



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA CHAPINGO

DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA RURAL

TESIS

**“APLICACIÓN DEL CINE DIGITAL COMO MÉTODO DE
INVESTIGACIÓN SOCIAL EN EL CONTEXTO DEL
INFORMACIONALISMO Y LA REALIDAD VIRTUAL”**

QUE COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN CIENCIAS EN EDUCACIÓN AGRÍCOLA SUPERIOR



DIRECCION GENERAL ACADEMICA
DEPTO. DE SERVICIOS ESCOLARES
OFICINA DE EXAMENES PROFESIONALES

PRESENTA

SALVADOR DÍAZ SÁNCHEZ

CHAPINGO, MÉX.

JUNIO 2012



“APLICACIÓN DEL CINE DIGITAL COMO MÉTODO DE INVESTIGACIÓN SOCIAL EN EL CONTEXTO DEL INFORMACIONALISMO Y LA REALIDAD VIRTUAL”

Tesis realizada por el Maestro en Ciencias, Salvador Díaz Sánchez, con la dirección del Doctor Liberio Victorino Ramírez. Ha sido revisada y aprobada por el H. Jurado Examinador como requisito parcial para obtener el grado de Doctor en Ciencias en Educación Agrícola Superior.

DOCTOR EN CIENCIAS EN EDUCACIÓN AGRÍCOLA SUPERIOR

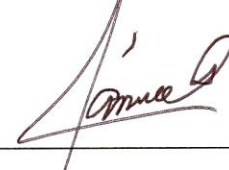
DIRECTOR: _____


Dr. LIBERIO VICTORINO RAMÍREZ

ASESORA: _____


Dra. MARIA EUGENIA CHÁVEZ ARELLANO

ASESOR: _____


Dr. MIGUEL ÁNGEL SAMANO RENTERÍA

LECTOR EXTERNO: _____


DR. ANTONIO MACÍAS LÓPEZ

DEDICATORIAS

Para Enrique,
mi entrañable hermano,
que con su presencia/ausencia
hace más grandes
mis pequeños sueños.

Para Odette, imbatible mujer,
señora mía, compañera en todo.

Para mis Doroteas, madre e hija,
otras de mis razones para existir.

Para mi familia toda.

Para mis amigos cuya nobleza
me hacen sentir un chingón.

A todos ustedes,
sin su ternura y bondad
me vida disminuiría.

AGRADECIMIENTOS

A
Guillermo Williamson
y a su familia
por la calidez y el amor
que me prodigaron en
mi estancia en Temuco, Chile.

A Liberio, a Maru Chávez,
a Miguel Ángel Sámano y al Doctor Macías,
gentísimas personas,
por su comprensión y apoyo
académico solidario.

A Chapingo, ubérrimo árbol, generoso y amigo.

Al Conacyt, que nunca me dejó en mal,
ni en México ni en Chile.

A la UAEMex y a la
Escuela Preparatoria Texcoco
que son parte de mí.

A Alonso y a Francis,
apoyos invaluable
en mi último
tranco.

DATOS BIOGRÁFICOS

Mi nombre es Salvador Díaz Sánchez, oriundo de Pentecostés, Texcoco, Estado de México, con fuertes raíces campesinas y fiel a la tierra que me vio crecer. Quizá por ello siempre he sido un siervo fiel de los trabajadores: Al campesino lo llevo en la sangre, el obrero me roba el corazón. Amo la mirada del estudiante que alumbra el porvenir, nunca he dejado de serlo yo mismo. Estos sentimientos conducen mi vida, así lo han hecho doquiera me llevan las corrientes del céfiro, desde que inicié y concluí la licenciatura en Periodismo y comunicación Colectiva en la UNAM, o cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos en la misma universidad, o la maestría en Sociología Rural en el generoso Chapingo, y ahora como doctorante en Educación Agrícola Superior.

Son escasos mis logros en mis 58 años de dar lata por este mundo, no obstante algo ha quedado además del albo pelo, quizá unas cintas de cine, muchos textos sin valor, algunos premios recogidos por el mundo, documentales sobre campesinos, obreras del sexo, estudiantes insumisos o indígenas de acá y de otras partes del planeta. Todo ello me ha dejado algunos afectos y más querencias. Soy de un país sin ventanas ni edificios ni estética ni odas a Narciso ni bancos ni puertas al dinero ni a vehículos fastuosos acaso leve biografía que abreva lágrimas dulces vida arropada por el murmullo de agujas y mujeres que bordan versos alejandrinos de esa región sin historia provengo y que ha hecho de mí un tipo retribundo, cansado, sospecho, contruviado que anda a tientas y a locas dando palos de ciego a las nalgas de la poesía desabrigado de Dios y del Diablo vociferando penurias y escapularios a medio estallido entre las barracas de un heptasílabo, una oración que perdona y el brutal paisaje de tus ojos. Seguir la misma senda es mi propósito. Ya el tiempo dirá si hice una lectura correcta de la vida.

Tan tan.

APLICACIÓN DEL CINE DIGITAL COMO MÉTODO DE INVESTIGACIÓN SOCIAL EN EL CONTEXTO DEL INFORMACIONALISMO Y LA REALIDAD VIRTUAL

APPLICATION OF DIGITAL CINEMA AS A METHOD OF SOCIAL RESEARCH IN THE CONTEXT OF INFORMATIONALISM AND VIRTUAL REALITY

Salvador Díaz Sánchez¹ y Liberio Victorino Ramírez²

RESUMEN

Apenas el alba despierta y una nueva época parpadea. Los aparatos de opereta que ayer nos asombraron hoy son alimento de la historia. El informacionalismo, ornamental revolución tecnológica, realidad virtual, imperio de la comodidad, es la aldea global anunciada hace 50 años por Marshall McLuhan. Ha puesto al mundo patas arriba. La globalización nos devora sin clemencia con sus colmillos lujosos. El mundo ha sufrido frías mutaciones y ha sido despojado de imaginación y de poesía.

