



Participar para observar detrás de la cámara × ¿Qué queda por contar del registro audiovisual en los talleres TransMigrARTS?

Alejandro Muñoz

► To cite this version:

Alejandro Muñoz. Participar para observar detrás de la cámara × ¿Qué queda por contar del registro audiovisual en los talleres TransMigrARTS?. TransMigrARTS, 2022, 1, pp.30-39. <10.59486/YAMQ9192>. <hal-04144805>

HAL Id: hal-04144805

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-04144805v1>

Submitted on 28 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



ETALAB - Open licence

Participar para observar detrás de la cámara

¿Qué queda por contar del
registro audiovisual en los talleres TransMigrArts?



Participate to watch behind the camera:

What remains to be told about
the audiovisual record in the
TransMigrArts workshops?

Participer pour regarder derrière la caméra:

Que peut-on ajouter au
registre audiovisuel des
ateliers de TransMigrArts ?

Resumen

Tras la experiencia de participación en dos talleres TransMigrArts surge esta reflexión del uso y apropiación de las técnicas audiovisuales como metodología de observación participante para aplicar y replicar en otros ejercicios del proyecto. Ya sea como técnica de mero registro, en lo que se conoce como herramienta de recolección de información, o en su dimensión narrativa, el dispositivo audiovisual incide de alguna forma en la escena investigativa, lo que supone un permanente diálogo entre investigadores y grupo base de la investigación, a la hora de dotar de peso e importancia específica a la estrategia audiovisual de cara a los alcances y propósitos de la investigación.

Abstract

After the experience of participating in two TransMigrArts workshops, this reflection arises on the use and appropriation of audiovisual techniques as a participant observation methodology to apply and replicate in other exercises of the project. Whether as a mere recording technique, in what is known as an information collection tool, or in its narrative dimension, the audiovisual device affects in some way the investigative scene, which implies a permanent dialogue between researchers and the base group of research, when giving weight and specific importance to the audiovisual strategy in view of the scope and purposes of the research.

Résumé

A partir de l'expérience de participation à deux ateliers TransMigrArts, cette réflexion porte sur l'utilisation et l'appropriation des techniques audiovisuelles comme méthodologie d'observation participante qui peut être appliqué et dupliqué dans d'autres actions du programme. Que ce soit en tant que simple technique d'enregistrement, dans ce qu'on appelle un outil de collecte d'informations, ou dans sa dimension narrative, le dispositif audiovisuel affecte en quelque sorte la scène d'investigation, ce qui implique un dialogue permanent entre les chercheurs et le groupe cible de la recherche, lorsqu'il s'agit de donner du poids et de l'importance à la stratégie audiovisuelle compte tenu de la portée et des objectifs de la recherche.

Alejandro Muñoz

Universidad de Antioquia

Palabras clave:

Artes, Registro, Camarógrafo, Observación Participante.

Keywords:

Arts, Record, Cameraman, Participant Observation.

Mots-clés:

Arts, Enregistrement, Participation, Observante.

Introducción

La captación fidedigna de la realidad fue el espejismo que iluminó los primeros días de la investigación científica, tras las posibilidades que brindaban la cámara fotográfica y la cámara de video para “atrapar” la realidad en términos de certera objetividad. Por su parte la investigación social, inmersa en el debate constante entre positivismo y constructivismo, vio en el registro audiovisual la manera de documentar la vida y la cultura en toda su expresión. En la antropología, por ejemplo, la cámara hizo su aparición a finales del siglo XIX, en pleno auge de la invención del cinematógrafo por los hermanos Lumière, quienes posicionaron el aparato “mágico” como una máquina para documentar la realidad, en su simple dimensión de la vida cotidiana.

