



Documental participativo como
herramienta de agencia cultural:
El Salto, un caso de estudio

*Participatory documentary as a tool for cultural agency:
El Salto, a case study*

Diego Zavala Scherer

(Tecnológico de Monterrey, Campus Guadalajara) [diego.zavala@itesm.mx]

Salvador Leetoy

(Tecnológico de Monterrey, Campus Guadalajara) [sleetoy@itesm.mx]
<http://dx.doi.org/10.12795/IC.2016.i01.08>

E-ISSN: 2173-1071

IC - Revista Científica de Información y Comunicación

2016, 13, pp. 235 - 261

Resumen

Este artículo cuestiona, desde un proyecto académico de producción de documental colaborativo, cómo dichas experiencias pudieran participar de la tradición del audiovisual comunitario y de las nuevas discusiones sobre el derecho a la ciudad, la autorrepresentación y la memoria de los pueblos. A partir de teorías contemporáneas sobre agencia cultural se interroga cómo estos productos amplían la reflexión sobre autonomía de medios y participación ciudadana en tiempos de convergencia.

Abstract

This article questions, based on an academic project of collaborative documentary production, how these experiences could be integrated in the long tradition of community media and the critical discussions about the rights of people to the city, self-representation, and memory. Using contemporary theories of cultural agency, we interrogate to what extent these products extend the reflection about media autonomy and citizen participation in times of convergence.

Recibido: 30/04/2016

Aceptado: 20/09/2016

Palabras clave

Agencia cultural, documental participativo, ciudadanía activa, medios digitales

Keywords

Cultural agency, participatory documentary, active citizenship, digital media

Sumario

1. Introducción: ciudades que se cuentan, cuentos que nos determinan
 2. Una breve historia del documental como herramienta subversiva
 - 2.1. Cines nuevos, cines pobres, cines populares
 - 2.2. Segunda generación y cambio tecnológico
 - 2.3. Casos contemporáneos: audiovisual comunitario en tiempos de convergencia
 3. Metodología y resultados: documental participativo en acción
 - 3.1. Diseño y producción de documentales participativos en El Salto, Jalisco
 - 3.2. Cuestionar los modos en que narramos colectivamente la ciudad
 4. Conclusiones
 5. Bibliografía
- Anexo: videos colaborativos

Summary

1. *Introduction: cities that tell stories, stories that determine us*
 2. *A brief story of documentary as a subversive tool*
 - 2.1. *New cinema, poor cinema, popular cinema*
 - 2.2. *Second generation and technological change*
 - 2.3. *Contemporary community media in times of convergence*
 3. *Methodology and results: participatory documentary in action*
 - 3.1. *Design and production of participatory documentaries at El Salto, Jalisco*
 - 3.2. *Questioning the ways in which the city is narrated*
 4. *Conclusions*
 5. *References*
- Appendix: collaborative videos*

1. Introducción: ciudades que se cuentan, cuentos que nos determinan

Hace más de cuatro mil años se escribió una de las historias más fascinantes y antiguas de la humanidad: *La Epopeya de Gilgamesh*. En ella se narra la historia de la gran ciudad de Uruk, ubicada en la antigua Mesopotamia en lo que ahora es Irak, y de su poderoso gobernante Gilgamesh, un gigante semidios con una fuerza descomunal que resultaba ser una calamidad para sus súbditos que se veían oprimidos por la violencia de su autoritarismo. Debido a ello, los habitantes de Uruk demandaban a sus dioses ayuda para contrarrestar los abusos del poderoso Gilgamesh, quien disponía de la vida de los hombres y los cuerpos de las mujeres a su placer. Ante esto, los dioses decidieron actuar y aliviar el sufrimiento de los súbditos del reino. Así, pidieron a la diosa Aruru que creara a Enkidu para enfrentarle y poner fin a su despótico gobierno.

Enkidu, al igual que Gilgamesh, era de naturaleza híbrida, pero no por su carácter divino, sino porque era un hombre-bestia, dos tercios animal y un tercio humano, dotado también de una fuerza extraordinaria. Al principio, Enkidu vivía en estado salvaje conviviendo sólo con animales. No obstante, un cazador se da cuenta de su existencia al ver que sus trampas han sido destruidas por el primero para rescatar a los animales atrapados. Inmediatamente después, el cazador y su hijo comunican a Gilgamesh la presencia de tan singular personaje, a lo que reacciona enviando a la sacerdotisa Shamhat al encuentro de este hombre-bestia. La historia continúa con Shamhat seduciendo a Enkidu y los animales evitando más contacto con él al dejar de ser uno de ellos y privilegiar su parte humana. Mientras tanto, Gilgamesh tiene un sueño premonitorio sobre una gran estrella que cae del cielo y que intenta levantar y que, al fracasar, decide proteger. Su madre le explica que ello significa que estará ante el encuentro de un ser amado al que deberá cuidar.

Posteriormente, Enkidu entra a Uruk y se enfrenta con Gilgamesh. Después de una gran lucha, Enkidu cae rendido y Gilgamesh por fin comprende su sueño. Se ha enfrentado con su otro, el diferente que lo complementa, aquel que amará y cuidará como hermano. El rey toma entre sus brazos a Enkidu y al fin advierte el gran sufrimiento que ha causado. A partir de ese momento, Gilgamesh y Enkidu se convierten en amigos inseparables que se dedican a defender la ciudad de cualquier peligro. Los dioses habían cumplido, pero como

siempre, sus designios son caprichosos. Más adelante en la historia, los dos héroes se enfrentan a Humbaba, un demonio que era el azote de viajeros que se dirigían a Uruk. Complementándose uno al otro logran derrotar al monstruo y lo matan, al igual que hacen con Gugalanna, el Toro Celestial, el cual fue enviado por la diosa Ishtar por despecho, ya que se había enamorado de Gilgamesh y éste la había rechazado.

Así, los dioses deciden castigar a los amigos por matar a sus bestias, tomando la vida de uno de ellos: Enkidu. Ante el dolor, Gilgamesh trata de recuperar a su amado amigo y busca a Utnapishtim para que le revele el secreto de la inmortalidad, pues éste lo es gracias al favor ganado por haber sido sobreviviente de la Gran Inundación (es la leyenda en que se basaron los autores del Antiguo Testamento sobre Noé y el Diluvio Universal siglos después). Utnapishtim le indica que tiene que bajar a los infiernos, pero después de varios intentos, Gilgamesh fracasa en traer de vuelta a Enkidu y regresa solo a Uruk para seguir gobernando, acompañado del recuerdo siempre presente de su amigo.

Este poema puede tener diversas interpretaciones, algunas incluso contradictorias, como toda obra literaria que trasciende a su circunstancia, por interpelar a la muerte del autor de Barthes (1977, pp. 142-148). Por ejemplo, que los humanos aún con las profundas diferencias que artificialmente hemos creado, podemos complementarnos dialécticamente en el Otro, en nuestro externo, nuestro *Doppelgänger*, privilegiando una ética cosmopolita para convivir (Appiah, 2006). Muestra también la manera en que los conceptos de ciudad y civilización son dos caras de una misma moneda, para así separarlas física y simbólicamente del mundo natural al que pertenecen los salvajes y los bárbaros, y por tanto erigirse como centros de poder (y exclusión) por antonomasia (Leetoy, 2009).