La versátil computadora, pantalla y teclado, desgajados en múltiples trasuntos, pantallitas y tecladitos de inverosímiles formas toman cuerpo en increíbles dispositivos digitales sujetos al imperio del chip y a la nanotecnología, todo navegando en el éter del ciberespacio. Este espectacular paisaje de imágenes, fotografías, videos, mensajes, palabras, símbolos, códigos que danzan a contraflujo de la historia y sus efectos en una humanidad cada vez más deshumanizada, es el objeto de este estudio.

Para no quedarnos atrás en el ritmo de la historia la propuesta es cerrar la brecha digital, pero aún más importante es acortar la brecha conceptual. Este es el blanco de mi trabajo recepcional. Hacia allá van nuestros dardos. Tenemos los medios. Debemos usarlos con inteligencia, con sabiduría, con valentía. Aplicar los medios digitales como método de investigación social en el contexto del informacionalismo y la realidad virtual, es propuesta y objetivo de esta tesis. Desarrollar esta tarea no es imposible, para ello se utilizará como plataforma metodológica, la hermenéutica; la imaginación, la obra de arte, la poesía, la inventiva serán orientadores señeros de este trabajo de investigación fílmica que aspira a contribuir con un modelo de aprendizaje disponiendo de los medios expresivos del cine y la tecnología del cine digital.

Palabras clave: Informacionalismo, educación, metodología, TIC, realidad virtual, cine digital, documental, hermenéutica, poesía, obra de arte y modelo de investigación filmada.

ABSTRACT

At the crack of dawn, there is a new age coming up, waking, and just blinking its eyes. These operetta-like machines that first took us by surprise are now making history, feeding history. The global village that Marshall McLuhan anticipated 50 years ago is here, with information as an ideology by itself, a fashionable technological revolution providing virtual reality, and the empire of comfort. It has turned the world upside down. Globalization is devouring us with its luxurious tusks. It has no pity. The world has suffered senseless mutations, and it has been deprived of imagination and poetry.

The versatile computer with its screen and keyboard, endlessly multiplied in replicas, micro-screens and micro-keyboards taking unbelievable forms, is embodying incredible digital appliances subjected to the chip and nanotechnology empire, surfing on the ether of the cyber-space. This spectacular landscape of images, pictures, videos, messages, words, symbols, and codes dancing against the current of History, and its effects in an increasingly dehumanized humanity is the subject matter of this study.

We don't want to stay behind the pace of History. Our proposal is to close the digital gap. Even more important, is to close the conceptual gap. Such is the target of my thesis work. That is where our arrows are pointing at. We have the resources. We must use them with intelligence, wisdom, and courage. It is the goal and proposal of this thesis to implement digital media as a social research method in the virtual reality context, as well as that of the techniques to provide information. It is not impossible to develop and implement such task. In order to do so, we will use hermeneutics and filmmaking imagination as our methodical platform, as well as art, poetry, invention. Those will be the unique orientation marks of this research work in a kind of filmmaking that aspires to make a contribution with a learning model using the expressive resources of moviemaking and the technology of digital filming.

Key words: techniques of information, education, methodology, TIC, virtual reality, digital filmmaking, documentary, hermeneutic, poetry, art and model of research in film.

¹ Tesista

² Director

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
Desde las antípodas del galeato a la periferia	5
de mi objeto de estudio.....	5
CAPÍTULO I	11
LA REBELIÓN DE LAS IMÁGENES EN EL UNIVERSO.....	11
SOCIAL Y EDUCATIVO	11
La catapulta de la investigación desde los andamios del arte	16
La tiranía de la globalización y la sofisticación del fetichismo de la mercancía	25
Valoraciones	31
Objetivo general	31
Objetivos específicos.....	32
Meta.....	32
Propósitos.....	32
Supuestos	32
Desde el templo de lo necesario, las razones propulsoras.....	33
CAPÍTULO II.....	39
EN LAS PRADERAS DE LA POESÍA AMBULAN LOS CONCEPTOS	39
Por los andares de los paradigmas emergentes.....	39
Palabras dulces y suaves palabreos hermenéuticos, poéticos y metodológicos	40
El informacionalismo, la revolución virtual y el cambio de época.....	46
De la poética de la imaginación a la prosa digital en el reino de la mercancía	56

De la comuna del chip a la aldea global desde el ojo vigilante de la Web	62
Twitter, Facebook, #YoSoy132 y “¡Todos somos Atenco!”	67
El cine, arte mayor, y sus potencias expresivas.....	72
De la investigación como soporte del cine documental a la construcción del concepto de investigación social filmada	76
¿Cine digital documental o video documental?, o todos tenemos acceso a un lápiz pero no todos podemos escribir un poema.....	81
CAPÍTULO III	85
LA PLATAFORMA METODOLÓGICA.....	85
La cámara: ojo que abrevia al mundo	85
Observación de campo, el <i>rapport</i> y la filmación de informantes clave	87
La imaginación como aproximación metodológica de la realidad	89
Los métodos tradicionales en la realización de documentales	97
Desde las rendijas del cine latinoamericano.....	100
La imaginación y la poesía como método	102
La razón dialéctica y el conflicto como propulsor dramático y la racionalidad poética.....	105
CAPÍTULO IV.....	113
APLICACIONES DE LA METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN SOCIAL FILMADA	113
En el oscuro crisol de los preliminares	114
Los primeros resplandores del universo de estudio	116
Un funámbulo acotado por los límites del conocimiento	117
Perfilando las aristas del objeto de estudio	120
En las poéticas inmediateces del <i>rapport</i>	122

