente.

Otros niveles de comunicación involucrados

Ayvü-Porä involucró niveles adicionales de comunicación. Desde un principio fue evidente que lograr reunir los fondos necesarios para llevar el proyecto a buen término, mantener al conjunto de los integrantes del equipo de producción motivados a fin de desarrollar la tarea participativa prevista, y lograr difundir los resultados de nuestra labor, requeriría la creación y manutención de un medioambiente comunicacional en el cual apoyarnos.

En tal sentido, se trabajó en una serie de aspectos en general poco tenidos en cuenta en las intervenciones en comunicación para el desarrollo, pero discutidos ya en 1968 por Childers y Vajrathan en un documento interno dirigido al personal de Naciones Unidas (Colle, 2002). Entre otros: motivación orientada al público en general (con acciones dirigidas a los medios gráficos de prensa a nivel tanto provincial como nacional, obteniendo cobertura tanto durante el rodaje como al momento de presentar el documental terminado en Misiones y Buenos Aires; motivación de los integrantes del equipo a fin de garantizar que estuvieran

adecuadamente informados e incentivados respecto del proyecto (incluyendo varios encuentros de discusión grupal en base al plan de trabajo y los propósitos generales que orientaron la tarea); información específicamente orientada a los estamentos tanto estatales como privados que colaboraron con la financiación del proyecto (mediante la organización de reuniones regulares con los mismos a fin de mantenerlos al día y promover la coordinación de las diversas ayudas ofrecidas, aspecto en el cual el proyecto resultó particularmente exitoso, logrando cooperación entre áreas de gobierno que habitualmente funcionan de manera inconexa y/o compiten entre sí).

Difusión

En todo análisis cualitativo de productos audiovisuales concretos, no sólo la producción, sino también la difusión y recepción deben incorporarse y vincularse a fin de caracterizar sus trayectorias (ver Aron, 1999). La difusión y la distribución -término que implica tanto la dimensión masiva como los aspectos económicos y comerciales relativos a la configuración de los conglomerados de medios en la actualidad- constituyen un aspecto sumamente relevante: incluso el proyecto participativo más logrado a nivel de una comunidad local dada comportará un fracaso -en el sentido de los esfuerzos y recursos no aprovechados- si el producto audiovisual resultante no puede ser difundido en escalas que vayan más allá de lo local.

En lo que respecta a la difusión de Ayvü-Porä, el proyecto adoleció de carencias en términos de planeamiento y recursos, y resultó en cierto sentido infructuoso. El equipo de producción no logró compartir con la comunidad de Tamanduá el documental terminado debido a un imprevisto (lluvias intensas durante varios días sucesivos que hicieron imposible llegar a la comunidad en la fecha prevista en el curso del último viaje de Buenos Aires a Misiones que estuvimos en condiciones de financiar). Ese imprevisto dejó al descubierto un error de planeamiento (no tomamos en cuenta la necesidad de considerar al clima en la zona como un elemento de contingencia, y planificar nuestros movimientos y gastos en consecuencia). La falta total de apoyo por parte del alcalde del pueblo más próximo a Tamanduá, quien se negó a facilitarnos un vehículo pesado para poder entrar a la comunidad a pesar de las lluvias, terminó de dar por tierra con el intento. El documental fue presentado en Posadas, pero la asistencia de público fue prácticamente nula, aun a pesar del anuncio en uno de los diarios provinciales; presumiblemente porque no hubo una convocatoria concreta por parte de las instancias provinciales que habían brindado su apoyo al proyecto.

Poder mostrar el documental terminado a la comunidad hubiera constituido, en términos de los propósitos iniciales del proyecto en cuanto a participación, un sustituto de por sí degradado de la intención original de discutir un primer armado de la edición con los participantes, idea que se abandonó debido a la falta de fondos suficientes para viajar a Tamanduá las veces necesarias. Ante la imposibilidad de concretar dicha intención y la asistencia casi nula a la proyección en Posadas, el equipo de producción se concentró en divulgar el documental en Buenos Aires. Dos alternativas posibles para la difusión del material en Misiones - transmitirlo vía el canal educativo provincial, y mostrarlo en la Universidad Nacional de Misiones, ambas instancias que habían colaborado con nosotros- no fueron exploradas.