Puede asimismo poner en evidencia cómo las historias se yuxtaponen unas con otras, cómo los mitos son simulacros de una muy incierta originalidad que (re)adaptan discursos particulares en épocas específicas, tal como la versión del Diluvio Universal que posteriormente sería reapropiada por tradiciones judeocristianas (Manguel, 2007). Asimismo, despliega al género épico que estructuralmente se repite en patrones narrativos de héroes y su no siempre maniquea lucha entre el bien y el mal (Frye, 2000).

No obstante, aparte de estas y otras interpretaciones originadas en esta historia, además de pertinente para este artículo, las ciudades crean historias y las historias crean ciudades, en donde la línea que separa ficción

y realidad desaparece imperceptiblemente y navega del uno al otro de manera arbitraria. Esto es, se crean imaginarios sociales que se manifiesta en imágenes, historias y leyendas, que son producidas por una comunidad cuyo entendimiento compartido hace posible prácticas comunes y formas de legitimación colectiva (Taylor, 2004, p. 23). Así, el territorio, como dice Baudrillard (1994), no precede inevitablemente al mapa, sino que es una simulación generada de modelos de realidad sin necesariamente contar con un origen o ser reales (p. 1). En ese sentido, las ciudades y sus espacios son narrados más allá de los hechos que las erigen o las fundan: son discursos que por sí solos crean imaginarios de las identidades que de ellas emanan.

Los espacios físicos que construimos para habitar dice mucho de lo que somos y de nuestros proyectos civilizatorios. Nos presentan las fronteras que nos determinan ideológicamente. Uruk fue la primera gran ciudad de la que tenemos registro, precisamente porque es ahí donde se inventan los registros. No es coincidencia que las dos invenciones que más caracterizan al concepto de civilización hayan surgido de ahí, de la ciudad y escritura, ambas entrelazadas para constituirse una a la otra: las ciudades como fuente inagotable de historias de nuestra relación con el mundo; y la escritura que nos asegura la trascendencia de nuestra existencia a través de los tiempos. Como lo menciona Jesús Martín-Barbero (2008), “sólo existimos en términos de identidad y, por tanto, de diferencia, en la medida en que somos capaces de narrarnos” (p. 17).

Contamos historias para construir nuestras identidades: no son ni estables ni inalterables, sino el producto de contextos particulares que cambian de tiempo en tiempo en donde la interpretación resulta ser prioritaria al propio hecho, como lo establece Nietzsche (2006):

Contra el positivismo, que se queda en el fenómeno “sólo hay hechos”, yo diría, no, precisamente no hay hechos, sólo interpretaciones. No podemos constatar ningún *factum* “en sí”: quizás sea un absurdo querer algo así. “Todo es subjetivo”, decís vosotros: pero ya eso es interpretación, el “sujeto” no es algo dado sino algo inventado y añadido, algo puesto por detrás. ¿Es en última instancia necesario poner aún al intérprete detrás de la interpretación? Ya eso es invención, hipótesis (p. 222).

Las historias de nuestras ciudades son como las de nosotros mismos: cada perspectiva, cada acercamiento, nos cuenta variaciones de un relato vivo que sugiere diversas apreciaciones. En éstas están también inscritas nuestras memorias colectivas, las cuales emanan de direcciones muchas veces encontradas, desde aquellas provenientes de la construcción de nuestro concepto de Historia oficial, con mayúscula, que tratan hegemonícamente de confeccionar memorias colectivas a través de la propaganda institucional (Jowett & O'Donnell, 2006), hasta aquellas memorias alternativas que surgen cotidianamente de discursos ocultos que sujetos no privilegiados utilizan para retar posiciones dominantes (Scott, 1990). Ello por supuesto produce significaciones inestables derivados de la lucha hegemónica de juegos de verdad y relaciones de poder que confeccionan una serie de dinámicas de privilegio en nuestras memorias e historias, y de ahí a los imaginarios que definen la socialización en entornos urbanos y sus determinaciones ideológicas que normalizan diversas formas de exclusión (Foucault, 1970); pero también de relatos que median y se contraponen a posiciones unilaterales de vivir en la ciudad (Martín-Barbero, 2001).

En el caso que aquí presentamos y que va en la línea del argumento anterior de Barbero, resulta prioritario contar las historias de la ciudad que sus habitantes hacen. Los imaginarios sociales, como se ha comentado, están aderezados de idealizaciones y utopías, pero también de una realidad que excluye, discrimina e invisibiliza. Así como en Uruk, la voz de Enkidu resuena en las luchas cotidianas de quienes exigen su derecho a la ciudad, uno centrado no en una mirada tradicional o nostálgica de la ciudad, sino uno que plantea una reforma *in toto* a través de utopías experimentales de la vida urbana, diseñadas para contrarrestar formas de alienación de espacios comunes de encuentro y convivencia (Lefebvre, 1996, pp. 147-157).

Gilgamesh, por su parte, simboliza en una primera instancia las formas de poder que generan geografías de exclusión, determinaciones autoritarias que a través de las ideologías normalizan zonas de privilegio y espacios amurallados exclusivos. Nuestras ciudades modernas, por ejemplo, han privilegiado lógicas de consumo que desbancan a la plaza pública como lugar de encuentro, para en su lugar promover al centro comercial como el ágora en donde la interacción está restringida a las lógicas del capital (Harvey, 2012; Lipovetsky, 2007; Bauman, 2007).

Sin embargo, así como en *La Epopeya de Gilgamesh*, las ciudades también ofrecen un espacio para la solidaridad y el encuentro, para la construcción común del espacio urbano en la unión con el Otro, es decir, en conjunto con aquellos ciudadanos que sufren de graves déficits de justicia y desigualdad generados por racionalidades instrumentales y la hiperindividualización de la vida social (Harvey, 1973; Merrifield & Swyngedouw, 1997). Enkidu y Gilgamesh se unen en contra de las calamidades de las ciudades cuando éstas se erigen como fábricas de procomunes (Hard & Negri, 2009, p. 137), es decir, como recurso compartido por los individuos para el beneficio colectivo, sentimiento derivado de preferencias intrínsecas sustentadas en la confianza, la justicia y la reciprocidad (Ostrom, 1990; 2000).

Los procomunes parten del sentido de pertenencia que surge de una colectividad que construye su identidad a través de intereses no egoístas y que potencialmente produce prácticas solidarias para el bienestar de los involucrados. Esto por supuesto cobra especial importancia cuando la comunidad se ve amenazada por fuerzas externas que pueden destruirla. Ese ha sido el caso de la comunidad de El Salto, en Jalisco, por el cual corre el río Lerma-Santiago y que hasta hace relativamente poco tiempo tenía un caudal majestuoso de agua cristalina. Ahora, el río Lerma-Santiago está sumamente contaminado por toda la zona industrial que lo rodea y la cual, en nombre del progreso, ha deteriorado significativamente la vida de sus habitantes que tienen que vivir rodeados de pestilencias, infecciones y enfermedades graves derivadas de los productos químicos arrojados en esa zona industrial, la segunda más grande de México. Es importante mencionar que El Salto pertenece a la Zona Metropolitana de Guadalajara, también la segunda más poblada del país con más de cinco millones de habitantes.