Ya no solo con libreta de notas en mano, sino con cámaras de fotografía y video los antropólogos salieron por el mundo a registrar las pautas culturales, los rituales y las interacciones sociales de múltiples pueblos, lo que modificó para siempre las técnicas de investigación etnográfica y su difusión, ya que el uso de la cámara “supone, de alguna manera, pensar visualmente. Reflexionar no solo sobre el lenguaje, sino también sobre nuestra percepción visual. Nos obliga a pensar sobre cómo miramos” (Ardévol, 1994, p. 38).

Bajo este contexto aparece el campo de la antropología visual, la cual se “entiende como el uso directo por parte del investigador de las técnicas audiovisuales para documentar o interpretar la realidad, siguiendo una metodología antropológica-cultural” (Canevacci, 1990, p. 11). De la anterior conceptualización, es necesario hacer énfasis en el manejo audiovisual desde el componente técnico, lo que implica un grado de apropiación por parte del investigador en torno al uso de la cámara como dispositivo de registro.

Entonces, dimensionar el uso de la cámara en la investigación cualitativa con fines de registro, implica por lo menos, una primera fase de conocimiento en el manejo de la cámara por parte de quien la opera, el cual se puede concebir bajo una lógica de manejo básico en la operatividad

técnica del dispositivo de registro. Como ya señalamos anteriormente con la cita de Ardévol, el uso del registro audiovisual en la investigación nos debe obligar a reflexionar sobre lenguaje y percepción visual.

Es claro que los orígenes del uso de la cámara en la investigación cualitativa se dio con fines de registro. En el campo de la antropología, quizás el investigador de mayor renombre en cargar con la cámara para sus salidas de campo fue el antropólogo Franz Boas a finales del siglo XIX, quien vio en la cámara de video y fotografía una potente “arma” para documentar la realidad de las culturas que investigaba. Boas, para muchos, padre de la antropología visual y una suerte de iniciador del cine etnográfico, registró en celuloide la vida cotidiana de múltiples culturas, enmarcando en su mirada una realidad que iba construyendo tan pronto se iba filmando.

Pero fue Robert Flaherty, en la segunda década del siglo XX, tras sus años de investigación en la bahía de Hudson, quien cargó al dispositivo audiovisual más allá de su potencial de registro, haciendo el salto hacia la dimensión narrativa. Flaherty, en pleno uso de las técnicas etnográficas, convivió con una familia en el Ártico canadiense, filmando la vida cotidiana en un registro que terminaría siendo el primer documental etnográfico: *Nanook el Esquimal*.

Para Flaherty lo fundamental era captar la esencia de estas personas y transmitirnos su espíritu, al igual que el de la humanidad representada en Nanook y su familia. Su objetivo fue reflejar las antiguas costumbres de los inuits antes de la llegada del hombre blanco, y para conseguirlo, reconstruyó fílmicamente algunas de estas tradiciones junto con Nanook. Flaherty pasó de la observación a la “puesta en escena”. No se contentó con registrar la cotidianidad de sus protagonistas, sino que realizó una obra lírica reconstruyendo la forma de vida ancestral de los inuits. (Expósito, 2020, p. 32)

Se lee en la cita que Flaherty “reconstruyó fílmicamente algunas de esas tradiciones” y que “pasó de la observación a la ‘puesta en escena’, es decir,

el registro audiovisual no lo concibió sólo como una herramienta para captar la realidad, sino que lo potencializó en una nueva forma de “creación de la realidad”, dadas las características del lenguaje audiovisual en su dimensión narrativa. Flaherty hizo una película de Nanook y su familia, donde por medio de puestas en escena representó la vida y las peripecias de estos personajes árticos. Además, Flaherty sienta las bases de la investigación colaborativa, toda vez que “en vez de hacer una película sobre Nanook, realizó una película con Nanook. Años más tarde, el antropólogo Luc de Heush definió esta metodología como ‘cámara’ participante” (Rouch 1975).

