

[\[Descargar el texto en PDF\]](#)

DOCUMENTAL SOCIAL PARTICIPATIVO - LA VIRREINA.

RETÓRICAS DE LO PARTICIPATIVO EN EL DOCUMENTAL SOCIAL.

Un texto de Jacobo Sucari para la Plataforma DSP-La Virreina.

INTRODUCCIÓN:

Desde que la Red global de Internet hizo posible el contacto entre millones de usuarios en un contacto múltiple y a la vez, punto a punto, el paradigma de un “conocimiento colaborativo” creó nuevas herramientas y formas de trabajo específicas que muchos intuyeron como el gran cambio en las relaciones de producción del capitalismo avanzado.

De alguna manera, este conocimiento colaborativo a partir de su implementación en todas las esferas de la producción y la creación, sería susceptible de alterar el mapa de la herencia de las últimas revoluciones industriales, abriendo posibilidades a una utopía de un mundo sustentable, y a propuestas económicas como el decrecimiento a partir de la implementación de nuevas arquitecturas en el mundo laboral. Todas estas crónicas de lo posible, surgieron en el lapso de una década donde la irrupción digital propiciaba grandes transformaciones en las relaciones materiales, temporales y espaciales a las que estábamos acostumbrados.

De golpe, aquello colaborativo, la comunidad, lo participativo, se aupaba nuevamente en el centro del discurso económico y político en busca de alternativas a los procesos destructivos del statu-quo neoliberal. Sin embargo, a manera de contrapunto sincrónico, ese capital financiero que vive en las redes digitales de la bolsa y la banca internacional mantienen y reafirman su poder económico y político, gracias a la fascinación y los hábitos de consumo

del individuo hiper-conectado.

La idea de comunidad y su puesta en escena en el contexto de occidente, fue también cuestionada por lo que tiene de represivo hacia el individuo. Giorgio Agamben (1990) en “La comunidad que viene”, puso de manifiesto las fuerzas opuestas donde la comunidad es capaz de generar un ámbito de lo común y de crecimiento conjunto, pero también un marco de contención tribal del sujeto. El desafío, quizás insalvable, de estos polos entre lo singular y lo común, se manifiesta en la confección de un espacio “*ligeramente desplazado*” entre lo común de lo participativo y la subjetividad del sujeto actuante; “*una operación en la que el cómo sustituye enteramente al qué*” (Agamben 2006, 94) [1].

Parecería que siempre retorna la necesidad de replantear las complejas relaciones entre lo individual y lo colectivo, y que el trabajo de campo es una pieza indispensable en las maneras de comprender y experimentar las fuerzas de lo común.

## LA INVESTIGACIÓN Y ACCIÓN PARTICIPATIVA EN EL AUDIOVISUAL.

En nuestra disciplina, vinculada a la construcción de imagen (y de imaginarios colectivos), lo colaborativo fue una pauta laboral básica en la expansión industrial del cine. A diferencia del artista pintor, escultor, músico, enmarcado en su estudio y atravesado por la imaginería romántica del genio expresivo singular, el cine se manifestó desde los comienzos como un medio sinfónico con una gran luminosidad en la combinatoria de distintas artes y disciplinas. Sin embargo, esta industria productiva destruyó la potencialidad creativa de sus individuos, y pronto surgieron caminos alternativos de propuestas personales, enmarcadas en el cine experimental, el cine de autor, o a partir de nuevos modos colaborativos grupales, fuera de la lógica y las formas industriales.

Hoy, lo participativo retorna para buscar una nueva alternativa a la barbarie de los procesos de producción corporativos y su homogéneo control mediático en prensa, cine, y TV.

Retorna también el movimiento cooperativo, la investigación y acción participativa (IAP), el desarrollo de comunidades de aprendizaje; modelos de ruptura surgidos en los años 50 en el ámbito de un mundo pos-guerra donde se propone una pedagogía alternativa a la programación institucional, que hoy ocupa el centro del debate de cara a la constitución de metodologías de trabajo renovadas.

Pero no hemos sido educados en un ámbito colaborativo, y el desarrollo de lo común requiere un ámbito de experimentación permanente. La dimensión de lo participativo no supone tener un camino trazado, sino que puede constituirse como la fuerza en desarrollo de un proceso en marcha. Estado de transformación que muchas veces se constituyen como formas mal vistas por las relaciones de producción jerárquicas y conservadoras dominantes en el trabajo y las burocracias constituidas.