El Salto, cual Enkidu despreciado por la apatía de un Gilgamesh consumista que no comprende que su existencia depende de la sobrevivencia del primero, se asfixia en la ceguera del utilitarismo. Uno no vive sin el otro, la ciudad los necesita a ambos, por lo que un pacto social es necesario para resarcir su relación. Aquí entra el papel de colectivos conformados por locales y externos, por activistas profesionales y amateurs que han trabajado en este problema por muchos años. Se enfrentan a la soberbia y codicia del Humbaba gubernamental y el Gugalanna empresarial que han violentado la vitalidad de la zona y que ha hecho de El Salto una de las comunidades más contaminadas de la metrópoli.

De acuerdo a lo anterior, en lo que sigue, abordaremos dos aspectos que nos parecen por demás importantes para analizar este caso: primero, cómo sustentados en las premisas del derecho a la ciudad y a la propia autorrepresentación, habitantes de El Salto cuentan su historia, sus vidas cotidianas, que nos muestran a una comunidad activa en la solución del grave problema de polución y deforestación que enfrentan. Al respecto, explicamos brevemente la labor de *Un Salto de Vida A.C.* para concienciar a la ciudadanía sobre este asunto. De la misma manera, mostramos la forma en que se apropió la metodología del documental colaborativo de José Balado, para dar voz en primera persona a los habitantes de la comunidad a través de narrativas propias, apoyados en la producción por universitarios y activistas, los cuales principalmente provienen del Tecnológico de Monterrey, Campus Guadalajara.

Segundo, reflexionamos sobre cómo estas técnicas elaboradas por amateurs, son verdaderas piezas de agencia cultural que, a través de prácticas creativas de alfabetización digital, revelan rutas de acción que buscan informar/educar/influir a la opinión pública y competir con discursos dominantes. Estas inteligencias colectivas derivadas de conversaciones y búsquedas de soluciones comunes, se sustentan en lo que Michel Callon (2003) define como investigar en lo salvaje (*research in the wild*); es decir, considerar a los amateurs como investigadores genuinos capaces de trabajar cooperativamente con profesionales para encontrar soluciones en las cuales su experiencia es más que pertinente.

Al final, esperamos mostrar que Enkidu y Gilgamesh, saltenses y metropolitanos, se alimentan de maniobras creativas que buscan derrumbar prácticas opresivas vía tácticas de agencia cultural (Sommer, 2006; 2014), que como en este caso, utilizan herramientas audiovisuales para darle voz al excluido y traerlo de vuelta a la ciudad, sacarlo de los infiernos de una concepción perversa de progreso y redignificar su espacio público. Este esfuerzo constante de crear historias de resistencia y dignidad, con un componente político, es una de las tradiciones audiovisuales más arraigadas en el imaginario y la práctica latinoamericana. Nos permitimos hacer un recorrido por esta forma de producción particular que suele utilizar el cine de no ficción como su mecanismo narrativo-reflexivo predilecto.

2. Una breve historia del documental como herramienta subversiva

Si hacemos un recuento de estas formas de producción fílmica y en video asociadas a la no ficción, que sirven de precursores a la práctica de producción colaborativa que narramos en el último apartado de este texto, es porque las primeras experiencias comunitarias o participativas suceden en un momento en el que el cine está entrando a su propia modernidad, etapa de madurez del modo de representación, y donde aún está descubriendo sus potencialidades como el gran narrador de la historia del siglo XX; aunque la televisión ya esté medrando agazapada.

Pensamos, por ejemplo, en la definición del documental del World Union of Documentary celebrada en 1948:

[El documental abarca] todos los métodos de registrar en celuloide cualquier aspecto de la realidad interpretado bien por la filmación de hechos o bien por la reconstrucción veraz y justificable, para apelar a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo de ampliar el conocimiento y la comprensión humanos, y plantear sinceramente problemas y soluciones en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas (Hernández Corchete, 2004, p. 89).

Esta definición, con claras marcas de la recién terminada Segunda Guerra Mundial y que todavía piensa en celuloide, pone un nivel de exigencia al documental que lo obliga a fundirse en uno con la acción social. Se desdibuja su condición de representación, de máquina, de tecnología, y se ingresa en el terreno de dar soluciones en la realidad. Esta forma radical del realismo cinematográfico de posguerra acercaría temas y contextos de producción vinculados con la resistencia civil, la participación comunitaria y la educación a través de los medios. Es en este momento cuando inicia la educación para la recepción, la creación de contenidos por parte de las comunidades, el alzamiento de la voz del pueblo, por ponerlos en palabras de Freire.

Así es como se puede explicar este fuerte vínculo con el trabajo comunitario, el activismo, la lucha por la defensa de los derechos de los pueblos originarios y la insistencia en reducir la desigualdad social. Frente político de acción, de resistencia cívica contra las dictaduras, desafortunadamente tan comunes en América Latina por esos años. Para decirlo, junto con Gonzalo Aguilar, de forma sucinta:

El cine político de los años sesenta, entonces, no es un dispositivo para representar al pueblo ni para denunciar su estado, sino para *hacerlo*: un ámbito audiovisual en el que, como un catalizador, el pueblo emerge, y nunca como un actor pasivo. No hay representación porque esta se mantiene en el terreno de la conciencia y de la contemplación, cuando lo que se busca es transformar la realidad (y por lo tanto nuestra relación con la imagen) por medio de la acción (2015, p. 181).

Éste es el primer momento o generación que nos puede servir de referente sociohistórico para cuestionar el presente de la producción de video comunitario. Aún con el filme como soporte y vinculado a una forma de acción social permeada por el fin de la Gran Guerra pero, en otro sentido autónoma y concordante con los procesos independentistas en unos casos, y de resistencia a la política del patio trasero americana, en otros. Es en este panorama en el que surgen las propuestas más fértiles del cine latinoamericano.

2.1. Cines nuevos, cines pobres, cines populares

Aunque podríamos remontarnos a los trabajos colaborativos o participación comunitaria¹ en la producción filmica de la primera mitad del siglo XX², gran parte de la tradición a la que nos queremos referir sucede, en América Latina, durante los segundos cincuenta años del siglo pasado.

1 En este texto tomaremos como sinónimos a las nociones de documental participativo, colaborativo o comunitario.

2 Estamos pensando en casos como el de José Val del Omar en las misiones pedagógicas de la Segunda República Española o el tren cinematográfico de Aleksandr Medvedkin.