Y es precisamente Jean Rouch, con la creación del *cinéma vérité* o cine realidad, quien genera certeras reflexiones en torno al uso de la cámara de video en la investigación social. Con él no se habla de registro, se habla de grabación, de puesta en escena, de representación de la realidad. Además, los adelantos técnicos hacia la segunda mitad del siglo XX en las cámaras de video y en los dispositivos de captura de sonido, permitieron llevar con facilidad a campo estos instrumentos de recolección de información y de grabación. Pero la cámara y la grabadora de sonido tienen unos límites de grabación y almacenamiento, por lo que es complejo hacer un registro completo y prolongado de las acciones e interacciones de los grupos sobre los cuales se investiga. De entrada, quien investiga, previa inmersión en campo, hace selecciones de momentos rituales, ceremoniales y se permite la debida cuota de lo imponderable, para estar atento a grabar lo que no aparece en el guión, pero es importante registrar.

Para Rouch, era indispensable experimentar con la cámara en la vida real y lograr plena espontaneidad, filmando directamente en el campo sin previos arreglos, como ocurre en el estudio; obviamente esta intención cinematográfica pudo realizarse cada vez mejor en la medida en que las tecnologías de filmación y sonido permitían el fácil transporte de los aparatos y su sincronización. Al filmar, sostenía Rouch, debe permitirse que la realidad hable por sí misma y se “revele”. El “cine

directo” se construye entonces sobre la base de la participación e incluso de la provocación: de otra manera la “realidad” filmada permanece oculta, disimulada y sin expresar su autenticidad. (Gaspar, 2006, p. 96)

Contrario a las fantasías de otras posturas investigativas que señalaban que la cámara podía permanecer oculta en el registro en campo, o pasar a la invisibilidad después de cierto tiempo de uso, Rouch se pudo dar cuenta de que las personas no pasaban por alto la presencia de la cámara y de su operador, sino que tenían una incidencia directa en ellas, ya sea como catalizadora o inhibidora de acciones.

Aún en su función de mero registro, llegar a campo, sacar la cámara y empezar a grabar, genera en las personas ciertas tensiones que, de entrada, es mejor conocer y dejar claras. Ya en en los albores de la investigación, cuando se empezó a hacer uso de la cámara, la reflexión por la objetividad de lo registrado, saltó a la discusión por los niveles de participación que implicaba el uso de este recurso investigativo.

Por un lado estaba el tema del manejo del lenguaje audiovisual y todo el alimento de la escuela cinematográfica que nutrió las primeras investigaciones en los inicios del siglo XX. Al manejo técnico se le sumaron las preocupaciones por temas de lenguaje como: encuadres, planos, movimientos y angulaciones, características que hacían de las técnicas de registro audiovisual, una modalidad *sui generis* en la investigación social.

Por otro lado, y aunque se presenta como una reflexión tardía, la presencia en campo del investigador con la cámara de video altera sí o sí la escena investigativa. Pero este alterar tiene que ver más con la construcción de la realidad y sus formas de ser representada. Por ello, las vertientes participativas del cine etnográfico apelan a investigaciones colaborativas donde la cámara no es un dispositivo neutral, sino que cumple un papel aglutinador y activo, donde investigadores y sujetos de la investigación deben conocer y reconocer las acciones que en muchos casos son provocadas para poner en escena, pensando en los fines narrativos y humanísticos de la investigación.

La cámara de video y su uso en los talleres TransmigrArts

La línea ortodoxa de la investigación social se ha desvelado por crear herramientas de recolección de información que atrapen la realidad con elevada depuración. Al momento de análisis y escritura volver a las notas de campo se convierte en una acción determinante para los fines de la investigación. Volver, ir atrás, es un juego con la memoria que en el proceder narrativo se propone para construir el relato final de la investigación. Ante la fragilidad de la memoria, o su naturaleza fragmentaria, se ha dado cierto crédito a la fidelidad de la técnica de registro. El video, los dispositivos de captura de sonido, la cámara fotográfica aparecen como esas tecnologías para capturar la realidad que pretende el investigador.