El trabajo de investigación sobre las características de una retórica propia de lo participativo en el audiovisual, debe partir de una genealogía que ponga en juego y cuestione los distintos factores que han ido modulando la producción audiovisual de la industria vinculada al cine, la TV (pública o privada), incluyendo en esta mirada crítica al documental independiente y activista, que muchas veces ha seguido de manera convencional los lenguajes y los mecanismos de producción establecidos por la industria.

Una metodología participativa supone una disposición a compartir el conocimiento y las plusvalías de la producción, y por lo tanto a distribuir el poder que otorga el manejo técnico de herramientas de construcción de narrativas audiovisuales que tienen enorme fuerza en la construcción de imaginarios sociales, pero que a veces se enfrenta a fricciones y límites en la capacidad de creación conjunta.

En este sentido hemos considerado en este artículo buscar las huellas de conexión entre ciencia y comunicación, técnica y política, entre antropología y arte, conexiones que muchas veces se tejen como oposiciones de intereses y metodologías, pero que pueden configurar

desde una óptica conjunta, nuevas metodologías de un saber compartido, de un saber que muchas veces es poder en su impulso creativo, de un saber democrático horizontal, un saber abierto a la crítica y a la transformación de su propio corpus.

El documental social participativo (DSP) se dispone hoy día como una herramienta para quienes necesitan encontrar un medio de expresión individual y colectivo que sea capaz de poner de manifiesto las necesidades que son exclusivas e intransferibles del sujeto enunciator y que a través de la fuerza del dispositivo audiovisual, pueden encontrar una manera de ser internalizadas por los protagonistas, a la vez que externalizadas, es decir expresadas y compartidas, creando así mundos reales a partir de formas imaginadas en el ámbito de un saber colaborativo.

Más que contraponer metodologías disciplinarias, parece lógico y operativo considerar como punto de partida, los aportes de diferentes ámbitos del conocimiento y trabajos de campo, que nos permitan desarrollar una práctica necesariamente compleja por lo que tiene de rupturista, y enriquecedora.

Desde el punto de vista de la investigación, los referentes históricos sugieren la posibilidad de sustentar una práctica bajo la perspectiva de modelos pasados para así poder situar un marco de acción, un encuadre preciso en una práctica contemporánea que no es solo una estrategia de comunicación para reglar nuevos productos audiovisuales (nuevas formas genéricas, tal como se expresa en la jerga de la industria televisiva) sino que produce un cambio profundo en las formas y contextos en el que el propio dispositivo técnico ha sido utilizado y por lo tanto, en las formas en que percibimos y construimos lo real imaginario.

La Investigación y Acción Participativa (IAP) como propuesta metodológica y teórico/práctica en el trabajo audiovisual implica el desarrollo de una práctica audiovisual de nuevos recursos de enunciación. Es decir que el protagonista deja de ser un sujeto de observación por parte de aquellos que poseen un saber (hacer), para pasar a constituirse

como sujeto del relato de su propia historia.

El trabajo a partir de IAP, que surge del ámbito de una pedagogía alternativa y que penetra hoy día el mundo de la creación social y artística, se alimenta muchas veces de una práctica que improvisa presupuestos metodológicos que se expresan en un trabajo práctico con finalidades ya determinadas a priori. La dependencia de factores económicos (aportaciones institucionales o privadas) a través de becas o subvenciones determinan unas líneas políticas, terapéuticas o reivindicativas, que terminan generando, las mayoría de las veces, un producto audiovisual convencional.

La pregunta que nos planteamos es si estos cambios metodológicos, esta búsqueda de un saber compartido, tiene que seguir modelándose en las propuestas de la producción de la obra acabada, de la homogeneización positivista del grupo a través de la fascinación por el dispositivo técnico; o puede desarrollar otras líneas que debemos imaginar y practicar conjuntamente. ¿Podemos preguntarnos mientras trabajamos, cuáles son en este aspecto las limitaciones que enfrenta la IAP en el documental social participativo y cuáles sus posibles logros? ¿Estamos haciendo talleres desde la perspectiva de un saber hacer ya pre-establecido y jerárquico, o estamos construyendo otra mirada participativa que aún desconocemos?