El <i>rapport</i> y el acopio de armas gnoseológicas para acometer la batalla por el conocimiento	129
La generación de otros espacios de aprendizaje	133
El desaire al ceremonial cristiano en una noche de luto: el <i>Eluwun</i> mapuche	136
En las cumbres de la palabra profunda.....	141
Las aventuras del rodaje con las nuevas tecnologías digitales.....	144
La interpretación cultural: cabalgando sobre las alas de la poesía y los primeros barruntos del guión	146
El trabajo de gabinete o las fuentes que se arraciman en torno a una investigación educativa	149
El <i>Azeluwan</i> como fuente intercultural en la realización del documental.....	151
El guión definitivo, el montaje y el estreno.....	153
La experiencia educativa desde los destellos de la creación.....	155
ANALISIS DE LOS RESULTADOS O LOS BARRUNTOS QUE ANUNCIABAN LA ALBORADA DE LO QUE PUDO HABER SIDO Y NO FUE, PERO QUE FINALMENTE ES.....	158
CONCLUSIONES: EL ÚLTIMO TRANCO DEL TÚNEL	165
BIBLIOGRAFÍA.....	169

INTRODUCCIÓN

Desde las antípodas del galeato a la periferia de mi objeto de estudio

Esta investigación se pretende original. Novedosa. Obedece a una circunstancia especial: es hija de su tiempo. Esta época ha impreso a la educación y a la genealogía del saber un sello original: la revolución digital. El alba del nuevo siglo presencié el desarrollo y perfeccionamiento de las inagotables tecnologías. Jamás la historia del mundo había experimentado tantas y profundas metamorfosis como las sucedidas en los últimos suspiros de esta era que se deshace entre los dedos de la historia. Quizás sea así porque habitamos una sociedad líquida en la cual fluyen como un torrente todas las cosas del universo en efímera existencia. Todo envejece y se renueva en la desmesura de la sorpresa y la rueda del asombro. La historia resumida en el impalpable aleteo del colibrí, en el fuego del instante que quema la zafra del pasado y enciende invisiblemente la simiente del futuro. La realidad despojada de alma y corazón se escurre entre la epidermis de lo breve y el puerto de lo inalcanzable. La tierra sin sustento, mero postulado rústico, brutal. Humanidad sin piel ni esencia, desabrigada de pasión y sentimientos, fuera de la levadura colectiva y el fermento de la vida comunitaria. Realidad coagulada en la incierta infinitud y el azar programado. Gigantesco árbol cuyos frutos son la prisa y el olvido, el pasmo y la frustración por poseerlo todo y disfrutar la nada simultáneamente. Las ganas de ser alguien en el drama de la vida cuyas raíces anclan en la sima de un sistema cosificado, reificado, deificado. El mercado es el demiurgo de todo lo habido; la ganancia, la lógica del universo; la fugacidad, la enzima de la experiencia humana.

Masa vil, cuerpo frío, huidizo ser, angustiante grito, sociedad sin gloria, humanidad moderna, siempre amorfa, vagabunda. Paul Valéry lo dice, “la interrupción, la incoherencia, la sorpresa, son las condiciones habituales de nuestra vida. Se han convertido incluso en necesidades reales para muchas personas, cuyas mentes se alimentan... de cambios súbitos y de estímulos

permanentemente renovados... ya no toleramos que nada dure. Ya no sabemos que hacer para que el aburrimiento de fruto” (Bauman, 2006: 7).

El sinsentido orientando los sentidos. La vida, subsidiaria del caos. La esencia humana desterrada de la gracia, carente de sensibilidad, desprovista de poesía. Del *homo sapiens* al *homo videns* y de éste al *homo digitalis*. La duración de la vida se adelgaza en el vértigo del espacio vital. La licuefacción es signo de los tiempos. Modernidad líquida, nada permanece igual para que todo siga igual. Gatopardismo cibernético, fluido, ajustado, extendido a los intersticios del mundo. Imperio de la incertidumbre. No podía ser de otra manera porque “los fluidos, a diferencia de los sólidos, no se fijan al espacio ni se atan al tiempo. En tanto los sólidos tienen una clara dimensión espacial... para ellos lo que cuenta es el flujo del tiempo más que el espacio que puedan ocupar... estas razones justifican que consideremos que la ‘fluidez’ o la ‘liquidez’ son metáforas adecuadas para aprehender la naturaleza de la fase actual –en muchos sentidos nueva– de la historia de la modernidad” (Ídem: 8).

Estas particularidades son los agentes del cambio de alma y decoración del entorno social. No son ya los mismos colores quienes ornamentan el tiempo real, es otra su textura, distinto su aroma, variada su temperatura. Sus indumentarias son diferentes. Como en una gran obra de teatro los protagonistas cambian de piel y ropajes a cada instante de la vida. El globo entero ha sufrido metamorfosis profundas, nunca experimentadas. Sus venas laten cósmicamente. Su sangre circula con la celeridad de una tormenta o de un disparo. Su alma respira distinto. Su cuerpo transpira ansiedades. Sus genes han desbocado mutaciones sensibles. Se ha cimentado un mundo nuevo. Titirimundi, mundonuevo. Tutilimundi, todas las cosas del mundo. Todo encapsulado en un chip o en una pantallita de plasma. Cosmorama virtual. Orbe de imágenes y signos etéreos, la nube digital, las redes sociales intangibles. Del titirimundi al tutilimundi. Un mundo diferente donde caben muchos mundos virtuales, aun cuando excluya como siempre a los rechazados

de siempre: los condenados de la tierra, los marginados, los *nadies*, los más pequeños, los que “no caben” en este planeta: los pobres.