Sin embargo son dispositivos que, culturalmente, inciden en la escena investigativa. Es una incidencia que puede alterar las relaciones entre investigadores e investigados, o crear una serie de predisposiciones por los efectos simbólicos que, especialmente en nuestro tiempo, tienen estos aparatos tecnológicos. Sea por uno u otro lado, es fundamental dejar claro en los contextos investigativos cuáles son los efectos, consideraciones y reacciones que tiene el uso de cámaras de video y dispositivos similares en los grupos de personas con los que realizamos las investigaciones.

Partiendo de esta consideración, se creó el dispositivo de registro audiovisual para implementar en una serie de talleres artísticos del proyecto TransMigrArts, el cual surge con el propósito de establecer una red de empresas culturales, investigadores y artistas/investigadores hispanohablantes procedentes de Europa y Latinoamérica; todos ellos unidos por el objetivo común de modelar talleres socialmente innovadores y

transformadores, a través de una metodología aplicada de investigación-creación, que sirvan para integrar a las comunidades migrantes.

Inicialmente, previo al inicio de los talleres con población migrante en Toulouse, Francia, se tuvo el objetivo de construir, por medio del registro audiovisual, una herramienta de valoración de los dispositivos artísticos. Ese ejercicio de valoración implicó una reflexión sobre la carga simbólica del dispositivo audiovisual, en relación con el proceso de observación que se haría de los talleres a través del uso de cámaras de video. A partir de este punto surgió la reflexión sobre el registro audiovisual, y cómo este podría ser “una mosca en la pared” al incidir e intervenir en la escena, situación y contexto que registra.

Finalmente se planteó el tipo de registro audiovisual que se haría durante la realización de los talleres, cuyo esquema se definió de la siguiente manera:

Registro a dos cámaras:

Plano general · Cámara fija. (registro completo del taller)

Planos medios y cerrados · Cámara suelta detallada en gestos, acciones e interacciones de actores y público.

Se concluyó que de esta forma se podrían presentar dos tipos de registro, uno pasivo caracterizado por la objetividad, la distancia y la poca invasividad; y el activo que se detalló como subjetivo, negociado y dialógico. Ambos registros se identificaron como reflexivos, es decir, matizados por una reflexión previa de sus incidencias y posibles alcances en escena.

En toda investigación cualitativa que esté implicado el uso de cámaras de video u otras tecnologías afines, se establece una “relación de poder entre quienes los manejan y controlan, y entre aquellos que los consumen. En este sentido, el

poder se perla como un saber hacer, con capacidad de controlar y manejar el conjunto de los elementos técnicos que se desprende de un dispositivo” (Sucari, 2017, p.70)

Entonces, no solo es el hecho de socializar ante el grupo con el que se realiza la investigación los posibles alcances del ejercicio de observación, o precisar lo que se busca con el mismo, para creer que de esta manera se supera la fase acuerdos, aún con protocolos legales de por medio. El ejercicio de observación, mediado por cámaras de video, implica un acto de poder, ya que es un dispositivo creado y aplicado desde el ámbito del investigador, quién lo define, lo controla y lo conoce. Y ello sólo en la técnica de registro y observación, pues si vamos a la fase de lectura de lo registrado con fines narrativos, el investigador tiene la facultad de convertir y de seleccionar los clips de video que a bien tenga para la construcción de su relato final, lo que a la postre pone en juego la representación de la otredad desde el universo narrativo y estético del investigador, que en muchas ocasiones se edifica desprovisto de posiciones decoloniales.

El primer ejercicio para modelar el dispositivo de observación a dos cámaras, se dio en un taller que tuvo como invitado central a Domingo Ferrandis, pionero en España de la dramaterapia, actor, dramaturgo e investigador en temas asociados al teatro. Durante dos días en jornadas matutinas a partir de su experiencia en el teatro autobiográfico, Domingo Ferrandis desarrolló una serie de actividades en el taller, donde la expresión corporal fue la protagonista. En esas jornadas “tipo laboratorio” se fue configurando una obra colectiva, de corte performático que surgió de las emociones y sentimientos personales para conjugarse en una obra comunitaria. La actividad fue llamada “¿cómo abrimos la ventana para que corra el aire?”, una obra que terminó de armarse en dos días de ejercicios físicos y teatrales, y que tuvo como resultado un performance final.