## LA MIRADA SOBRE EL OTRO EN LA TRADICIÓN DEL DOCUMENTAL SOCIAL Y POLÍTICO.

La modernidad ilustrada vinculada al dispositivo del cine, se acercó mediante la cámara a sectores de la población carentes de visualización, otorgándoles así una representación visual en el entramado de esa incipiente sociedad mediática de comienzos del siglo XX.

En este sentido tanto la fotografía como el cine, asumen la tradición y el legado de la modernidad por lo que hace a la función de la máquina como catalizador del progreso en el

nuevo mundo, como también en referencia a los ideales de justicia e igualdad que manifiestan una clara línea de continuidad con formas de la modernidad vinculadas a la literatura:

*“Opera en los Estados Unidos, sobre todo en los años treinta, un fotógrafo de radicalidad documental manifiesta, Walker Evans. A partir de las enseñanzas de la modernidad literaria (Baudelaire, Flaubert, Proust, Joyce), el fotógrafo norteamericano hará a lo largo de los años un retrato de su país como si fuera un historiador que recoge las huellas de una civilización periclitada. Un historiador o un escrutador de la filosofía y la distancia de la visión.”*  
(Ibarz, 2008).

El documental de compromiso social se plantea en esta primera fase del documental cinematográfico dar visibilidad de la miseria y explotación como crítica de la promesa de progreso, o en su componente épico, de unas clases marginadas que son para los tecnorealizadores de la modernidad, artífice y motor de la historia en el marco de la lucha de clases.

En esta fase de la representación, ese sujeto no tiene voz ni mirada propia sino que es expresada a partir del especialista que es capaz de construir su retrato, su representación, y de otorgar a esa imagen un lugar dentro de la sociedad de su época.

Esta herencia de la mirada sobre el otro como objeto de estudio, como sujeto-contenido de un discurso ideológico ha permanecido a lo largo de muchos años en el documental de tradición cinematográfica.

Desde la tradición metodológica de las ciencias sociales y empíricas, en la antropología visual y en los trabajos de investigación etnográfica, también se revestía el carácter objetual del otro observado, el otro desconocido a quien se tenía por objeto de estudio, como el objeto de contemplación y análisis que la ciencia reserva para todo tipo de especies,

fenómenos naturales y culturas lejanas.

La cámara se constituía así como un dispositivo de otredad que separa el ámbito del conocimiento entre el que observa la realidad y la analiza desde una perspectiva escópica, y aquellos grupos objeto de estudio para así ser incorporados al espacio de nuestra comprensión, es decir de nuestro orden de intercambio y modo de producción.

Este paradigma epistemológico, esta mirada científica que propugnaba el estudio distanciado del objeto de análisis, permitió a la ciencia de occidente desarrollar las herramientas adecuadas para configurar su conquista horizontal del mundo (Latour, 2001), para expandirse por el mundo a partir del conocimiento detallado de las necesidades y deseos del otro (MacLuhan, 1956) para así poder conquistarlo y utilizarlo en su totalidad operativa, en provecho del desarrollo capitalista, de la aldea global.

La táctica colonial requiere de un conocimiento científico y una técnica operativa, para desarrollar así sus objetivos, su metodología y sus resultados. Ni la antropología ni la cinematografía son ajenas a este orden de expansión del capitalismo por el mundo. Incluso en la fotografía contemporánea sobre los desamparados y pobres de la tierra podemos observar una funcionalidad emotiva donde el otro representado pasa a formar parte de nuestro sistema de valores e intercambios. Es integrado en el ámbito de lo factible, es digerido por la imagen.

El cine militante que se inicia en los años 60, el cine comprometido que se refleja en el trabajo de autores como Peter Watkins, Fernando Birri, Solanas, Getino, Cris Marker, o Nicolas Guillén Landrián, por citar sólo algunos nombres del gran abanico internacional de autores contestatarios, no solo aportó contenidos sociales, sino que buscó una forma original que socavase los paradigmas del relato de tradición cinematográfica asociada al entretenimiento de Hollywood, a su lenguaje y operatividad narrativa.

El cine de vanguardia comprometido con una idea del mundo y una crítica de las relaciones de producción buscó en esta época una forma de enunciación particular, alejada de las convenciones visuales hegemónicas, con la voluntad de crear discusión sobre su propia forma expresiva, sobre lo que se entendía como lenguaje audiovisual, produciéndose así un cuestionamiento de la representación y de la forma de enunciación. La estrategia sobre la transparencia del método constructivo del film donde los protagonistas pueden observar su accionar frente a la cámara en proyecciones conjuntas, una vez editado el film, propone una nueva narrativa original y asciende a éste mediante una modalidad interactiva, a una nueva categoría de relato donde se pone en cuestión el mismo hecho de la representación. Vertov ya había demostrado la validez de esta forma constructiva en su película de El hombre de la cámara (1929).