Los ejemplos a los que regresamos una y otra vez suelen coincidir, en las historias del cine latinoamericano, con los movimientos conocidos como “nuevos cines”, vueltos visibles, habitualmente, por aparecer en alguno de los festivales emergentes de la región, como Punta del Este, Mar del Plata o Viña del Mar. Y estos movimientos filmicos y espacios de exhibición coincidirían también con el surgimiento de las primeras escuelas de cine en los países latinoamericanos. Un cine complejo, poliédrico, efervescente que crecería en muchas direcciones y con muy diversos intereses, pero que mantendría esta vocación estilística apegada al realismo y a los temas de corte social. El documental sería, por tanto, uno de los productos privilegiados de estas nuevas expresiones filmicas.

Como explica Julianne Burton (1990), había una gran dificultad para cartografiar la producción documental en el continente por el poco trabajo que, hasta entonces en los años ochenta, se había hecho en la investigación histórica de los cines nacionales. El documental suele aparecer con obras canónicas o, más bien, como una influencia en el modo o estilo del cine de ficción. La realidad social plasmada en el melodrama latinoamericano y el gran énfasis en las formas realistas de los nuevos cines cubano, boliviano, peruano, etc., dan como resultado esta asociación, esta proximidad conceptual y analítica; y, por tanto, este desdibujamiento del documental como corpus de estudio.

Y si las historias generales del cine de las naciones han tardado en llegar, las historias del cine documental (Chanan, 2003), son en muchos casos todavía una tarea pendiente; a veces invisibilizada por la falta de presencia del documental en el circuito comercial, a veces por la incomodidad que pudiera causar este tipo de producción mediática, o producción de pueblo, por hacer referencia al texto de Gonzalo Aguilar³.

La tradición que nos interesa en este trabajo se aleja, probablemente de formas cinematográficas de ficción que, aunque unidas a estos movimientos, no son tan pregnantes como lo son los trabajos de Jorge Sanjinés, Octavio Getino, Fernando Solanas, Marta Rodríguez, Jorge Silva, Margot Benacerraf, Patricio Guzmán y un sinnfín de pioneros del trabajo documental.

Es importante hacer notar que también este tipo de cine lo podemos encontrar como una preocupación del cine anglosajón, a pesar del estigma de

3 Para una historia mínima del cine político de esta época en Latinoamérica, además del texto de Burton: Gil (2010), Paranaquí (2003), Vellegia (2010).

la producción comercial como único interés. De hecho, la tradición existe en Estados Unidos desde hace más de cinco décadas y la primera experiencia de transferencia tecnológica se corresponde mucho más con los pioneros del documental latinoamericano que con las experiencias de otorgar a las comunidades medios de producción en la región; proceso que sucedería hacia la década de los ochenta.

En 1966 John Adair, un antropólogo que trabajaba en colaboración con el cineasta Sol Worth, inició el primer proyecto de filmación en Estados Unidos con un grupo Navajo, en su reservación. Worth y Adair escribieron una propuesta a la Fundación Nacional de Ciencia y a la Escuela Annenberg de Comunicación de la Universidad de Pennsylvania para estudiar los efectos de una aproximación a la filmación entre gente de una cultura distinta. Su plan era enseñar habilidades básicas de filmación sin la superposición cultural de ideas sobre la estética cinematográfica basada en la práctica fílmica occidental para que entonces estos sujetos pudieran describir su cultura a su manera (Singer, 2001, cap. 4).

Tal vez el país que más lejos llegó sería Canadá al plantearlo como una política pública conocida como *Challenge for Change*, derivada de la experiencia de Don Snowden en el proceso de Fogo y promovido por la National Film Board (Waugh, Baker y Winton, 2010)⁴. El proyecto se implementó desde finales de los años sesenta (1969 fue la primera producción) y ha continuado de diversas maneras, incluso después de la muerte de su creador, en 1984.

2.2. Segunda generación y cambio tecnológico

El segundo momento sucede hacia los años ochenta y noventa, donde las tecnologías se vuelven mucho más accesibles. Por supuesto, el escenario regional e internacional es otro; la caída del muro de Berlín podría ser la sinécdoque de este proceso de transformación mundial que afectaría a Latinoamérica igualmente.

Hay también un cambio generacional. Los nuevos cines se han transformado, las prácticas fílmicas en la región se han diversificado y han seguido cauces tan diversos como las propias realidades nacionales. Sin embargo, el trabajo de base en comunidades con los pueblos originarios se volverá una preocupación, una vez más, continental. Y podríamos decir que en

⁴ Para una reflexión ética sobre el proceso colaborativo y cómo se vivió en Canadá, McCall (2011).

consonancia con un interés mundial por la recuperación del legado cultural de los pueblos ancestrales de todo el mundo.

Por supuesto, a nivel teórico, este momento corresponde con la aparición de los estudios culturales y de la producción de contenidos para públicos específicos y especializados. Lo podemos ver, por ejemplo, en la reflexión de la teórica del documental en Australia, Belinda Smaill (2002), quien explica que no solamente el trabajo de Stuart Hall, sino también de Anthony Appiah, Hamid Naficy y Jean-Luc Nancy facilitan repensar el modo en que los sujetos están posicionados en la cultura, particularmente en la cultura nacional. Todos estos teóricos, dice la autora, posibilitan la noción de identidad como categoría, y por tanto también la de identidad colectiva a través del modo en que se construye dentro del discurso y la representación. Mediante la acción de enmarcar prácticas culturales e institucionales de este modo, se hace posible dar cuenta de las formas múltiples y contradictorias de la identidad que toman forma dentro y más allá de la nación. Smaill (p. 393) pretende cuestionar las manifestaciones particulares de comunidad que se vuelven posibles cuando el simbolismo de la nación y los medios de la televisión multicultural y el documental son considerados en un contexto australiano.

El primer esfuerzo por dar cuenta de este proceso en Latinoamérica de manera coherente es el libro coordinado por Alfonso Gumucio (2014) donde se recogen 55 experiencias de 13 informes nacionales distintos. El mismo coordinador del proyecto reconoce la complejidad de la empresa y la imposibilidad de rastrear todas las experiencias que han sucedido en las últimas tres décadas en la región. Sin embargo, nos da una clara idea de la importancia de esta tradición y la expansión tan grande que ha tenido en estas latitudes.

En el panorama vemos surgir colectivos, asociaciones y proyectos como *Video nas Aldeias* en Brasil (Aufderheide, 1995, pp. 83-93), al igual que el Instituto Nacional Indigenista de México promovió la transferencia de medios que lo llevaría a convertirse en la Comisión Nacional para el Desarrollo de los pueblos (CDI) (Wilson & Stewart, 2008), para que posteriormente se formaran las organizaciones *Ojo de Agua Comunicación* y *Promedios* -en Oaxaca y Chiapas respectivamente- (Zamorano & Wammack, 2014). También fue importante el grupo Chaski en Perú. Todos estos grupos trabajan ya desde la perspectiva del documental comunitario y promueven la transferencia de medios para que los participantes de las comunidades puedan producir sus propios proyectos.