A lo largo de los años, diversas proyecciones de Ayvü-Porä en centros culturales, museos, universidades y

escuelas en Buenos Aires implicaron una audiencia informalmente estimada en unos 2.000 espectadores. El canal estatal, Canal 7, transmitió el documental una única vez en el año 2000, pero el equipo de producción no tuvo acceso a la medición de rating correspondiente a la transmisión.

De Ayvu-Porä a Candabare

Existe una conexión directa entre ambos documentales, puesto que fue a partir de haber visto Ayvü-Porä que el coordinador del CAPI contactó al equipo de producción en el año 2000, dando inicio a una relación de colaboración de la que resultaron los otros tres documentales de la mencionada serie.

Asimismo, existen ciertos elementos centrales en común entre ambos proyectos. Si bien la participación de las comunidades en el rodaje de cada uno de los documentales cobró formas diferentes, las premisas a partir de las cuales abordamos la vinculación con dichas comunidades fueron las mismas: discutir con ellas los contenidos a incluir, involucrar a tantos de sus miembros como fuera posible en el rodaje y en la visualización y discusión de un primer armado de la edición, y en general sostener un diálogo continuado respecto de los efectos, alcances y límites de nuestra presencia temporaria en las comunidades y el trabajo colaborativo en curso, así como de la potencial utilización de los documentales para el avance de sus propios objetivos políticos, sociales y culturales.

Sin embargo, existe entre ambos proyectos una diferencia que debe destacarse e incorporarse críticamente al análisis. Ayvü-Porä constituyó un proyecto independiente, sin ninguna obligación asumida por parte del equipo de producción respecto de los financiadores, excepto la de reportar acerca de los avances a la Fundación Antorchas. Candabare, por el contrario, fue un trabajo encomendado en el contexto del componente de comunicación de un programa de desarrollo bajo la órbita de un ministerio nacional, financiado con fondos provenientes de una organización financiera internacional. Si bien los principios en términos de contactar e involucrar a las comunidades en la producción de Ayvü-Porä y Candabare fueron de hecho los mismos, las condiciones particulares de ambas comunidades, así como de ambos proyectos y sus contextos organizacionales y financieros, marcaron la necesidad de establecer diferencias (Colle, 2002).

Candabare/Fiesta del Verano Tardío

Candabare constituyó la segunda colaboración del equipo de producción con el CAPI. La primera había sido Ayllus/El pueblo en 1999.

Al viajar a Jujuy por primera vez para tomar contacto con las comunidades que habrían de participar en Candabare, las emociones ambivalentes del equipo de producción respecto de nuestras dos experiencias anteriores formaron parte de nuestro bagaje: por un lado, el enfoque participativo del proceso de producción en campo había sido en muchos sentidos exitoso en el caso de Ayvü-Porä, pero la participación no se sostuvo llegado el momento de editar o compartir el material con la comunidad, y tampoco se logró distribuirlo o difundirlo masivamente; por otra parte, si bien como ya dijera en el caso de Ayllus el proceso participativo de producción que habíamos intentado poner en práctica había resultado insatisfactorio, tanto el CAPI como las micro-audiencias que lo habían visto en Buenos Aires lo habían recibido como un retrato

respetuoso de la comunidad, que permitía la expresión de sus propias voces.

La lección derivada de ello debe tomarse como una seria advertencia, que llama a renovar esfuerzos en lo que respecta a fortalecer la capacidad de lectura crítica de los medios por parte de las audiencias: los productos mediáticos pueden ser vistos como participativos aun si fueron desarrollados sin mayor participación concreta.

Trabajo de campo

Candabare se desarrolló a lo largo de tres viajes al campo, durante un período de cinco meses.

Durante el primer viaje, en enero de 2001, el equipo visitó varias de las comunidades y presentó su propuesta a sus representantes y miembros. Se discutió nuestra intención de realizar un documental, y nuestro interés en hacer eje en la celebración anual del carnaval como contenido abarcador de otros temas. Las comunidades se encontraban por entonces preparando la festividad, y estaban conscientes de la importancia política de usarla como leitmotiv para fortalecer su visibilidad a nivel local y provincial ante la sociedad "blanca", y como herramienta para reclamar por su derecho a poseer la tierra en la que vivían y a preservar su lenguaje y su cultura. Un documental, creían, las ayudaría a profundizar esos propósitos. Por ende, se llegó a un acuerdo con facilidad. Representantes de las comunidades nos solicitaron que dicho acuerdo se pusiera por escrito, y la firma del mismo se registró en video y puede verse como parte de las imágenes del "detrás de escena" que acompañan a los créditos del final del documental.