La constitución de grupos de trabajo para una realización cinematográfica conjunta, como manera de negar una voz autoral individual, fue también otra de las estrategias seguidas en esta época por el cine militante en la busca de una forma no viciada subjetivamente del discurso fílmico político.

Esta constitución de grupos auto-gestionados e independientes dentro del mundo de la producción cinematográfica dio por resultado el surgimiento de una práctica fílmica donde lenguaje y acción, forma y contenido proponían una coherencia ideológica y programática. Grupo cine liberación o Grupo de Base, en Argentina, el grupo Dziga Vertov, SLON o el Medvedkin en Francia, son buenos ejemplos de esta unión, en los años revolucionarios de las décadas de los 60 y 70, para crear una nueva voz colectiva donde se trabajaba de manera grupal y en forma anónima.

Esta búsqueda de una forma de representación no mediada del otro en el documental político-social y en el trabajo de campo científico se ha puesto de manifiesto tanto en el documental contemporáneo como en la antropología visual, crítica con una epistemología positivista.



Las estrategias de incorporación del imaginario de los protagonistas a la narrativa del film, en el estilo que el antropólogo visual Jean Rouch supo imprimir en sus películas a partir de la creación de historias originales para la cámara configuradas conjuntamente con sus protagonistas, ha sido una de las tendencias explícitas para acercar la voz del protagonista al medio fílmico. Y sin embargo, en la mirada etnográfica así como en el documental social continúa siendo pertinente la conciencia de una misma carencia, de una misma pregunta: ¿Cómo dar voz a ese otro? ¿Cómo penetrar en la otredad para hablar a partir de ella? ¿Cómo hacer que el sujeto asuma la voz de su propia historia para dejar de ser un objeto de estudio, o de propaganda, para pasar a ser el artífice de su propio discurso?

#### RESPONSABILIDAD ENUNCIATIVA: PALABRA, VOZ, AUTORIDAD Y AUTORÍA.

Desde la antropología visual se ha hecho un cuestionamiento básico, pero esencial, analizando las nociones de voz, autoridad y autoría de los documentales etnográficos, el antropólogo Jay Ruby puso el dedo en la llaga: ¿Quién puede representar a quién, con qué intención, con qué lenguaje y en qué contexto? Todo esto ha tenido consecuencias profundas en la transformación de las convenciones narrativas de las etnografías visuales y de los documentales antropológicos. (Mora Calderón, 2014).

El planteamiento de Jay Ruby (1991) sugiere un cuestionamiento adecuado en el ámbito del documental social y del cine etnográfico, acerca de los procesos de representación, de visibilidad y participación de los protagonistas que dan vida al documental. Pone en cuestión una manera de enunciación que se hizo convencional a lo largo de la historia del documental que sugiere una forma de dar la palabra, de ocupar el lugar de otros y hablar en su nombre, mediación enunciativa sobre cuya validez vale la pena trazar algunos cuestionamientos; sobre todo por el lugar de responsabilidad y de autoría que motiva, además del rol determinista que otorga a cada uno de los actores del evento audiovisual.

Desde esta perspectiva, no se trata solo de entender un mensaje a partir de las

características de la mirada de un autor, sino de establecer las pautas de conducta en la relación de mediación entre el investigador y los protagonistas, a la vez de la dimensión que adquiere la mediación técnica del dispositivo audiovisual en la construcción de ese símil real que hace posible el documental.

Esta aproximación a una enunciación responsable no pretende fijar dogmáticamente las condiciones de excepcionalidad y existencia del modo documental, pero sí revitalizar la relación de sus componentes. En ese sentido, la evolución del dispositivo técnico, de la cámara en cuanto elemento sobre el que se sostiene la relación de mediación de sus elementos significantes ha sido de fundamental ayuda para el surgimiento de nuevas metodologías de trabajo.

#### ENUNCIACIÓN Y PERFORMATIVIDAD: HACIA UN NUEVO PROTAGONISTA DE LA HISTORIA.

La reflexión sobre estas distintas aportaciones tanto técnicas como enunciativas, desde perspectivas y ángulos diversos, incluso muchas veces divergentes, permiten el desarrollo de una nueva práctica que está renovando las maneras de ser del documental, haciendo posible una nueva mirada, respecto de la situación del observador en el mundo que analiza.