La cámara que mira e incide

Este fue el primero de los talleres donde se puso en marcha el dispositivo de registro de observación mediante la cámara, cuyo esquema estuvo compuesto por una cámara central que siempre grabó en plano general y se ubicó en el espacio de acuerdo con el mejor ángulo de encuadre, en relación al ejercicio o actividad que se estaba desarrollando. La otra de las cámaras se denominó “subjetiva”, la cual iba por todo el espacio, suelta, sin trípode, y grabó pequeños fragmentos desde diferentes puntos de vista.

Entre el público participante, desde el inicio de las actividades, se socializó el fin del taller y el papel que cumpliría el esquema audiovisual de registro, por lo que se pidió autorización a cada uno para poder grabar las secciones. El grupo, en su generalidad, no se resistió a la propuesta y la mayoría firmó sin objetar. No obstante, un par de estudiantes decidió no firmar las autorizaciones legales de uso de imagen, las cuales se dividieron en registro de divulgación y registro de investigación. Por registro de investigación se entienden aquellas imágenes y videos que serán utilizados únicamente con fines investigativos y solo podrán ser consultados por los miembros del equipo TransMigrARTS. Por su parte, el material de divulgación son las piezas audiovisuales que tendrán fines informativos o comunicativos, y que se utilizarán como contenidos de divulgación del proyecto en diferentes plataformas de comunicación.

Con las restricciones de los estudiantes que pidieron no ser grabados, especialmente por la cámara subjetiva cuyas imágenes serán las más usadas en divulgación, se planteó con Domingo Ferrandis una estrategia de registro y grabación que se integró a su propuesta performática.

La mayor conclusión de esta primera actividad donde el registro de observación se pudo llevar a cabo mediante el uso de dos cámaras, fue la incidencia de estos dispositivos tecnológicos en la escena y cómo catalizan o inhiben las acciones e interacciones de las personas en el contexto. La sola negación de firmar una autorización de uso de imagen ya es un indicador de su efecto en las personas, que tienen razones conceptuales, ideológicas, políticas o culturales para negarse a

ser grabados. Por el otro lado están las personas que ante la presencia de la cámara se sueltan, incluso con un poder mayor de fluidez como si la cámara fuera una ventana simbólica hacia el mundo de los histriónicos.

De esta primera experiencia vale la pena destacar la integración de la cámara y mi papel de observador en el taller. A partir de la información sobre los usos y apropiaciones culturales de los dispositivos audiovisuales, y de los diferentes tipos de observación y participación que logré llevar a cabo en las actividades propuestas definí las siguientes categorías de observación y participación:

Cámara de interlocución

La cámara como integrante y participante del proceso, una cámara que provoca, que insta a los integrantes del taller a reaccionar, a improvisar. Es una suerte de cámara – activa, que invita al diálogo y a potenciar la lente como una ventana que permite mirar hacia afuera y expresar algo.

Cámara aglutinante

El registro audiovisual por medio de la cámara de video, permite aglutinar otros lenguajes: el corporal, el sonido, el performático. Esta característica convierte a la cámara en un dispositivo caleidoscópico, bastante útil para potenciar las puestas en escena de base performática.

Cámara plástica

La plasticidad de la cámara la da su posibilidad de llevarla el observador como una extensión-prótesis de la mano. Su ligero peso permite un manejo elástico, que se adapta a los ritmos y tiempos de las actividades.

Cámara emotiva

Todo proceso de observación implica un encuadre y ello es más evidente en el registro que se hace por medio de la cámara. Dentro de la lógica del encuadre está el uso de los planos fotográficos, siendo el plano cerrado el que más nos conecta con las emociones faciales de las personas.