En el lapso entre el primer y el segundo viaje, las comunidades hicieron llegar al equipo un plan detallando fechas, locaciones, personas de contacto en cada caso, y situaciones a registrar. En este sentido cabe observar que, lideradas por su cacica, se desempeñaron como un eficiente equipo de producción, a la vez que asumían un rol activo en términos de definir los contenidos del documental desde un principio.

El segundo viaje tuvo lugar en febrero de 2001. Durante el mismo, el equipo siguió "en tiempo real" el ritmo de las celebraciones de carnaval, trasladándose entre las diferentes comunidades en las que se desarrolló el rodaje. La cacica se desempeñó como la contraparte indígena de la directora, asegurándose de que el plan de trabajo se respetara y la gente participara, y supervisando los contenidos que se iban registrando. La participación de las comunidades en el proceso de producción fue intensa, pero sus miembros no se mostraron particularmente interesados en aprender cómo usar las cámaras, involucrándose en cambio de otras maneras. El foco de la participación no estuvo en quién producía las imágenes, sino en decidir qué imágenes se producían.

El tercer viaje tuvo lugar en mayo de 2001, una vez que un borrador de edición del documental estuvo listo. El equipo compartió una tarde con miembros de las trece comunidades reunidos en un centro comunitario para ver el material. Luego de la proyección, en el contexto de una discusión abierta a todos los presentes, la cacica solicitó un único cambio, que se acordó realizar. Muchos de los asistentes fueron entrevistados frente a cámara respecto de sus impresiones sobre el material visto.

Contenido

La mayor parte de la edición se llevó a cabo previo a mostrar el pre-armado a la comunidad. Luego del tercer viaje, se decidió agregar una "coda" o segundo final a los efectos de incluir las entrevistas a miembros de las comunidades respecto de sus impresiones sobre el pre-armado que habían visto. Al igual que en el caso de Ayyü-Porä, se evitó el uso de la "voz en off".

Si bien Candabare había sido comisionado por el CAPI, nuestro equipo conservó, en su calidad de compañía productora a cargo, el derecho a decidir sobre el corte final del documental. Esta condición había sido planteada con el objetivo de prevenir la posibilidad de que el CAPI eventualmente solicitara en forma unilateral cambios a la edición una vez que las comunidades hubieran aprobado un pre-armado.

Otros niveles de comunicación involucrados

En la medida en que el proyecto había sido comisionado por el CAPI y financiado íntegramente con fondos del BID, y dado que las relaciones entre el CAPI, el Ministerio de Desarrollo Social de la Nación (en el cual el CAPI tenía sus oficinas y a través del cual se canalizaban los fondos del BID) y el gobierno provincial de Jujuy eran complicadas, fue muy poco lo que el equipo pudo hacer en términos de comunicación en sentido amplio a lo largo del proceso de producción. Ante la posibilidad de que nuestras acciones dieran pie a cualquier malestar social, con sus consiguientes derivaciones políticas –lo cual tiende a suceder cuando fondos en apariencia estatales, pero aportados en realidad por instituciones financieras internacionales, son destinados de facto a cuestiones puntuales establecidas por estas, y no a otras cuestiones consideradas urgentes y vitales por las comunidades mismas-, se nos solicitó que hiciéramos nuestro trabajo (producir el documental) conservando un perfil bajo (esto es, evitando toda acción comunicacional vinculada a lo largo del proceso). Una solicitud paradójica, en tanto el equipo había sido contratado para trabajar para el componente de comunicación de un proyecto de desarrollo, que refleja de manera evidente hasta qué punto la comunicación es en realidad considerada un aspecto no esencial de las acciones de desarrollo por las agencias de financiamiento y los entes estatales.

Sólo se nos permitió realizar una pequeña acción de prensa para la presentación del documental en Buenos Aires. Para nuestro desaliento –e indicando la necesidad de sensibilizar a los medios respecto de la relevancia de dar cobertura a ciertos temas o provocarlos estratégicamente para que lo hagan– la reacción de estos fue que la propuesta era idéntica a la de Ayyü-Porä, indígenas y documental, y que, por ende, no había novedad alguna digna de reportar.