En el caso de Estados Unidos, tal vez podemos pensar el recambio generacional de los años ochenta y noventa con el surgimiento del *Center for Digital Storytelling* (Lambert, 2013) en la ciudad de Berkeley, que recupera la esencia de la transferencia de medios para el empoderamiento de cualquier persona a través de la propia historia. Es aquí donde podemos ver claramente el salto del video analógico al digital, lo que abriría la tercera generación de producción colaborativa o participativa asociada a Internet y la cultura de la convergencia, como se ha dado en llamar desde la academia (Suárez, 2009; Villaplana Ruiz, 2015; Guadenzi, 2014). Con ello se posan algunas de las preguntas sobre las formas específicas de hacer medios comunitarios en la época actual.

Este recambio también sucede en América Latina, como dan cuenta de ello los estudios sobre los casos en diversos países del subcontinente (Ardévol, 2014; Navarro, V. & Rodríguez, J., 2014).

2.3. Casos contemporáneos: audiovisual comunitario en tiempos de convergencia

Sobre esta nueva fase hay que hacer notar que sucede un encabalgamiento de las dos últimas etapas, donde el video y la producción digital para Internet conviven. Pareciera que la producción para medios digitales en la nube es más una expansión del movimiento previo que una nueva etapa de la evolución de la tradición, pues abona a los mismos intereses, de los mismos actores sociales que ya estaban desarrollando proyectos desde la década de los noventa y principios de este milenio. Ciertamente algunas características y formas de operación cambian, pero aún no se hace notar el cambio generacional.

Hasta este punto, el breve recorrido histórico que hemos hecho pretende mostrar la complejidad de la noción de participación en el cine y los distintos matices y usos en campos disciplinares variados. Aun así, pensamos que es prudente incluir una definición clara que pueda servir de punto de partida para referenciar esta última etapa y caracterizar el trabajo de campo y académico explicado en el estudio de caso.

Consideramos que una definición próxima al espíritu de nuestro proyecto es la que desarrollan Nick y Chris Lunch:

Los videos participativos contemplan un conjunto de técnicas que buscan lograr la participación de un grupo de personas o una comunidad en el diseño y la creación de su propia película. La idea subyacente es que la realización de un video es una tarea fácil y accesible; además, es una excelente forma de congregarse a las personas para que analicen distintos asuntos, expresen sus preocupaciones o simplemente sean creativos y cuenten historias. El proceso puede ser muy enriquecedor en cuanto a empoderamiento, al permitir a un grupo de personas o a una comunidad a que tome medidas para resolver sus propios problemas o que comunique sus necesidades e ideas a los tomadores de decisiones y/o a otros grupos y comunidades (2006, p. 10).

Con esta sucinta caracterización, y a sabiendas de que los matices abundan y cambian de experiencia en experiencia, de pueblo en pueblo y de metodología en metodología, dentro de este nuevo panorama mediático, cuatro son las experiencias que nos parecen canónicas y emblemáticas del momento actual: 1) El proyecto *Desdeadentro.co*, en Colombia; 2) los nuevos movimientos audiovisuales indígenas, en México; 3) *DocuPeru* y, finalmente, 4) *Wapikoni*, proyecto de plataforma canadiense que recupera experiencias de video comunitario a todo lo largo del continente americano.

Estos cuatro proyectos sirvieron de referentes directos para la generación de la experiencia de documental colaborativo desarrollada en El Salto, Jalisco, entre agosto y diciembre de 2015. A continuación explicamos brevemente los antecedentes que la hicieron posible y por qué los proyectos previamente mencionados funcionaron como influencias directas del trabajo.

3. Metodología y resultados: documental participativo en acción

En Guadalajara, Jalisco, México, durante el verano de 2015 se llevó a cabo un taller de metodología de intervención en comunidades a través del uso del video, organizado por Fundación CEDAT, en el que se convocó a productores

audiovisuales, universidades y promotores culturales de la ciudad. El curso lo impartió José Balado, director de *DocuPeru*. La intención de este curso era capacitar a un grupo de posibles instructores y asesores que pudieran desarrollar productos audiovisuales con las comunidades como parte de proyectos de prevención del delito y creación de cultura de paz en zonas de altos índices de violencia de la ciudad.

Este tipo de proyectos son licitados por los gobiernos municipales a organizaciones no gubernamentales y asociaciones civiles para obtener fondos del Subsidio para la Seguridad de los Municipios (SUBSEMUN), a través del Programa Nacional de Prevención del Delito (PRONAPRED) y operar directamente en campo. Este programa es la política pública del Gobierno Federal en México que busca, a través de la dedicación de recursos a la prevención, disminuir el índice delictivo en los municipios.

En el caso del curso impartido por Balado, se planeó y ejecutó un proyecto de documental colaborativo en el Barrio de Santa Cecilia, en Guadalajara. Se siguió la misma metodología que llevan casi quince años desarrollando, y que José Balado define: “es más bien una antimetodología, es más bien un caos ordenado..., o un orden caótico”. Esta flexibilidad y horizontalidad en la aproximación a los territorios son técnicamente los únicos requerimientos para comenzar un proyecto con los líderes y para proponer una experiencia de creación de comunicación comunitaria.

El proyecto de *DocuPeru* fue iniciado por Balado y otros colaboradores en 2002 (cambiaría de nombre varias veces a lo largo de estos años). Desde su fundación, la organización busca empoderar a las personas a través del uso de narrativas audiovisuales. Poco a poco, el *fanzine* y la fotografía se fueron sumando como productos detonadores de actividades y dinámicas con las comunidades en las que desarrollan talleres. Su vocación ha sido itinerante (más de 35 poblaciones y cerca de 130 documentales producidos). Han organizado muestras y producciones de video en infinidad de comunidades y zonas de Perú.

La aproximación a la comunidad se suele hacer a partir de desarrollar un grupo de interés dentro del barrio o pueblo que convoque a los habitantes a participar. Con estos porteros o líderes comunitarios se diseña y adapta la experiencia de intervención-colaboración. El equipo de *DocuPeru* suele adaptar su número y equipo a las necesidades de cada taller y grupo. El promedio de

tiempo en la comunidad es entre siete y quince días, tiempo en el que los miembros del equipo viven en algún espacio proporcionado por la población. La intención de esta inserción total es la creación de lazos de confianza a través de la presencia y contacto cotidiano.

La distribución del tiempo es variable, pero el primer día se hace una sesión plenaria con todos los interesados para explicar el proyecto y convocarlos a participar, lo que según Vela (2013) sería la etapa uno de la metodología. En los días subsiguientes se capacita a los participantes en el uso del equipo de cámara y sonido y se deciden los temas a desarrollar y la distribución de participantes en los equipos, que es la etapa de negociación. Después se graba y edita para, el último día y en otra sesión plenaria, mostrar el resultado de los talleres. Ahí se entregan copias a todos los miembros de la comunidad. Las historias les pertenecen, ellos pueden decidir subirlas a Internet, hacer más copias, donarlas, regalarlas, etcétera. *DocuPeru* sube a Internet los videos para que estén a su disposición y accesibles desde su portal de manera libre y gratuita.