Este descarnado pero seductor escenario es nuevo rostro del capitalismo moderno. Sirve de puerto para lanzarse a una travesía en pos de algo que, de tan vivido, navega inadvertidamente en la aguas de la despreocupación y la indiferencia. Se zarpa indefectiblemente desde los terrenos de la motejada revolución virtual o revolución digital, dadora de luz a una época nueva: el informacionalismo. Esa región en donde por encima de todo reinan las imágenes en movimiento y los efectos renovados cibernéticamente. El punto de partida de esta investigación se sitúa desde el ubicuo mirador de los fenómenos audiovisuales y las nuevas tecnologías desarrollados desde ese inmenso mundo virtual de la Internet, web, o red de redes. Desde ahí se avizora la periferia del objeto de estudio.

Anudando el sujeto con el objeto desde las estrategias del saber

Se ha seleccionado entre los prodigios de este torrencial mundo virtual el fenómeno más significativo, por su penetración, eficacia, proyección y transcendencia como agente de cambio social: el cine digital, sus formas narrativas, su estrecha relación con otro universo no menos importante, la educación. Justamente, esta relación indisoluble encaminará la investigación que versará sobre los usos y aplicaciones adecuadas del cine como método de apropiación de la realidad en investigaciones sociales, y tomará raíz sobre la textura de dos ramas: el ejercicio de la creación y la construcción de una metodología.

Por lo tanto se diseñará un modelo referencial para la realización de investigaciones filmadas, orientadas a las ciencias sociales, como paradigma de aprendizaje significativo, con base en la elaboración artística de un documental en cine digital donde se plasmarán las innovaciones tecnológicas con vistas a aplicarse en las ciencias sociales y humanidades.

De tal suerte, este proyecto de investigación se afilia a “La metodología e investigación en educación agrícola superior” del programa del doctorado en Ciencias en Educación Agrícola Superior en la Universidad Autónoma Chapingo (UACH), y alza su edificio sobre los cimientos de dos pilares, el primero la constituye el ejercicio de la creación, cristalizado en la elaboración de un documental de mediano aliento, “La Nación Mapuche: donde se cultiva la palabra profunda” (Díaz, 2008)¹, producido en Sudamérica, en Chile. El segundo pilar, parte complementaria, incluye esencialmente la reelaboración teórica del problema, esto es, la estructuración de una metodología de la investigación filmada, partiendo de la base de la construcción del propio concepto y tomando como referentes estratégico la hermenéutica, amén de otras aristas metodológicas que sobrevendrán cuando el trabajo así lo requiera, como la etnología cuando aborde la realización de documentales, así como algunos elementos dialécticos y, con razón, por ese proceso de metacognición que desplegaré en el capítulo donde se planteé la construcción del método para desarrollar la investigación filmada, toda vez que ahí tomaré conciencia de lo aprendido y de cómo lo he aprendido para construir mis conocimientos con solidez e inteligencia; todo bajo el prisma y la perspectiva de la lente cinematográfica², habida cuenta que el autor del proyecto considera al cine y a la cinta de video, al hardware y software digitales (soportes técnicos), al igual que muchos teóricos y analistas, como poderosas herramientas de transmisión de conocimientos y como artefactos de creación y recreación de la realidad.

Por lo tanto, se parte de un aserto base: la filmación es la investigación misma. Se funde en el proceso de filmación. No es sólo una herramienta de

¹ Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=Y5ZfbOlyReM>, consultado el 2/06/12.

² Debido a la formación de cineasta del autor y a que el lenguaje del cine, su discurso, su narrativa, su técnica y su práctica han rebasado sus fronteras y ha conquistado al video, se usarán indistintamente en la redacción del proyecto las palabras cine / video / filmación / grabación / videofilmación / filmograbación / película / cinta, etc. Si hay necesidad de usar los términos con mayor precisión se especificará claramente.

acopio de información, propone nuevas y originales vetas para acceder con mayor facilidad al conocimiento del entorno. Se integra a un proceso de construcción y apropiación de un sector de la realidad con métodos y procedimientos científicos diferentes.

Esta indagadora marcha se remonta a los rockeros años 60 del siglo XX, cuando el cascarón del mundo empieza a agrietarse y desde sus entrañas empieza a asomar una nueva era; el recorrido se extiende hasta los tiempos actuales, 2012, cuando ya la nueva época se encuentra rozagante, con una globalidad desplegada hasta las ilimitadas frondas del espacio exterior, y la agonía de la vieja época se consuma.

Asimismo, en tanto globalidad anunciada, se hollarán áreas de estudio y espacios tan diversos, suelos tan distantes que van desde el entrañable Chapingo, haciendo un alto por los caminos del sur guerrerense, hasta detener el ojo aristarco en las lejanas tierras australes de nuestra América, como la república de Chile e, inclusive, Argentina.

En este orden de cosas, cine, video, TIC, educación, investigación social, hermenéutica, etnología, creatividad, arte, imagen, virtualidad, sentidos, licuefacción, prisa, globalidad, son categorías orientadoras en este estudio. El análisis transitará por territorios que, por nuevos, aún no son suficientemente conocidos, aplicando una mirada diferente para crear una plataforma que ayude a despegar otros estudios sobre algún sector de la realidad social. Por lo mismo, nuestro planteamiento quizá no muestre todo el potencial educativo que tendrá en el futuro próximo o sea recibido con extrañeza e incompreensión por aquellos que erróneamente niegan el uso de las innovaciones tecnológicas fundamentando su rechazo en una supuesta deshumanización derivada del uso irresponsable, torpe o procaz de los medios digitales.