¿Cuál es la significación del documental participativo para la comunicación para el desarrollo?

Los dos casos presentados aquí ponen en evidencia información relevante para la labor de campo y la planificación de acciones en el ámbito de la comunicación para el desarrollo, así como para la formación de futuros comunicadores, a la vez que proporcionan elementos en vías a la elaboración de un estado del arte

de los enfoques de comunicación participativa implementados en el contexto de comunidades locales. Sirven asimismo para plantear que tales enfoques debieran apuntar a la difusión a través de los medios masivos y el uso educativo extendido de los materiales generados en instancias locales.

He discutido extensamente en otra parte (Enghel, 2005) las palabras clave (Williams, 1985) pertenecientes a la producción teórica propia de la comunicación para el desarrollo que, a mi modo de ver, proporcionan una red conceptual en la cual inscribir al documental participativo en vistas al análisis de experiencias existentes. Asimismo, a fin de enriquecer la discusión y no volver a reinventar la rueda, es también importante incorporar la literatura más directamente vinculada al estudio del documental, que analiza ampliamente las características, ventajas y limitaciones del formato en términos de participación.

El documental y sus propósitos

Ruby caracteriza al documental a la vez como una forma artística, un servicio social y un acto político, en la medida que "se asume que da voz a los sin voz, esto es, retrata las realidades políticas, sociales y económicas de las minorías oprimidas y otros a quienes antes se les denegó el acceso a los medios para producir sus propias imágenes" (Ruby, 1991: 51).

Ginsburg utiliza la expresión producción audiovisual etnográfica a partir de una concepción del documental como forma de mediación que incorpora elementos tanto de la producción audiovisual indígena como del cine etnográfico. La autora utiliza el término medios "no sólo porque abarca el video y la televisión, que juegan un rol continuamente creciente en lo que respecta a estas preocupaciones", sino también en su acepción de "sustancia interviniente, a través de la cual una fuerza actúa o se produce un efecto; una agencia, medio o instrumento" relacionada con la mediación: "actuar entre partes para lograr un entendimiento, compromiso, reconciliación". El tipo de medios al que Ginsburg se refiere busca comunicar algo acerca de la cultura entendida como identidad social o colectiva "a fin de mediar (se espera) entre diferencias de espacio, tiempo, conocimiento y prejuicio. Las películas... (idealmente) van en pos de crear un entendimiento entre dos grupos separados por el espacio y la práctica social". En la concepción de Ginsburg, la producción audiovisual etnográfica se refiere a procesos de construcción de identidad, no mediante la recuperación de un pasado idealizado, sino tales que "crean y afirman una posición para el presente que busca acomodar las inconsistencias y contradicciones de la vida contemporánea" (Ginsburg, 1986: 104-105).

La combinación de la caracterización que hace Ruby del documental como una forma artística, un servicio social y un acto político, y la concepción de Ginsburg de la producción audiovisual etnográfica como una forma específica de mediación orientada a generar comprensión mediante el uso del video y la televisión, permiten encuadrar a Ayvü-Porä y Candabare como proyectos correspondientes al ámbito de la comunicación para el desarrollo a partir de la producción académica más específicamente vinculada al estudio del documental.

¿Pero de qué hablamos cuando decimos “participación”?

La interacción constituye un aspecto relevante de la participación. Es “-en el acto de filmar y en la película misma- que el equipo de producción está en situación de interacción social con sus sujetos” (Pryluck, 1976: 29). Feldman, en su provocativa discusión del Bantu Kinema Educational Experiment, desarrollado en África en 1935, equipara el hacer cine con la dinámica de grupos pequeños: “Es, en ese sentido, un tipo de dinámica de grupos pequeños que se extiende en el tiempo para incluir a los participantes viendo el producto terminado años después de su producción” (Feldman, 1977: 23). En relación con este punto de vista, Feldman discute cuestiones de poder relativas a la realización fílmica, siempre refiriéndose a la conexión entre realizador y/o equipo de producción, sujeto de la realización, y audiencia: vinculación que se intentó explorar, y al mismo tiempo exponer ante el espectador, en Ayyü-Porä y Candabare.