La vinculación entre investigadores e investigados, entre quienes actúan como mediadores e informadores, o como nuevos sujetos de la enunciación, permite pensar un nuevo orden de trasvase de conocimiento entre universidad y comunidad, entre saber académico (metodológico) y saber cotidiano (pragmático e intuitivo).

Esta búsqueda de un trasvase desde la *horizontalidad del saber* (Rancière, 2008), de un saber que construya una geometría diferente de las relaciones sociales y políticas, está implícita desde hace tiempo en la constelación de un saber que propone un cambio sustancial en los métodos, función y vínculos del conocimiento y la praxis científica.

Las formas participativas apuntan a esta vindicación de un cambio sustancial en las maneras de comprender la realidad que habitamos y del desarrollo de “otras comprensiones”, mediante la expresión de otras cosmogonías que permitan desandar la colonialidad del ver.

Esta expresión de nuevas cosmogonías, no solo de los aborígenes de culturas ancestrales, sino también de las tribus urbanas, requiere de una aplicación de nuevos acercamientos y metodologías vinculadas a las distintas tradiciones audiovisuales que permitan desarrollar una práctica creativa y expresiva donde podamos desarrollar toda la serie de modelos en que es capaz de expandirse el dispositivo técnico audiovisual.

La puesta en valor de la dimensión enunciativa en el documental, activada desde la antropología visual, ha conseguido permeabilizar todo el acontecer audiovisual provocando una reacción metodológica y una variación sustancial en la práctica documental.

Desde los años 80, distintos programas de la UNESCO abrieron vías para la variación de un orden que tenía sus referentes en la forma de la conquista colonial, un orden donde los otros eran captados para ser estudiados por especialistas: el otro como objeto de estudio del conquistador.

En la actualidad a partir de distintos organismos y fondos públicos, la IAP en el audiovisual ha comenzado a ocupar un lugar importante en los métodos de trabajo. Pero esta transformación en las formas y los métodos del relato audiovisual, mediante la introyección mancomunada de un lenguaje narrativo visual, no solo ha ido vinculada a la puesta en escena del documental indigenista. Un *cine imperfecto* ha ido surgiendo también en el documental social y activista; imperfecto en el sentido que los cánones de lenguaje y forma tienen en la industria del entretenimiento. La forma cinematográfica tradicional adquiere así nuevos matices por la propia práctica y por la influencia de las nuevas plataformas y dispositivos donde se distribuyen los trabajos audiovisuales, proponiendo caminos

alternativos en las formas de producción y distribución industrial.

En este sentido, la interdisciplinaridad que desembocó en la gestación de una metodología propia en la IAP audiovisual permite encontrar nuevas formas de representación social, cuya identidad y conformación comunitaria permitan desarrollar relaciones complejas.

Expandir el campo de la IAP en audiovisuales a otro tipo de comunidades urbanas y campesinas más complejas es también importante para la formación de un nuevo canal de interpretación de las problemáticas identitarias, de género, laborales o ecológicas.

Desde el punto de vista interdisciplinar del documental participativo, la propuesta de la etnografía explorativa de trabajar sobre *el proceso* más que sobre *el objeto de estudio*, nos parece una pauta de importancia en el desarrollo de nuevos modelos de trabajo en IAP audiovisual.

En similar dinámica el *Arte procesual* en la tradición del arte contemporáneo, demuestra paralelos *síntomas metodológicos* focalizando los resultados del trabajo creativo a partir de los caminos desarrollados en el proceso frente al anterior paradigma de *obra acabada*.

Estas nuevas metodologías de trabajo, de investigación y de pensamiento no siempre se expresan en los apuntes de la investigación teórica, sino que pueden ser encontrados en la praxis de muchos de los actores que utilizan el dispositivo audiovisual en esta época, y donde recién ahora a partir de cierta distancia temporal podemos encontrar una sintonía crítica y metodológica.

Las discusiones y aportes trans-disciplinares pueden ser en este sentido muy constructivos a la hora de desarrollar nuevos métodos de documental social participativo.