Hablando sobre la filosofía que subyace a la producción, lo importante es que las personas cuenten sus propias historias, las cosas buenas o malas que ven de su comunidad. Tres ejes temáticos articulan la experiencia: subjetividad, cotidianidad y memoria. Ellos deciden de manera colectiva en uno de los talleres cómo trabajarán con estas ideas. El número de piezas y los temas son acordados por todos. *DocuPeru* suele sugerir que se enfoquen en una persona de la comunidad como hilo narrativo. Poner a los individuos como centro de las historias posibilita la visibilidad de valores y virtudes a través de los protagonistas o participantes del video, y potencia la capacidad de aterrizar en casos ejemplares la mirada personal, el día a día de la gente o los componentes de su cultura que quieren o intentan preservar.

Como parte de las réplicas y activaciones que suelen suceder en talleres e intervenciones de este tipo, algunos de los productores convocados para la experiencia en Santa Cecilia decidieron continuar proponiendo experiencias de producción audiovisual similares en la ciudad. Ernesto González, Mario Medina, Fernando Poiré y Rafael Ramírez de Mamuht Cinema, una productora de Guadalajara, hicieron una propuesta para continuar implementando la metodología de *DocuPeru* y seguir proponiendo proyectos. Para ello, contactaron a algunas de las universidades de la Zona Metropolitana de la ciudad.

Hacia finales de julio hicieron su primer taller participativo, ya en solitario, apoyados por el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente (ITESO) y con el aval de *DocuPeru*, en Zapotlanejo, Jalisco. Sucedió de la misma manera en el semestre agosto-diciembre de 2015, donde organizaron una experiencia similar en el Tecnológico de Monterrey, Campus Guadalajara.

3.1. Diseño y producción de documentales colaborativos en El Salto, Jalisco⁵

Dentro de las asignaturas de Ciudadanía y Democracia, así como de Realización Documental del Tecnológico de Monterrey⁶ se decidió integrar una experiencia multidisciplinar con un proyecto real y que aproximara a los estudiantes a la reflexión sobre uno de los problemas centrales en la zona, como es la contaminación del Río Lerma-Santiago. Aunque ésta fue la guía para buscar la comunidad donde intervenir, se decidió que el tema sólo sería abordado si los miembros de la comunidad así lo decidían.

Es decir, en consonancia con la metodología de *DocuPeru*, se dejaría en manos de los habitantes participantes de los talleres la decisión sobre qué historias contar. De este modo, la problemática sirvió para identificar la población y acercarse a un grupo de posibles interesados. En este caso, desde la materia de Ciudadanía y Democracia se hizo el contacto con el colectivo *Un Salto de Vida A.C.*, quienes se desempeñaron como los mediadores y anfitriones de la experiencia de los talleres.

Después de dos meses de gestión y negociación con la comunidad, y de que los alumnos de dicho curso fundearan y diseñaran los talleres, el último día de octubre, estudiantes, profesores y productores independientes se desplazaron a la comunidad para iniciar los talleres. Los profesores y productores proporcionaron los medios de grabación: cámaras, micrófonos, trípodes y computadoras para la edición.

5 Información general de la región de El Salto, cfr. INEGI (2009). En *Prontuario de información geográfica municipal de los Estados Unidos Mexicanos*. Disponible en <http://www3.inegi.org.mx/sistemas/mexicocifras/datos-geograficos/14/14070.pdf>

6 La primera materia es un curso general para todos los alumnos de licenciatura, mientras que la segunda es un curso obligatorio del programa de la licenciatura en Comunicación y Medios Digitales. Ambas se imparten en el último tercio de licenciatura.

Cuatro estudiantes de comunicación y once estudiantes de otros programas de licenciatura, así como algunos estudiantes convocados del programa de Antropología de la Universidad de Guadalajara, integraban el equipo de colaboradores y asesores (dos profesores y dos productores independientes permanecieron todo el tiempo de producción). Los otros dos productores apoyaron esporádicamente la realización de los documentales.

Aproximadamente veinte personas de El Salto y Juanacatlán⁷ acudieron a la convocatoria. Después de la presentación del proyecto y la decisión de los participantes de acudir a los talleres y grabar los documentales se decidieron hacer cinco historias: 1. La historia de un músico del pueblo que ve cómo la contaminación ha ahuyentado al turismo y la cultura del pueblo; 2. La historia de un profesor del bachillerato de El Salto, cronista del pueblo y memoria viva de la comunidad; 3. La historia de uno de los miembros del *Colectivo El Roble*, voluntario de la conservación del medio ambiente en la zona; 4. La historia de Josefina, una mujer dedicada a auxiliar a los enfermos y necesitados de la comunidad; y 5. La historia de Enrique y su familia que luchan desde la asociación *Un Salto de Vida* para lograr la autonomía alimentaria y así contribuir a paliar los problemas de la contaminación en la población⁸.

Gente de todas las edades, hombres y mujeres participaron en los talleres, y al cabo de dos días de grabación (jueves y viernes) se tenía el material listo para los cinco videos. El sábado fue un día dedicado a la edición, así como la mañana del domingo. Al anochecer, se montó una pantalla en la plaza central de El Salto y se proyectaron los cuarenta y dos minutos de video de los cinco proyectos desarrollados. Después del visionado, se dio paso a una sesión de preguntas y respuestas para terminar con reconocimientos a todos los participantes.

Después de desmontar la proyección, se hizo una pequeña sesión de agradecimiento y cierre con los anfitriones de *Un Salto de Vida* en la casa

7 El Salto y Juanacatlán son poblaciones espejo, una a cada lado del río. Juanacatlán es la población original, mientras que El Salto fue creciendo conforme se desarrollaba el corredor industrial.

8 Los enlaces de los videos aparecen al final en la lista bibliográfica. Hacemos notar que los usuarios de Vimeo no corresponden con los autores, pues al tratarse de un trabajo colaborativo, los que aparecen acreditados como directores son habitantes de la comunidad, mientras que la cuenta utilizada es la de los productores audiovisuales involucrados en el proyecto. Estos pequeños componentes muestran la pluralidad y complejidad de las relaciones establecidas en el proceso de producción documental bajo este tipo de metodologías.

donde albergaron a los alumnos y profesores. Hacia las once de la noche todo el equipo había abandonado El Salto. Un par de semanas después, los videos fueron subidos a Internet para que estuvieran disponibles para la comunidad. Además, los profesores de las asignaturas involucradas, han seguido desarrollando proyectos en la comunidad y con *Un Salto de Vida*. La idea de establecer el contacto y la experiencia de los documentales era sólo posibilitar diversas formas de colaboración e involucramiento de estudiantes en procesos de agencia ciudadana y trabajo participativo.

3.2. Cuestionar los modos en que narramos colectivamente la ciudad

Las cinco historias desarrolladas son ya parte de la riqueza cultural de los habitantes de El Salto; en un sentido, no necesitaban de la experiencia del documental colaborativo para que formen parte de la memoria de su pueblo. Estas narraciones dan sustento y coherencia a su día a día, vinculan su pasado con su presente y futuro. Ayudan a explicarse y a explicarnos a nosotros, los que no vivimos ahí, cómo y por qué suceden las cosas. Lo que consideramos valioso es que ante la propuesta de producir este relato colectivo incluyeron a personas que no participan de su realidad cotidiana.