La ética también constituye un aspecto relevante. Una cuestión que nuestro equipo de producción debatió intensamente al editar ambos documentales fue qué (y cómo) mostrar a las audiencias. El hecho de que las comunidades vivían en situación de pobreza -si bien no la muy obvia pobreza extrema que puede verse en concentraciones urbanas de cualquier parte de la Argentina- y la cuestión de cómo hacer referencia de manera digna a las carencias de dichas comunidades en términos económicos y sociales, evidenciadas en las entrevistas, constituyeron una preocupación constante. En este sentido, Pryluck sostiene que “Las presunciones del realizador respecto de los efectos potenciales que el documental en general y ciertas escenas en particular pueden tener deben formar parte un consentimiento adecuadamente informado” (Pryluck, 1976: 28). La pobreza no debe obviarse, pero tampoco debe banalizarse, estilizarse o sobre-dramatizarse.

El consentimiento -y cómo se lo obtiene- es otra problemática vinculada con la ética. En la perspectiva de Pryluck, “El derecho a la privacidad es el derecho a decidir en qué medida, a quiénes, y en qué circunstancias, han de hacerse revelaciones respecto de la propia persona” (Pryluck, 1976, p. 24). En relación con ello, cabe señalar que, si bien en los casos de Ayyü-Porä y Candabare se obtuvo el consentimiento de las correspondientes figuras de autoridad para la realización de los documentales en ambas comunidades, en ningún caso se les pidió a las personas entrevistadas y/o retratadas que firmaran autorizaciones, lo cual hubiera constituido una manera de clarificar, confirmar y garantizar su acuerdo. También se vincula con esto el hecho de que el borrador de edición de Candabare mostrado a las comunidades, si bien no estaba terminado y por ende permanecía abierto a la posibilidad de efectuar cambios en caso de ser requeridos, constituía para el equipo de producción un material casi definitivo: si luego de visualizarlo, las comunidades hubieran solicitado muchos cambios en vez de sólo uno como efectivamente sucedió, hubiéramos enfrentado dificultades para completar el proyecto en tiempo y forma dentro del presupuesto asignado; y nos hubiéramos enfrentado a los límites reales de nuestra voluntad participativa. Estos señalamientos apuntan a generar una conciencia crítica de los obstáculos a la participación que pueden interferir incluso con las mejores intenciones si el alcance y las dimensiones de una intervención no se visualizan cabalmente al planificar un proyecto.

Rouch discute la participación en sí como un elemento de la realización cinematográfica en su artículo "The camera and man". Para él, permitir a quienes fueron filmados ver un primer corte, y tener acceso a su reacción e impresiones, constituye lo que dio en llamar "reciprocidad audiovisual" (Rouch, 1974: 43; las itálicas son mías), que a su vez estimula la mutua conciencia y por ende la dignidad entre ambas partes. En relación con esto, Pryluck se refiere a la presunción de que ningún extraño puede conocer a una cultura mejor que sus miembros, lo cual lleva a los investigadores, en el ámbito de las ciencias sociales, a constatar sus formulaciones y entendimientos con integrantes de la cultura en cuestión: "El proceso de recolección de información se vuelve por ende una búsqueda colaborativa de conocimiento por parte de los científicos y sus sujetos". En línea con la metodología de Rouch, el autor agrega que "En un enfoque colaborativo de la edición, los participantes tienen una oportunidad de presentar sus interpretaciones del material antes de que la forma esté irrevocablemente establecida" (Pryluck, 1976, p.26).

Ruby, vinculando el proceso de realización documental de tipo participativo con la clase de contenido al que las audiencias tendrán acceso como resultado del mismo, afirma que "tener la posibilidad de escuchar a las personas hablar de sus historias y observar sus vidas, en vez de que se les diga lo que estas piensan y el significado de su comportamiento, claramente permite a los sujetos una mayor participación en la construcción de su imagen". Para dicho autor, sin embargo, en tanto el control editorial permanezca en manos del cineasta, "El empoderamiento del sujeto es por ende más ilusorio que real". Ruby destaca que "Para que una producción sea verdaderamente colaborativa (...) el involucramiento en el proceso de toma de decisiones debe ocurrir en todas las coyunturas significativas" (Ruby, 1991: 56; las itálicas son mías). Las preguntas que Ruby plantea podrían de hecho utilizarse como lineamientos para la evaluación de cualquier proyecto documental que se autodefina como participativo en el ámbito de la comunicación para el desarrollo:

"Previo a juzgar a una película como una colaboración exitosa, es necesario comprender su dinámica de producción. ¿Es posible encontrar colaboración en todas las etapas de la producción? ¿Los realizadores han preparado a los sujetos en términos de habilidades técnicas y artísticas para la producción, o los sujetos son meros "especialistas en su tema" que determinan la veracidad de la información y aprueban la corrección política y moral del trabajo terminado? ¿De quién fue la idea de hacer la película en primera instancia? ¿Quién reunió y controló los fondos? ¿Quién es el propietario del equipo utilizado? ¿A quién le concierne profesionalmente que la película se termine? ¿Quién organiza y controla la distribución?" (Ruby, 1991: 56).

Volviendo a lo esencial –las comunidades contactadas en el contexto de un proyecto tal como los que se discuten aquí–, es importante subrayar que debemos permanecer conscientes de las condiciones de vida de las personas y de los propósitos concretos que toda intervención comunicacional debiera servir en relación con tales condiciones. Una anécdota rescatada por Ginsburg (1986, p. 96), referida al "intento de poner la cámara directamente en manos nativas" realizado por Sol Worth y John Adair en 1972, ilustra este punto:

“Adair explicó que quería enseñarles a algunos Navajos a hacer películas... Cuando terminó, Sam pensó por un instante y luego planteó una extensa pregunta, que fue interpretada del siguiente modo: ‘Hacer películas, ¿dañará a las ovejas de algún modo?’. Worth explicó, complacido, que hasta donde él sabía no había ninguna posibilidad de que hacer películas dañara a las ovejas. Sam sopesó su respuesta y preguntó: ‘Hacer películas, ¿beneficiará a las ovejas de algún modo?’. Worth se vio obligado a responder que hasta donde él sabía, hacer películas no beneficiaría a las ovejas de ningún modo. Sam sopesó esto, y luego, mirando alrededor, nos dijo: ‘Entonces, ¿por qué hacer películas?’”.

La reflexión de Bonifacio en Ayvü-Porä cuando le preguntamos qué pensaba acerca de nuestro trabajo en la comunidad, trae a colación la misma cuestión: “Es agradable aprender por el aprender mismo, pero... Vamos a saber cómo usar la cámara, pero tener nuestras propias cámaras es para nosotros lo más importante, y eso va a ser muy difícil... Para mí, aprender y no tener es lo mismo que no aprender nada”.

Mucho se ha dicho sobre el desarrollo humano sostenible. Para el caso de América Latina y el Caribe, Rivera (2000) sostiene que la participación debe considerarse un fin en sí mismo, y no un instrumento a utilizar únicamente en estadios selectos de procesos que se dicen democratizadores. El valor de poner en marcha proyectos participativos de realización documental –y extrapolando, proyectos participativos que involucren el uso de los medios- no puede meramente suponerse: es necesario dialogar con la otra parte respecto de qué se entiende por participación.

Difusión y distribución

He discutido en otra parte las restricciones que los documentales enfrentan en Argentina en términos de la carencia de políticas específicas para el sector, posibilidades concretas de difusión, y ayuda financiera para la distribución (Enghel, 2001). Cabe agregar aquí que la posibilidad de distribuir documentales a agencias gubernamentales, universidades, escuelas y museos es extremadamente limitada, puesto que dichas instancias raras veces o nunca disponen de presupuesto para la compra de materiales educativos de ese tenor, a la par que las iniciativas a nivel de los ministerios nacionales que podrían considerar su adopción como materiales educativos o de apoyo al desarrollo suelen modificarse con cada cambio de administración.