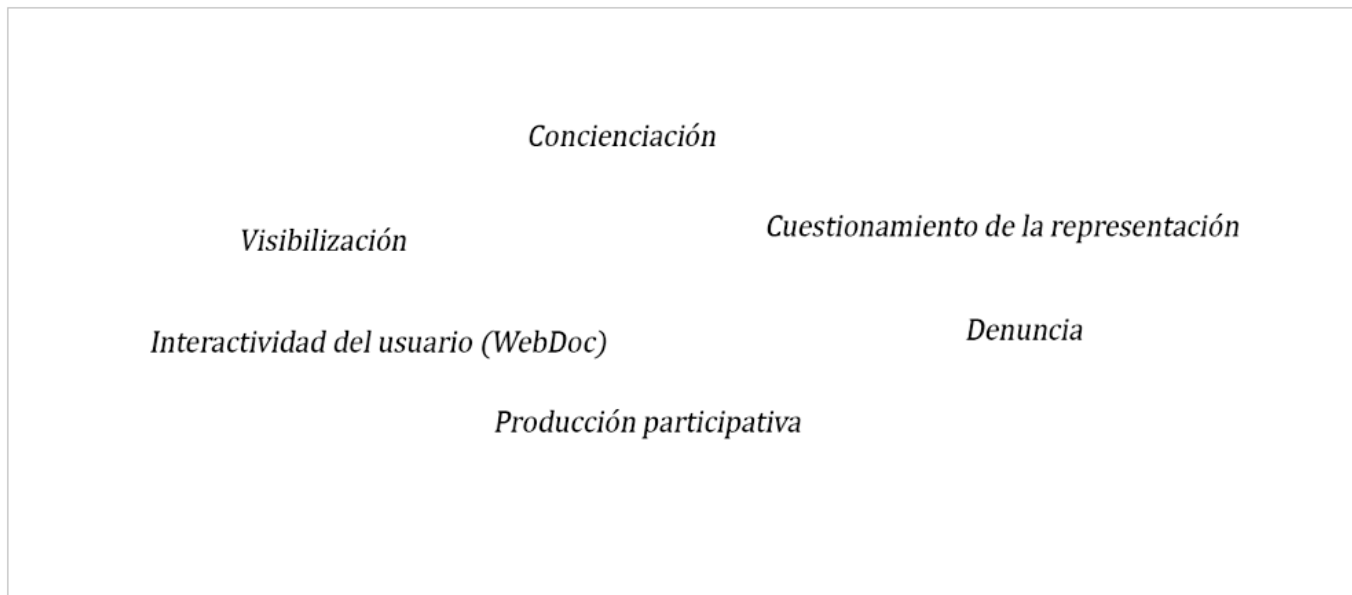
RETÓRICAS DE APROXIMACIÓN AL SUJETO ENUNCIADOR.

El Documental Social ha ido atravesando a lo largo de su historia diversos modos de representación del otro. Desde el documental en territorios lejanos que observa con pretendida objetividad el comportamiento de tribus desconocidas, a los trabajos de una antropología visual que cuestiona *“la zona”* en la cual se instala el investigador, los cambios y transformaciones en las retóricas de la construcción documental han sido constantes.

Entre el documental social que otorga visibilidad a sectores marginados, sin imagen ni voz propia, al documental social participativo donde el sujeto asume el relato de su propia historia median cambios fundamentales en nuestra concepción de lo que es conocimiento, saber y comunicación.

El análisis de estas retóricas del documental social a lo largo de la historia dejan entrever distintas metodologías de construcción en las prácticas audiovisuales que están directamente influidas por las relaciones de producción que se establecen con aquel otro al que se filma, aquel que es objeto o destinatario de la investigación.

Las relaciones cámara - sujeto han ido produciendo así, distintas construcciones de la imagen y el rol del protagonista a través de distintas modalidades de representación y retóricas constructivas, que a partir de aquellos momentos claves que hemos ido reseñando en este artículo, podemos sintetizar de la siguiente manera:



Estas retóricas constructivas en el documental social, no sugieren una evolución desde formas primitivas a otras más contemporáneas, sino que son formas retóricas que muchas veces se superponen o actúan de manera sincrónica.

Lo interesante en estas pautas de construcción estriba en la zona en las que se sitúa el realizador, ese sujeto (equipo o individuo) que a partir de un saber hacer es capaz de invitar al otro a participar de una construcción, de figurar una representación del otro y convertirlo en protagonista de una historia que no necesariamente tiene que representar la suya propia, sino que se construye a partir de unos imaginarios donde una persona habla en nombre de otro. Interesante y curioso modelo de hablantes entrelazados, quizás impensable antes del surgimiento del audiovisual.