Finalmente quedó el registro de lo observado con fines de edición, es decir de un manejo posterior de los videos grabados para convertirlos en relato a partir de un proceso de postproducción. Esto también es clave, pues se trasciende la labor técnica de observar detrás de la cámara con fines de registro hacia un pensamiento más narrativo que convierte la grabación “en bruto”, en insumo para contar una historia desde el relato audiovisual.

Observar y participar: la cámara no se esconde

Es claro que el fin central del uso del dispositivo audiovisual en los talleres TransMigrArts, ha sido de registro, es decir la cámara como una herramienta para “objetivar” la información que se recolecta en cada taller. Bajo esta lógica se instala el funcionamiento de una cámara en plano general, fijada a un trípode y que graba longitudinalmente la duración total de cada sesión. Es una cámara que se instala sin operador y queda ubicada, casi siempre, en las zonas exteriores del grupo que se registra. En los talleres también se da el uso de una segunda cámara, suelta, que graba en planos cerrados y en cortos clips de duración, donde el operador busca registrar los momentos de mayor riqueza emocional e informativa de cada actividad.

El ejercicio de registro bajo las lógicas de uso de estas cámaras, se dio en dos talleres que se desarrollaron con población migrante, haciendo uso de metodologías propias de las artes expresivas. Los talleres tuvieron la particularidad que los investigadores de TransMigrArts, presentados con antelación, fueron observadores y participantes de las actividades. Es así, que se volvió natural, después de sorteada la primera sesión de trabajo, que el grupo investigador mientras realizaba alguna acción colectiva, se detuviera a tomar nota o hablar entre las pausas de los ejercicios.

El asunto de la observación participante, propia de las dinámicas de trabajo de las investigaciones etnográficas, terminó por adaptarse a este formato de taller artístico, donde un grupo de migrantes seleccionado con antelación, fue invitado a un espacio neutral (teatro, auditorio) para conocer por medio de las artes expresivas, sus sentimientos, emociones, proyecciones y miedos en torno a las implicaciones de la migración. Los talleres, coordinados por diferentes talleristas, se realizaron varias veces a la semana con actividades lúdicas y performáticas, donde las historias de vida surgieron casi como materia prima en cada sesión de trabajo, lo que dotó al ejercicio de una alta carga emocional.

Mezclado en las actividades estaba el grupo investigador. Como reza el manual etnográfico de la observación participante,

esta consiste precisamente en la inespecificidad de las actividades que comprende: integrar un equipo de fútbol, residir con la población, tomar mate y conversar, hacer las compras, bailar, cocinar, ser objeto de burla, confidencia, declaraciones amorosas y agresiones, asistir a una clase en la escuela o a una reunión del partido político (Guber, 2001, p.22)

Participar implica estar dentro. Ya ni siquiera tiene que ver con la obtención de la información, es algo que lo supera y pasa por la conexión en la experiencia. Es un asunto de cómo vemos al Otro, no como una construcción ajena y armada de la frialdad del estereotipo, sino para que los “entes comprometidos en el ser y personales, estén convocados a responder por su proceso y, en consecuencia (...) entes que pueden hablar en lugar de prestar sus labios a una palabra anónima de la historia” (Lévinas, 1987, p. 49).

Y tras el ejercicio de participación, vienen las conexiones, las relaciones que empiezan a tejerse con cierto aire de familiaridad, lo que permite transitar del frío dato estadístico a la cálida información emocional, lo que hace que el migrante tenga nombre, apellidos y una historia que se confunde con la nuestra. En esa ecuación relacional, de clara inmersión por parte del grupo investigador en las dinámicas de la observación participante, estaba el hombre de la cámara.