En 2003, un breve artículo publicado en el periódico de distribución nacional “Novedades Educativas”, referido a la serie de cuatro documentales que tanto Ayvü-Porä como Candabare integran, dejó al descubierto la existencia de una audiencia potencial de magnitud: según nos reportara la editorial responsable, cientos de faxes e e-mails de docentes y profesores de todo el país inundaron sus oficinas solicitando copias de los documentales para su uso en las aulas. A pesar del fuerte interés, sin embargo, no fue posible dar respuesta a las solicitudes: el Componente de Atención a la Población Indígena (CAPI) –que había financiado tres de los cuatro documentales como parte del componente de comunicación de su programa de desarrollo- dijo carecer de fondos para financiar la generación y envío de copias gratuitas, cerrando una posibilidad que ya había sido abortada en el año 2001, cuando un área del Ministerio de Educación nos solicitó autorización para copiar el material y distribuirlo sin cargo a escuelas de todo el país,

acompañado de una cartilla didáctica especialmente diseñada para tal fin. Con la renuncia de De la Rúa y el subsiguiente cambio de autoridades y de planes, el proyecto fue abandonado.

Ayvü-Porä y Candabare no fueron difundidos ni distribuidos de manera sistemática. En términos de emisión televisiva a nivel nacional, si bien su estándar técnico y formato eran los exigidos por el medio en la época en que fueron realizados, definitivamente no cabían dentro de las lógicas de programación de los canales de aire y de cable existentes, en su amplia mayoría privados. Según Ruby, "A fin de comprender los problemas que enfrenta un documental multi-vocal, es necesario examinar la producción y distribución de documentales dentro del contexto más amplio de la televisión mundial. Es el mercado televisivo el que determina el futuro del documental". Para Ruby, "Si es cierto que la mayoría de las personas obtienen información acerca de los eventos mundiales de las noticias transmitidas por TV, entonces el hecho de que un grupo rara vez aparezca en televisión se torna una cuestión muy seria" (Ruby, 1991: 60-61). Círculo vicioso que los documentales aquí presentados apuntaron a romper en términos de contenido, pero del cual no pudieron escapar en términos de la difusión alcanzada, que fue escasa. Aun cuando en el caso de Ayvü-Porä y Candabare ni siquiera buscábamos obtener un rédito comercial -en tanto los costos de producción habían sido cubiertos, estábamos preparados para ceder los derechos sin cargo a cualquier canal interesado que quisiera emitir el material-, ningún canal se mostró interesado.

En el ámbito de la comunicación para el desarrollo, las posturas divididas respecto de cuál debe ser la escala de los esfuerzos, que tienden a oponer los enfoques a nivel de las comunidades locales a las iniciativas massmediáticas, debieran reverse en el espíritu de explorar en qué formas unos y otras podrían de hecho funcionar de manera complementaria, acentuando la necesidad de desarrollar estrategias creativas a fin de poder incorporar las producciones realizadas a escala local y con fines sociales a las programaciones comerciales.

Práctica, investigación y desarrollo teórico: a modo de conclusión

La reconstrucción de las trayectorias de Ayvü-Porä y Candabare sirve como ejemplo para observar las paradojas a las que la puesta en práctica de proyectos en teoría participativos puede dar lugar. Asimismo, deja en claro el potencial desaprovechado de ciertas iniciativas que se limitan a una difusión mínima. Finalmente, vuelve a señalar la relevancia de articular experiencias prácticas con procesos de investigación sistemáticos, que permitan dejar constancia efectiva de los logros, revisar los errores y obstáculos, y contrastar la teoría existente con las acciones concretas, generando así nuevos conocimientos.

Referências

APPADURAI, A. 2000. *Modernity at large/Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