Ingresemos pues, poco a poco, a este sorprendente ambiente de descubrimientos digitales y su concreción en los medios que han transformado al mundo y modificado los estilos de aprendizaje. Pero se advierte que este

texto fue ejecutado fuera de la lobreguez del estilo que abunda en la ciencias sociales, por lo cual puede parecer hereje y antisolemne, y lo es en parte, ciertamente porque la gente vive de convenciones y en un mar de lugares comunes, porque presuntamente, eso es lo que vale en este mundo, romperlos es valioso, si se hace con inteligencia y talento. Se intentará en numerosas ocasiones.

CAPÍTULO I

LA REBELIÓN DE LAS IMÁGENES EN EL UNIVERSO SOCIAL Y EDUCATIVO

La relación de la educación con los medios audiovisuales nace desde el momento mismo en que éstos surgen como entes de ensoñación, deseos de ubicuidad, y desdoblamiento y representación de la realidad desde los entramados de los hombres que se mueven entre la curiosidad, la fantasía y la locura, y se desarrollan hasta adquirir la fuerza motivacional y formativa que hoy han adquirido.

El caso más conocido y documentado es el cine o cinematógrafo, como fue motejado en sus inicios, que surgió desde los vericuetos de la magia y los intersticios de la ciencia experimental. El cine creó un nuevo lenguaje, transformó la vida cotidiana de los humanos y descubrió una nueva realidad. Cabe señalar que los inventos de la radio (casi simultáneamente) y la televisión (tres décadas después) y el *video tape* abonaron los valiosos terrenos donde los medios se convertían en orientadores, formadores y aun manipuladores de conductas colectivas. Efectivamente, estos medios extendieron su poder al área de la formación y la enseñanza. De inmediato los pedagogos percibieron sus alcances didascálicos. La educación recibe de esos medios, desde entonces, su nervio y energía para constituirse como poderosos apoyos didácticos. Su influencia en las instituciones educativas, es incuestionable.

Se señala así porque desde hace ya larga data, no únicamente el cine, sino también otros medios visuales y audiovisuales como las filminas, los proyectores de cuerpos opacos, de diapositivas o los diaporamas, habían sido enarbolados como refuerzos educativos en diferentes centros de enseñanza de todos los rangos y niveles. Pero el advenimiento y popularización de las nuevas y pasmosas tecnologías digitales ha resultado un señuelo pedagógico para todos los actores que desempeñan un papel importante en el desarrollo de

enseñanza y aprendizaje, y en procesos formativos de distinta índole y jaez que ha causado una verdadera revolución como lo afirman Battro y Percival:

“Esta prodigiosa versatilidad digital ha transformado profundamente a la sociedad de este fin de siglo y, como veremos, ha iniciado una revolución irreversible en la educación. Especialmente ha invertido el paradigma pedagógico que giraba en torno a la escuela, centro tradicional de atracción y foco del aprendizaje. La educación digital ha comenzado a distribuir el conocimiento fuera de la escuela, del colegio y de la universidad, llevándolo hacia el hogar y el trabajo, gracias al empleo creciente de la informática y de las telecomunicaciones”(Battro y Percival, 2007)³.

Producto de este prodigio cibernético es una pequeña herramienta digital que he revolucionado la forma de representación de la realidad: la cámara de video. Obvio es, su autoridad en el mundo educativo, y aun fuera de él, ha tenido efectos inmediatos. Su sencillo, atractivo y accesible manejo aunado a otras herramientas como las video reproductoras o videograbadoras, el cañón de proyección, el ordenador o computadora, empieza a adueñarse, junto a los programas de presentación en *power point*, del reino de los apoyos didácticos, y tiene ya una situación de privilegio sobre las demás herramientas, transmutadas ahora, en el mejor de los casos, en inservibles piezas de museo, o en artefactos que han pasado a ensanchar las bodegas del inventario muerto de las instituciones educativas, como los viejos proyectores cinematográficos de 16 mm, los sordomudos cañones de diapositivas y cuerpos opacos, o la bandeja de proyección y pantallas de los diaporamas, etc. Las computadoras, videograbadoras y cañones de video con programas de *power point* han desplazado esos recursos otrora indispensables como apoyos didácticos.

³ Disponible en <http://www.byd.com.ar/edwww.htm>, consultado el 15 de marzo de 2012.

Todo ello se indica sin profundizar en los Espacios de Comunicación Digital (ECD) blogs, twitter, My Space, Facebook, Skype, verbigracia, que también son medios de intercambio de información y que, por lo tanto, tienen la posibilidad de convertirse en espacios pedagógicos concretos, de los cuales se hablará más adelante y, sobre todo, lo que más interesa, las presentaciones multimedia, las aplicaciones interactivas, las interfaces, los gadgets, los hardware, los software, participantes de procesos más complicados que han sintetizado el uso del teléfono y agregado pantallas que permiten la interacción visual (sólo imaginados y vistos en películas de ciencia ficción hace 40 años) y que cambian de escena mediante toques mágicos. Ellos exigen otras plataformas asociadas al control de las manos o, inclusive, de la voz, pues se plasman, se transmiten, se proyectan mediante dispositivos o reproductores multimedia. Pueden ponerse en juego en ambientes físicos con efectos especiales, con varios usuarios conectados en red, o privadamente con una computadora sin acceso a Internet. Un sistema de videojuegos o un simulador son ejemplos multimedia que requieren de un software o aplicaciones específicas. Un espectáculo láser es una presentación de formato multimedia en vivo. Además, claro está, de los potenciales usos en la educación media superior y superior de la enciclomedia, un sistema de *e-learning* con una base de datos didácticamente diseñada para estudiantes de primaria y secundaria, mediante el uso de un ordenador, una pizarra digital interactiva y un proyector.