Por un lado, esta característica denota un gesto de generosidad por su parte. Abrir su casa a un grupo de extraños cuyos intereses los incluyen, pero también los rebasan. Se integraron a una lógica que rompió su rutina diaria y se entregaron a la experiencia de contar sus historias junto a estos estudiantes, profesores y productores audiovisuales. Por supuesto, los videos son otra forma de materializar este legado y es parte de la contribución que los visitantes aportan a la relación. Dejar la memoria en video, así como la capacitación, son parte de los recursos materiales, humanos y simbólicos que los alumnos, profesores y productores pusieron a disposición de la comunidad. Pareciera una relación equitativa, abierta, complementaria; y en muchos sentidos lo es, aunque tiene algunas aristas.

Los dos temas aparentemente más problemáticos, derivados de la negociación, son: la autoría del producto y la operación técnica. Las respuestas desde las perspectivas de uno y otro lado de la comunidad, a nuestro parecer,

resultan menos fértiles para la reflexión que la opción de pensar la integración de individuos, intereses y propuestas que generen diálogo, negociación, contacto.

En el caso de la autoría, según la metodología utilizada, el equipo de visitantes apoya y asesora a los habitantes de la comunidad para que sean ellos quienes ejerzan el papel de directores; y, de ser posible, que operen el equipo de cámara y sonido. En el caso de El Salto, casi todos los casos sucedieron así. Y en los que intervinieron estudiantes en funciones técnicas o ayudaron en la dirección de las escenas, se asentó en los créditos. Aun así, no hubo ningún equipo en el que los habitantes de El Salto cedieran la dirección a algún visitante. Todas las historias fueron acordadas y aprobadas por la comunidad.

Respecto de los aspectos técnicos, el cuello de botella, el posible punto difícil de resolver es la edición del material. Este es un aspecto crucial que puede definir el orden e intención del discurso, como lo expone María Isabel Vargas González (2014). En esta experiencia los alumnos de comunicación, un productor independiente y un profesor editaron los productos. Los realizadores, habitantes de la comunidad, estuvieron presentes en la edición y solicitaban a los operadores que acomodaran el material de acuerdo al guion desarrollado por ellos. De este modo, se intentó paliar la intervención de los profesionales o expertos en las decisiones de los actores principales, los habitantes de El Salto.

Aquí es donde se consolida la idea del procomún y, específicamente, la *"investigación en lo salvaje"*, como la define Callon. Y al respecto puede haber una gran polémica sobre la necesidad de intervenir en una comunidad y sobre los riesgos que ello implica. Sin embargo, consideramos que es a partir del contacto justificado por formar parte de la misma ciudad que se puede trabajar activamente en reducir los impactos negativos y así privilegiar los aspectos positivos de la relación. Es esta la forma de agencia cultural a través del audiovisual que nos parece que sucede en este caso y que nos interesa recalcar. No es una relación natural y positiva por naturaleza, es un ejercicio convencido de que la puesta en común y la colaboración mutua son necesarios para preservar la memoria de nuestras comunidades; sobre todo, a medida que el mundo actual las pone a prueba, las conecta con otros centros urbanos, las aqueja con los problemas derivados de la modernidad, el progreso y el tardo-capitalismo.

4. Conclusiones

Podríamos iniciar la reflexión final de este caso de estudio por la dimensión pedagógica contenida en la experiencia de hacer documentales colaborativos en El Salto, pues son el detonador del esfuerzo y el principio para alcanzar el interés primario de la experiencia: lograr que las comunidades se interesen por producir narrativas sobre su propia vida y conflictos. Los profesionales y amateurs se encontraron en un territorio común, convenido y pactado para desarrollar historias que permitieran preservar la memoria de la comunidad saltense, al tiempo que ejercían el derecho para narrar sus propias formas de entender su comunidad y de integrarse a una ciudad que muchas veces los margina. Este espacio intermedio posibilita el aprendizaje compartido y muestra la complementariedad de los participantes, tal como sucede en la simbiosis de la metáfora usada en este artículo entre Enkidu y Gilgamesh.

Esta experiencia formativa fuera del aula significó, para los estudiantes, poner sus habilidades al servicio de un proyecto ajeno, al punto de tener que enseñar a otras personas a operar y hacer lo que ellos llevan años estudiando para dominar. Para los amateurs, salir de su rutina les permitió aprender nuevas formas de narrar su vida y sus intereses. Comunidad y estudiantes se asociaron para reclamar el cuidado de la ciudad y su río, como la estrella del sueño premonitorio de Gilgamesh.

El uso de una tradición de documental colaborativo como la de *DocuPeru* no elimina los conflictos y tensiones de la producción participativa, pero al menos visibiliza las posturas y los intereses de todos los involucrados. El pacto y la negociación se vuelven narraciones previas que expresan la búsqueda individual de contar algo dentro del grupo para hacer sentido, para generar memoria común. La acción comunitaria, gracias al uso de tecnologías contemporáneas, salta de posibles materializaciones escritas u orales a piezas audiovisuales cargadas en plataformas abiertas de distribución en Internet.

El poema de Gilgamesh sirve como idea motora o imagen primera en la que se nos revela que las historias y las ciudades van de la mano. Este proceso debe ser actualizado, puesto a punto, cuestionado cada vez que nuestras sociedades cambian y avanzan. En el caso de El Salto este cambio sucedió

cuando fue declarado municipio de la zona metropolitana de Guadalajara. Su vocación rural y su gran nexa con la naturaleza y el río se vio confrontada con el corredor industrial y su reciente adscripción como parte de la mancha urbana.

Estos mecanismos de inclusión-exclusión son el centro de la reflexión sobre el derecho a la ciudad, sobre cómo integrarnos, sobre cómo interpelarnos, sobre cómo plantear mecanismos de agencia cultural en tiempos de la convergencia mediática.

5. Bibliografía

- Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. México: FCE.
- Appiah, K. A. (2006). *Cosmopolitanism. Ethics in a world of strangers*. N.Y & London: W. W. Norton & Co. [Kindle edition]
- Ardévol, E. (2014). Cine y video indígena ¿hacia una comunicación alternativa? En N. Muntañola (Ed.), *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea* (316-338). Barcelona: UOC.
- Aufderheide, P. (1995). The Video in the Villages Project: Video Making with and by Brazilian Indians. *Visual Anthropology Review*, 11 (2), 83-93.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Bauman, Z. (2007). *Vida de consumo*. México: FCE.
- Burton, J. (Ed.). (1990). *The social documentary in Latin America*. Pittsburgh U.P.
- Callon, M. (2003). Research “in the wild” and the shaping of new social identities. *Technology in Society*, 25, 193-204.
- Chanan, M. (2003). El documental y la esfera pública en América Latina: Notas sobre la situación del documental en América Latina, comparada con cualquier otro sitio. *Secuencias Revista de Historia Del Cine*, 18, 22-32.