Faire racines / Cultivando Raíces

La cámara, el camarógrafo y las relaciones creadas

El grupo de migrantes con el que desarrollamos el taller era, en su amplia mayoría, hispanohablante y con un nivel formativo que superaba los estudios de pregrado. Es decir era un público formado y bien informado sobre los fines de la investigación, y por ende del taller. Al inicio el grupo de psicología realizó una actividad de consulta e informó sobre la grabación audiovisual que se realizaría del taller, a lo que solo una de las participantes pidió no ser grabada para temas de divulgación.

La cámara general se encendió tan pronto inició la sesión, grabó los ejercicios en su tiempo real de ejecución y se pausó en los momentos de transición del taller. Esa cámara se instaló y recibió una aceptación tácita de los investigadores y los participantes, que incluso en ocasiones esperaban que la cámara se encendiera para dar inicio a algún ejercicio. No fue una cámara invisible, pero fue respetuosa en asuntos de distancia e invasividad.

Con la subjetiva sucedió lo contrario. Como lo dije en párrafos anteriores tiene el poder de inhibir o catalizar, se inmiscuye, se acerca a las personas y a las escenas hasta ser parte “viva”. Hubo momentos de tanta emocionalidad en el taller, que como operador de la cámara opté por guardar distancia del personaje o la acción, haciendo uso del zoom óptico que permite acercarme con la lente de la cámara sin necesidad de aproximación física. En otros momentos de hilaridad, de fuerza simbólica en las acciones, de alta carga de sociabilidad, decidí acercarme físicamente con la cámara, buscando hacer parte del momento. Todas decisiones subjetivas, más reactivas que reflexivas, pero que dan cuenta del lugar de conocimiento desde el cual me ubico. Lo que es claro, es que siempre esa cámara se manejó con respeto, ya que no buscó exacerbar las emociones bajo las lógicas de la “representación del dolor”, o de hacer más dramático lo que por naturaleza ya lo es.

El Taller Aparté

El registro de las emociones multiculturales

Fue el primer taller con la presencia evidente, entre el grupo de participantes, de investigadores e investigadoras que cumplían el doble rol de participar y observar. En mi caso también fue claro mi papel de observador detrás de la cámara. Como ha estado definido, se hizo uso del esquema de registro a dos cámaras, una en plano general y la otra móvil, en un juego de planos más cerrados. La particularidad de este grupo de migrantes es que el 90% no hablaba español, y provenía de lugares tan diversos como Argentina, Albania, Venezuela, Costa de Marfil, Alemania e Italia, entre otros países.

El taller empezó con la elaboración de una encuesta sociodemográfica que las psicólogas del equipo realizaron individualmente a los participantes. Fue un primer momento para entablar relaciones y para hacer claridad en los roles que cada quién tendría en el taller. De mi parte, quedé bautizado como el hombre de las cámaras, y decididamente asumí ese papel durante los días del taller. En este ejercicio uno de los participantes pidió no ser grabado, por lo que hubo que redefinir los encuadres de las cámaras, evitando que saliera en la grabación. No obstante fue un participante muy activo y de testimonios fuertes con respecto al tema de la migración, por lo que decidí sobre la marcha, grabar su voz mientras intervenía pero sin mostrarle el rostro. En otras ocasiones, mientras hablaba, dejaba que su voz se escuchara y grababa planos de atención de los demás participantes. En el plano general sale eventualmente, aún haciendo un encuadre de cámara que parte de tenerlo a él de espaldas. Al ser una cámara en plano general fija sin operador permanente, ya que en ocasiones debía estar haciendo las tomas con la cámara subjetiva, fue complejo evitar su grabación en los ejercicios de movilidad que se hicieron en el taller.

La cámara prótesis

Como en ninguno de los demás ejercicios y talleres hechos hasta ahora, tuve la sensación en esta actividad que el grupo de investigadores y los participantes siempre tuvieron una representación mía conectada a la cámara de video. En ocasiones, cuando surgía la participación individual por alguna actividad, después de la exposición de todos, pedían mi testimonio y seguidamente me decían “ven te ayudo con la cámara”. Siento que los participantes tenían la idea que mi labor era parecida a la de los fotógrafos de fiestas sociales que están esperando los momentos de mayor efusividad para hacer click. Incluso, pasados los días del taller, el uso de la espacialidad empezó a ser manejado teniendo en cuenta, mentalmente, la posible ubicación de la cámara y por supuesto, del camarógrafo.