En este escenario, interesa subrayar el importante papel de los medios audiovisuales, en particular el uso del video o cine digital destacable en grado sumo por las infinitas cualidades de la imagen en movimiento, del cultivo de la imaginación y la agudeza del ingenio que el hacedor le confiere. Ello orientará el astrolabio para emprender un breve itinerario en pos de avanzar con certidumbre por un camino lleno de sorpresas cual más interesante.

De ahí que, por su naturaleza, las imágenes pertenecen a nadie y pertenecen a todos. Por ende, el primer aspecto por enfatizar es su intensiva utilización que ha rebasado espacios propios del cine y de los estudios de

televisión. Con esto se quiere destacar que las cosas han cambiado a tal grado que el usufructo que de ellas hacían expertos y especialistas de los medios audiovisuales y que los situaba con un aura luminosa de seres privilegiados, terminó, por lo menos en su acceso, toda vez que cualquier individuo puede poseer alguno de estos adminículos productores de imágenes. Y sí, el discurso audiovisual, ha dejado de ser coto cerrado de cineastas, publicistas, propagandistas, estudiantes de comunicación, documentalistas, peritos en el fino cultivo de la imagen. Pareciera existir una rebelión contra esos virtuosos creadores que antaño eran vistos como gente de otro mundo. Hoy podemos apreciar en cualquier lugar donde se congrege una multitud, una, dos o más cámaras de video, teléfonos y dispositivos que recogen imágenes sin que alteren el ritmo de la reunión. Su presencia ha dejado de ser una novedad para convertirse también en personajes invitados en las grandes y pequeñas ocasiones, son bien recibidos y a nadie provoca nervios como lo causaban hace 30 años las voluminosas cámaras de cine, con un staff o equipo humano de al menos cinco personas entre las que destacaba el personaje principal, el director, el fotógrafo, el ayudante de fotógrafo, el ingeniero de audio, y uno, dos, tres ayudantes que cargaban con pesados tripies, grabadora de audio, luces y toda la parafernalia que significaba poner en marcha el “corre sonido, corre cámara... ¡Acción!”. Hoy todo esto puede sintetizarse en una sola persona pues las diminutas cámaras de video traen consigo foco y exposición automáticos, el sonido digital sincrónico, estabilizador de imagen (*steady shot*), luz infrarroja para registro nocturno (*night shot*) y, por si fuera poco, puede filmograbarse una o muchas veces la misma escena sin agotar los recursos que se gastaban antaño.

Cabe destacar el uso cotidiano de estos aparatos en los distintos estratos de la población de una sociedad cualquiera. Por ejemplo, en el feraz territorio donde florecen los conceptos y discurren las ideas, las novedosas tecnologías digitales registran palmo a palmo un florilegio de conferencias, discursos, congresos, reuniones académicas, ponencias, entrevistas, testimonios,

cátedras y actos educativos de variada índole y jaez. Sin embargo, todo esto permanece en el limbo y es difícil que estas imágenes rebasen el círculo de amigos o de compañeros que estuvieron involucrados en tales actividades y sólo permanecen como archivos memoriosos para alguna ocasión que venga al caso. Estas experiencias con la producción audiovisual acontecían también en décadas pasadas con el empleo del cine y de los medios didácticos, así, antaño como hogaño, pocos son los individuos con las habilidades y capacidades para hacer de una filmograbación un programa o un documental digerible para cualquier público ávido de saberes.

En la Universidad Autónoma Chapingo (UACH), la recurrencia del video cada día ronda más el plumaje de lo habitual. Los apasionantes viajes de estudio, las académicas prácticas de campo, los interesantes procesos de cultivo, el fabuloso acopio de las cosechas, el espectacular alumbramiento de una ternera, la increíble inseminación de una vaca, la curiosa fabricación de compostas, el uso corriente de las técnicas agropecuarias son videograbadas para guardar un registro, poseer una memoria visual y reciclar esas experiencias en estrategias educativas. Los viajes escolares son ahora impensables sin la presencia de una cámara dispositivo multimedia como un *Black Berry*, *Iphone* o *I pad*; los maestros, investigadores y alumnos se interesan sobremanera en su manejo como material didáctico. Es cada vez más frecuente que estudiosos de todas las áreas, estudiantes, profesores, intenten aprovechar sus videofilmaciones vagabundeando con los especialistas en la imagen en movimiento en busca de cristalizar su objetivos, no obstante, la mayoría de esos esfuerzos se quedan en el intento con la consiguiente frustración y pérdida del material que pudo aprovecharse de forma adecuada. Por todo lo anterior, vale la pena iniciar la roturación de nuevos terrenos para explotar esos medios tan poderosos.

La catapulta de la investigación desde los andamios del arte

Antes de continuar con los pormenores del estudio y avanzar con pasos seguros hacia su concreción hubo de tomarse en cuenta algunos aspectos que gatillaron su avance y desarrollo. Esto tiene que ver con el manejo del cine como medio formativo en Chapingo, pues a pesar de desplegar una historia impregnada de los aromas brotados de la realidad rural, la institución no fue extraña a los fenómenos audiovisuales, ya como ejercicio permanente de difusión cultural o como práctica eventual de producción cinematográfica, no sostenida por mucho tiempo por sus altos costos. De cualquier modo, el cine fue empleado frecuentemente desde los ya lejanos años 70 del recién terminado siglo en las instituciones de educación superior. Ésta fue una etapa de cambios vertiginosos en el que el desarrollo de los medios prefiguraba el fin de una era y auguraba ya el advenimiento de una nueva época, profetizada prodigiosamente por Marshall McLuhan quien la denomina “aldea global”. Muchos teóricos no tomaron muy en serio a este científico que muy pronto vería comprobada su teoría de los medios como extensiones del hombre y la globalidad de la que él hablaba.