- Foucault, M. (1970). *The order of things: An archaeology of the human sciences*. (R. Hurley, Trans.). New York: Pantheon Books.
- Frye, N. (2000). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton U.P. Original work published 1957).
- Gaudenzi, S. (2014). Strategies of participation: The who, what and when of collaborative documentaries. In K. Nash, C. Hight, & C. Summerhayes (Eds.), *New Documentary Ecologies* (129-148). New York: Palgrave McMillan. [Kindle edition].
- Gil Olivo, R. (2010). *El nuevo cine latinoamericano (1955-1973). Fuentes para un lenguaje*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Gumucio Dagron, A. (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, Bogotá: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Hardt, M. & Negri, A. (2009). *Commonwealth*. Cambridge, MA: Harvard U.P.
- Harvey, D. (2012). *Rebel cities: from the right to the city to the urban revolution*. London: Verso.
- (1973). *Social justice and the city*. Oxford: Blackwell.
- Hernández Corchete, S. (2004). Towards a definition of historical documentary. *Communication & Society*, 17 (2), 89-123.
- INEGI (2009). En *Prontuario de información geográfica municipal de los Estados Unidos Mexicanos*. Disponible en: <http://www3.inegi.org.mx/sistemas/mexicocifras/datos-geograficos/14/14070.pdf>
- Jowett, G. & O'Donnell, V. (2006). *Propaganda and Persuasion* (4th. Ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Lambert, J. (2013). *Digital Storytelling: Capturing Lives, Creating Community* (4th Ed.). New York: Routledge. [Kindle edition].
- Leetoy, S. (2009). Las justificaciones de la guerra de Conquista a través de la mitología del Otro: Las dicotomías del Buen Salvaje y el Bárbaro en crónicas de los siglos XVI y XVII. *Revista Redes.Com*, 6, 145-158

- Lefebvre, H. (1996). The right to the city. In E. Kofman & E. Lebas (Trans.). *Writings on cities* (147-159). Oxford, UK: Blackwell (Original work published 1968).
- Lipovetsky, G. (2007). *La felicidad paradójica: ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*. Barcelona: Anagrama.
- Lunch, N. y Lunch, Ch. (2006) *Una Mirada al video participativo*, InsightShare. Disponible en: [http://insightshare.org/sites/default/files/file/Insights%20into%20Participatory%20Video%20-%20A%20Handbook%20for%20the%20Field%20\(Spanish\).pdf](http://insightshare.org/sites/default/files/file/Insights%20into%20Participatory%20Video%20-%20A%20Handbook%20for%20the%20Field%20(Spanish).pdf)
- Manguel, A. (2007). *The City of words*. Toronto: Anansi Press Inc.
- Martín-Barbero, J. (2008). Diversidad cultural y convergencia digital. *I/C Revista científica de información y comunicación*, 5, 12-25.
- (2001). *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad*. Pittsburgh: IIII-Serie Nuevo Siglo.
- McCall, S. (2011). *First person plural: Aboriginal storytelling and the ethics of collaborative authorship*. Toronto: UBC Press.
- Merrifield, A. & Swyngedouw, E. (Eds.) (1997). *The urbanization of injustice*. New York: New York U.P.
- Navarro, V., & Rodríguez, J. (2014). *New Documentaries in Latin America*. New York: Palgrave McMillan.
- Nietzsche, F. (2006). *Fragmentos póstumos. Volumen IV (1885-1889)* (D. Sánchez, Ed.). Madrid: Tecnos.
- Ostrom, E. (2000). Crowding out citizenship. *Scandinavian Political Studies*, 1 (23), 3-16.
- (1990). *Governing the commons: The evolution of institutions for collective action*. New York: Cambridge U.P.
- Paranaquá, P. A. (Ed.). (2003). *Cine documental en América Latina*. Barcelona: Cátedra.

- Scott, J. C. (1990). *Domination and the arts of resistance. Hidden transcripts*. New Haven: Yale U.P.
- Singer, B. R. (2001). *Wiping the War Paint off the Lens. Native American Film and Video*. Minneapolis: Minnesota U.P. [Kindle edition].
- Smail, B. (2002). Narrating Community: Multiculturalism and Australia's SBS Television. *The Journal of Communication Inquiry*, 4 (26), 391-407.
- Sommer, D. (2014). *The Work of Art in the World*. Durham, NC: Duke U.P.
- (Ed.) (2006). *Cultural agency in the Americas*. Durham, NC: Duke U.P.
- Suárez, B. (2009). El documental social como proyecto de desarrollo frente a los intereses de las industrias culturales en la era digital. *Signo y Pensamiento*, 28 (54), 208-227.
- Taylor, Ch. (2004). *Modern social imaginaries*. Durham, NC: Duke U.P.
- Vargas González, M. I. (2014). "Memoria Viva" (1993) de Marta Rodríguez y las complejidades de la antropología compartida en el proceso de montaje audiovisual (Tesis de maestría). Disponible en: <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/6791#.VyOVy6MeRbC>
- Vela, A. (2013). El documental como herramienta de empoderamiento para grupos sociales excluidos: La Caravana Documental. *Revista Canalé*, 5, 28-30.
- Velleggia, S. (2010). *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira.
- Villaplana Ruiz, V. (2015). Cine colaborativo. Discursos, prácticas y multiplataforma digitales. Hacia una diversificación de formatos transmedia participativos en el espacio digital europeo. *Fonseca: Journal of Communication*, 11, 88-117.
- Waugh, Th., Brendan Baker, M., & Winton, E. (eds.) (2010). *Challenge for change. Activist documentary at the National Film Board of Canada*. Montreal: McGill-Queen's U.P. [Kindle edition].

- Wilson, P & Stewart, M. (eds.) (2008). *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics, and Politics*. United States: Duke U.P. [Kindle edition].
- Zamorano, G., & Wammack, B. (2014). El audiovisual indígena en México y sus aportes al género documental. En A. Muñoz Hénonin & C. Curiel de Icaza (Coord.), *Reflexiones sobre el cine Mexicano contemporáneo documental*. México: Cineteca Nacional.

Anexo: Videos colaborativos

- Pablo Puga [Mamuht Cinema]. (2015, diciembre 1). **El músico** [archivo de video]. Recuperado de <https://vimeo.com/146340421>
- Alfredo Cortés [Mamuht Cinema]. (2015, diciembre 1). **Ríos y puentes** [archivo de video]. Recuperado de <https://vimeo.com/146317059>
- Alan Carmona [Mamuht Cinema]. (2015, diciembre 1). **Guardianes del bosque** [archivo de video]. Recuperado de <https://vimeo.com/146317056>
- Reynaldo Prado y Amparo Casillas [Mamuht Cinema]. (2015, diciembre 1). **Pina** [archivo de video]. Recuperado de <https://vimeo.com/146317058>
- Enrique Encizo [Mamuht Cinema]. (2015, diciembre 1). **La revolución vio-lenta** [archivo de video]. Recuperado de <https://vimeo.com/146317057>