Las presentaciones se hacían cerca al escenario del teatro, y las sillas para verlas eran puestas lateralmente como en forma de “U”, dejando un espacio central para la ubicación de la cámara. Así mismo, hubo un momento donde mi presencia con la cámara “se normalizó” de tal manera que estando muy cerca de los grupos cuando preparaban sus juegos o presentaciones, grababa sin sentir rechazo, prevención o un cambio en la actitud provocada por la cámara y mi presencia.

Por su parte, los participantes, dadas las relaciones establecidas con “la cámara”, al terminar sus presentaciones miraban a la lente como manera de cerrar simbólicamente sus ejercicios, y no terminaban sin esperar la fotografía del final de su actividad. Fueron pautas y códigos de comunicación que sin estar previamente establecidos, se fueron creando de manera tácita.

Más allá de los efectos que pueda tener la cámara de video en las investigaciones sociales, ya sea en su característica de registro o en su po-

tencial narrativo, siento, en palabras de Rosanna Guber, que el ejercicio de registro detrás de la cámara que se realizó en los diferentes talleres TransMigrArts se ubica en lo que ella llama **participar para observar**, ya que pese a los “deslices” de participación que tuve en algunas actividades, siempre tuve el rol de operador-observador manteniendo claro mi papel y mi distancia con los diferentes actores en la investigación. Esta decisión también se tomó reflexivamente, dado que como grupo de investigadores fueron surgiendo “formas combinadas de lucha” a la hora de entablar relaciones con el grupo migrante, y teniendo claro que por un lado se iban tejiendo lazos fuertemente afectivos y emocionales, era menester para la investigación una postura que priorizara la frialdad de la observación a la calidez de la participación.

Bibliografía

- Ardèvol, E. (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada: de la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de vídeo*. [Tesis para optar al grado de Doctora en Antropología]. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Ardèvol, E. (2006). *La búsqueda de una mirada: antropología visual y cine etnográfico*. UOC.
- Calle, M. (1992). La producción participativa del video. *Rodrigo-Mendizábal*, 1.
- Canevacci, M. (1990). *Antropologia da comunicação visual*. Brasiliense.
- Expósito, J. (2020). Antropología visual: del registro etnográfico al cine compartido. *Boletín del Museo Chileno de arte precolombino*. 25(2), 31-47.
- Gaspar de Alba, R. (2006). Jean Rouch: el cine directo y la Antropología Visual, *Revista Universidad de México*.
- Guber, R. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Grupo Editorial Norma.
- Lefebvre, H. (1983). *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. Fondo de Cultura Económica.
- Lévinas, E. (1977). *Totalidad e Infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Sígueme.
- Lévinas, E. (1987). *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*. Sígueme.
- Martínez, A., Camas, V. (2015). Investigación-acción participativa y documentales etnográficos: reflexiones epistemológicas y apuntes teóricos En Sierra F. y Montero, D. (Eds.), *Videoactivismo y movimientos sociales* (pp. 358-382). Gedisa.
- Rouch, J. 1961. *Chronique d'un été*. 85 mim. Argos Films.
- Rouch, J. 1975. *Les maîtres fous*. 35 min. Documentary Educational Resources.
- Rouch, J. (1975). The camera and man. En P. Hockings (Ed.) *Principles of visual anthropology* (pp. 29-46). Mouton Publishers.
- Sucari, J. (2017). *El documental social participativo: el protagonista como sujeto de la historia*, en: https://www.researchgate.net/publication/319972353_El_documental_social_participativo_el_protagonista_como_sujeto_de_la_historia.