La práctica audiovisual de la representación del otro manifiesta una manera de entender las relaciones humanas y un tipo de conocimiento sobre el mundo, una manera de comprender el relato y las figuras que lo habitan. Esta construcción de un otro imaginario potencia la tipificación y modelación de los protagonistas según las reglas de acción y pensamiento del que dice saber, de aquel realizador que controla el medio audiovisual. Nanuk el esquimal, el

protagonista de aquella legendaria película de Flaherty (1924), nunca nos podrá decir su verdad.

En este sentido los modos de representación, las estrategias de creación y la manera de acercarse por parte del realizador a un tema-sujeto, han sido determinantes a la hora de querer potenciar un vínculo de verdades cruzadas, entre realizador , mundo y protagonista.

La participación del sujeto en la construcción de su propia representación, en poder ser sujeto de su propia historia en los relatos que hoy entendemos en el ámbito del documental social participativo, resitúa la mirada sobre el otro, para pasar a constituir el relato desde un yo o un nosotros. Aún no sabemos si este relato puede fascinarnos tal como lo ha hecho el relato de los otros, pero no cabe duda que este nuevo espacio imaginario trastoca la noción básica de espectáculo.

Este espacio imaginario del común-participativo, puede surgir como una pauta fundacional en el tratamiento del documental social de cara a establecer metodologías de trabajo que hagan posible el desarrollo de alternativas a la industria audiovisual y sus relaciones de producción hegemónicas.

El documental social participativo asume unas condiciones que expresan el sentido que puede tener para nuestras sociedades contemporáneas el concepto de otra manera de comprender el saber. Saber, no para codificar al otro, fijarlo a los códigos y los géneros impuestos por una industria, sino para intercambiar conocimiento y pensar juntos. En este sentido el audiovisual revela su utopía de ser una nueva herramienta de conocimiento y de intercambio de conocimientos, que difiere del texto tanto como de la impresión fija de la pintura o el grabado y de la fotografía.

El control mediático corporativo expresa a través de sus canales, sus propias formas de producción y construye un imaginario tan férreo que parece hoy día incontestable desde el

ámbito de un contrapoder alternativo, sino es en las formas y el surgimiento de un común que haga innecesario competir por ese espacio del espectáculo regulado y programado para instaurar un imaginario colectivo. Las maneras jerárquicas en las relaciones de trabajo y producción de la industria audiovisual, así como la mirada sobre el otro, ya sea un protagonista casual o profesional, político o divulgador, tipifica a un individuo que es considerado dentro del propio engranaje de la producción y al usuario-observador, como sujeto del consumo.

[1] La comunidad que viene (1990) se inserta en una discusión sobre la comunidad que se da desde 1983 en una serie de textos como La comunidad desobrada (1983) de Jean Luc Nancy, La comunidad inconfesable (1983) de Maurice Blanchot y partes de Políticas de la amistad (1988) de Jacques Derrida.

#### BIBLIOGRAFÍA:

AGAMBEN, G. (1990). La comunidad que viene. Ed. Pre-textos.

BALCAZAR, F. (2003). Investigación y acción participativa (IAP). Aspectos conceptuales y dificultades de implementación. Apuntes de psicología colegio oficial de psicólogos, vol. 21, número 3.

IBARZ, M. 2008. [La herida y la curación. Fotografía, mirada documental y práctica artística](#). [con revisión el 15/12/2015]

LATOUR, B. (2001). La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia. Barcelona: Gedisa.

MCLUHAN, E. y ZINGRONE, F. (comps.). (1998). McLuhan. Escritos esenciales, Paidós Ibérica.

MORA CALDERÓN, P: Lo propio y lo ajeno del otro cine otro. El Documental en la era de la complejidad, Christian León editor, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2014.

RANCIÈRE, J. Publicación 2008 (2010). El espectador emancipado. Buenos Aires: Editorial Manantial.



RUBY, J. (1991). Hablar por, hablar acerca de, hablar con, o hablar a lo largo de un dilema antropológico y documental. *Visual Anthropology Review*, vol. 7, nº 2.

*Texto de Jacobo Sucari*

*Realizador audiovisual y profesor en la UB, Facultat de Belles Arts.*