Pero, entender el modo como ocurrió la metamorfosis global en nuestro país no es cosa fácil, para comprender el problema debe contextualizarse el panorama en esa lejana década, pues en esos tiempos hay una efervescencia propia de un país subdesarrollado con grandes desigualdades sociales. Existe un gatilleo de la conciencia de amplios sectores juveniles, brotan desde las entrañas de su propio cuerpo movimientos sociales rebeldes como el rielero, el magisterial, el campesino, inclusive el de los médicos. Todos ellos reciben el influjo creciente de la Revolución Cubana, y en consecuencia los golpes cada vez más fuertes de las acciones represivas de los gobiernos de Adolfo López Mateos y de Gustavo Díaz Ordaz, que infiltraban orejas, chivatos y soplones para recluir a los líderes sociales en las catacumbas del “Palacio Negro” de Lecumberri. El Partido Comunista se movía en la clandestinidad y el PRI gobernaba férreamente en todo el país controlando gubernaturas, presidencias

municipales, Congreso de la Unión, aparatos judiciales, prensa y los medios de información electrónica casi en forma absoluta. Sólo la revista “Política” y “¿Por qué?” escapaban un poco del yugo gubernamental de PIPSA⁴ que frecuentemente les cortaba el suministro del papel. La “oposición” política se concentraba en los partidos paleros, por no decir cuchareros, Partido Auténtico de la Revolución Mexicano (PARM), Partido Popular Socialista (PPS) que se formaban ante el “señor presidente” con las lenguas bien ensalivadas para ejercer abyectamente los típicos besamanos, en un melcochoso concierto de loas y alabanzas dirigido por el PRI. La única fuerza presuntamente opositora la constituía el Partido Acción Nacional (PAN) a quien domesticaban con la provisión de mijagitas llamadas diputados “de partido”, antecedentes remotos de los diputados plurinominales.

Se padecía un oficial clima anticomunista que no obstó para que germinara el vigoroso movimiento estudiantil de 1968 (como en Francia, Tokio, Estados Unidos, Checoslovaquia) que desembocó en una serie de actos represivos del presidente que tendió su mano asesina a la plebe del pueblo llano y “salvó a México” del comunismo mundial, Gustavo Díaz Ordaz. El movimiento estudiantil, como es ampliamente sabido, fue reprimido brutalmente y tuvo su culminación y sofocamiento en los sangrientos acontecimientos de la plaza de las Tres Culturas el 2 de octubre en Tlatelolco.

En medio de la represión y la cancelación de las libertades democráticas, México transitaba hacia una era de intensos cambios culturales. Fue la época de auge de los conciertos de rock y los hoyos *funky*, y de ese inmenso movimiento contracultural de los hippies (que pusieron de moda las largas cabelleras y acentuaron e impulsaron las manifestaciones y protestas en EUA en contra de los bombardeos de Lyndon B. Johnson y Richard M. Nixon a la población civil de Vietnam mientras en todo el mundo proliferaba la música de

⁴ PIPSA: Productora e Importadora de Papel, Sociedad Anónima, empresa estatal surgida durante el gobierno de Lázaro Cárdenas.

The Beatles); la popularización de la mariguana en la grey universitaria, los viajes por los fantasmagóricos territorios del peyote y la fantasía psicodélica que puso de moda a doña María Sabina, una campesina oaxaqueña de la Sierra Mazateca especialista en el uso tradicional de los hongos alucinantes. Al unísono, las mujeres se liberaban sexualmente bajo el símbolo de Amor y Paz, y proliferaba el uso de las estrujantes minifaldas. Seguía escuchándose en la radio “Farolito” y “María Bonita” de Agustín Lara, los boleros que cantaban los tríos como los Tres Diamantes, Los Panchos, Los Tecolines, quienes alternaban con el persistente ebanista de Guamúchil, Pedro Infante, el divulgador del bolero ranchero, Javier Solís y el romántico ex chapinguero Álvaro Carrillo. Las estaciones que más taladraban las orejas eran sin duda la XEQK, la más famosa de todas, o sea, La Hora Exacta (“La hora del Observatorio, misma de Haste; Haste, la Hora de México”), que marcó el tiempo y ritmo de vida de muchas generaciones; la XEW, “La voz de América Latina desde México”; la XEB, la “B Grande de México”; Radio Centro y la XEQ. Otras con menos pegue eran, como lo siguen siendo, Radio UNAM, Radio Educación, y la que pone en entredicho la efímera juventud de los escuchas, la 620, “La música que llegó para quedarse”, además de la ranchera Radio Sinfonola, la juvenil Radio Capital, Radio Mil, o Radio Variedades, todas en AM. La frecuencia modulada sólo era atendida por los afortunados que poseían radio de doble banda y en ella una de las estaciones más escuchada era Radio Triunfadora, reconocida de inmediato por la orgásmica voz de su locutora estrella.