- ARON, D. 1999 "Production and reception in British television documentary: a genre-based analysis of mass-mediated communication". London: University of London (Ph.D. thesis).
- CLIFFORD, J. and MARCUS G. editores (1986) *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. California: The University of California Press.
- COLLE, R. 2002 "Threads of Development Communication" en Servaes, J., editor Approaches to Development Communication. París: UNESCO.
- CRITICOS, Costas 1989 "Media, praxis and empowerment" en Weil, S. and McGill, I. (editores) Making sense of experiential learning. London: Open University Press.
- Criticos, Costas (2001) "Cultural action and the limits to solidarity and participation" en Richards, MICHAEL, T. Pradip N. and Zaharom Nain, editores (2001) Communication and development. The Freirean connection. USA: Hampton Press, Inc.
- DEACON, R. 1991. "Power, knowledge and community video in South Africa" en Media Working Papers N° 8. Durban, South Africa: Media Resource Centre, University of Natal.
- DEACON, R. 1992. "Power, knowledge and community video revisited" en Visual Sociology, 7, 2.
- DEACON, R. 2001. "Rethinking critical pedagogies in postmodernity" en Richards, Michael; THOMAS, P.N. e ZAHAROM, N. 2001. Communication and development. The Freirean connection. USA: Hampton Press, Inc.
- ENGHEL, F. 1999. "Ayvu-Porä/Las bellas palabras, o De cómo uno siempre enseña lo que más necesita aprender" en Revista NUSUD. Buenos Aires: NUSUD.
- ENGHEL, F. 2001. "El cine documental en la Argentina: desarrollo, producción, difusión y comercialización". Buenos Aires: IDAES/UNSAM (tesina para la cátedra de Economía de la Cultura, Diploma de Estudios Avanzados en Gestión Cultural, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de General San Martín).
- ENGHEL, F. 2005. *Indigenous, yes: participatory documentary-making revisited* (an Argentine case study). Tesis de Maestría, Master in Communication for Development, Malmö University Electronic Publishing, Suecia (<http://dspace.mah.se:8080/handle/2043/1813>).
- ENGHEL, F. 2006. "Participatory documentary-making with indigenous communities in Argentina: lessons learnt". Paper selected for the World Congress on Communication for Development (Rome: World Bank & The Communication Initiative), May 2006.
- FELDMAN, S. 1977. "Viewer, viewing, viewed: a critique of subject generated documentary" en *Journal of the University Film Association* (Columbus, Ohio: University Film Association), XXIX, 1, Fall 1977, pp. 23-26, 35-36.
- FREIRE, P. 1997. *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI Editores.

- GINSBURG, F. 1986. "Indigenous media; Faustian contract or global village?" en *Cultural Anthropology* (Washington, D.C.: American Anthropological Association), pp. 92-112.
- GRIMSON, A. 2000. *Interculturalidad y comunicación*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- GRIMSON, A. 2004. "La experiencia argentina y sus fantasmas" en Grimson, Alejandro, editor (2004) *La cultura en las crisis latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Hemer, Oscar and Tufte, Thomas (2005) *Media & global change: re-thinking communication for development*. Buenos Aires: CLACSO/NORDICOM.
- NEDERVEEN PIETERSE, J. 2001. *Development Theory: Deconstructions/Reconstructions*. London: Sage Publications Ltd.
- PRINSLOO, J. 2001. "Breaking step: South African oppositional film and media education in transition" en Richards, Michael; Thomas, Pradip N. and Zaharom Nain, editores (2001) *Communication and development. The Freirean connection*. USA: Hampton Press, Inc.
- PRYLICK, C. 1976. "Ultimately we are all outsiders: the ethics of documentary filming" en *Journal of the University Film Association* (Columbus, Ohio: University Film Association), XXVIII, 1, Winter 1976, pp. 21-29.
- RICHARDS, M. 2001. "The Freirean legacy, development communication, and pedagogy" en RICHARDS, M. e THOMAS, P.N. e ZAHAROM, N. 2001. *Communication and development. The Freirean connection*. USA: Hampton Press, Inc.
- RIVERA, M. 2000. *Tejiendo futuros*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Puerto.
- ROSSI, D. 2000. "Políticas sobre medios audiovisuales: restricciones a la democratización". Ponencia presentada en V Jornadas Nacionales de Investigación en Comunicación, Perspectivas Críticas e Investigación, RNIC-FCE, UNER, 9-11 noviembre 2000 (Buenos Aires: UBA, Fac. de Ciencias Sociales, Carrera de Ciencias de la Comunicación).
- ROUCH, J. 1974. "The camera and man" en *Studies in the Anthropology of Visual Communication* (Washington), Vol. 1 Pt. 1, pp. 37-44.
- RUBY, J. 1991. "Speaking for, speaking about, speaking with, or speaking alongside: an anthropological and documentary dilemma" en *Visual Anthropology Review*, Volume 7, Number 2, Fall 1991, pp. 50-67.
- SKELTON, T. e ALLEN, T. 2000, 1999. *Culture and Global Change*. London: Routledge.
- WATZLAWICK, P. e BAVELAS, J. e JACKSON D. 1967. *Pragmatics of human communication*. New York: Norton.
- WILLIAMS, R. 1985. *Keywords*. New York: Oxford University Press.