En la televisión Jacobo Zabludowsky ya realizaba su anticomunista y doctrinaria labor como lector de noticias de Telesistema Mexicano (que en 1972 lo rebautizarían como Televisa). Se vivía el período en que gobernaba como un dios el presidente Luis Echeverría, señalado como co-responsable de la represión del movimiento estudiantil de 1968 y autor intelectual de la sangrienta represión a estudiantes, el 10 de junio de 1971, conocida como el “Jueves de Corpus sangriento”. Estos sacudimientos político-sociales violentos

conculcaron en los hechos las libertades democráticas de los ciudadanos mexicanos. Por ello se desencadenaron, como las cuentas de un rosario en rebelión, las guerrillas rurales y urbanas (que con otro cariz y atributos aún tienen vigencia) y, en consecuencia, el inicio de la guerra sucia mexicana contra los disidentes del régimen. Pero la sociedad civil respondía también con mayor organización. El sindicalismo mexicano adquirió una insólita fuerza jamás alcanzada, incontenible era la marejada de luchas obreras en los cordones industriales de Ecatepec, Naucalpan y Tlalnepantla; la Tendencia Democrática del Sindicato Único de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana (SUTERM), el Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), el Sindicato Único de Trabajadores de la Industria Nuclear (SUTIN), los telefonistas, y ferrocarrileros, amén de las luchas laborales en las universidades públicas signaron una antológica época de la izquierda obrera.

En el campo mexicano también se desperdigaba por todos sus poros la energía revolucionaria. Los movimientos campesinos ponían en boga nuevamente el lema zapatista de “La tierra es para quien la trabaja” y las invasiones a latifundios se diseminaban por todos los rincones del territorio nacional. Y, en consecuencia, la represión gubernamental tomaba tintes sanguinolentos con matanzas como la de la Palmilla en Veracruz o la de San Ignacio Río Muerto en Sonora, ambas perpetradas en octubre de 1975, estas acciones violentas constituyen sólo dos botones de muestra de la verdadera faz represiva del gobierno, y que fueron el fermento, ya en los años 80 del nacimiento de la Coordinadora Nacional Plan de Ayala (CNPA), y de la Coordinadora Nacional de Pueblos Indios (CNPI) que tomaban fuerzas en los maizales de los pueblos originarios.

El insolente régimen echeverrista manejaba una política de dos caras, se mostraba extraordinariamente solidario y democrático en el exterior con las causas libertarias como las de la Cuba Revolucionaria, la lucha antifranquista en España o las del régimen socialista chileno, encabezada por Salvador Allende, pero seguía una línea represora en su política interior ejecutando o

desapareciendo a guerrilleros y perpetrando masacres como las ya citadas. La historia universal de la infamia en chiquito, aquí en México.

En ese cuadro existencial, sólo que en este espacio texcocano, la Escuela Nacional de Agricultura daba un salto cualitativo para transformarse en Universidad Autónoma Chapingo haciéndose eco de las causas más sentidas de los estratos pobres del campo mexicano. La Universidad pegaba el grito alumbrador con el sello progresista del populismo echeverrista, con ciertos tintes marxistas, como afirmamos en un ensayo reciente, “la percepción de la universidad crítica, democrática, científica y popular arraiga en Chapingo, como se propaga también en la universidad de Nayarit, propulsora de la transformación radical de la sociedad, o como en la universidad-pueblo en Guerrero, en Puebla o en Sinaloa. Jamás, después del ensayo cardenista, el fulgor de los ideales y la utopía educación-pueblo brilló tanto como en esos días” (Díaz, Salvador, “Las Épocas de Análisis: del Agrarismo al México en la Era de la Información”. En: Victorino, Et. Al., 2010: 91).

Es éste el cosmos en el cual fermentó y espumó como nunca el extensionismo universitario. Fue una especie de época de oro de esta noble praxis que incluso fue llevada al teatro representado exitosamente con “El extensionista”, una obra de Felipe Santander. Así las cosas, en Chapingo, los extensionistas agrícolas, los sociólogos rurales, algunos profesores del otrora departamento de Trabajos de Campo, que tenían como sueño y misión vincularse (hasta orgánicamente) a comunidades organizadas, otros a movimientos campesinos y aun a incorporarse como cuadros en grupos guerrilleros, vieron en el cine un instrumento educador, movilizador y plataforma de toma de conciencia.

El extensionismo universitario fatigaba las herramientas audiovisuales como caballitos de batalla al igual que lo hacían en otras universidades los activos difusores de la cultura o cine cluberos con intenciones revolucionarias, que completaban la tarea con la divulgación cinematográfica. Los viejos proyectores

Kodak o Eiki de 16 mm funcionaban hasta incendiar sus linternas de proyección, las pocas películas militantes existentes eran explotadas hasta el *desprocketamiento* y roturas de cinta en plena función con los campesinos aceptando silenciosamente las fallas técnicas. Simultáneamente, los cineastas progresistas se vinculaban a las universidades y a movimientos campesinos y populares que los recibían con entusiasmo. Así nacieron los filmes de Eduardo Maldonado como *Atencingo, cacicazgo y corrupción*, (1973) y *Jornaleros* (1977), donde trataban problemas candentes del campo mexicano, producidos por el Departamento de Sociología Rural de la UACH, o de Paul Leduc, como *Etnocidio: notas sobre el Mezquital*, cuyo origen fue un estudio colectivo del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, o documentales acerca de luchas agrarias como *Santa Gertrudis: la primera pregunta sobre la felicidad* de Gilles Groulx, en los cuales los sociólogos trataban de unir la teoría social con la práctica cinematográfica, en este último, participaron los investigadores Julio Moguel, Lorena Paz Paredes, Armando Bartra y Miguel Lanz y del cual se editó un libro con la bitácora de la filmación describiendo algunos aspectos creativos del documental que tuvo una exhibición comercial, inclusive.

Esta febril actividad hizo brotar la inquietud por estudiar cine a quien esto escribe, por lo cual se agregó a ese pequeño grupo de documentalistas y activistas cinematográficos, estudiantes y egresados del *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos* de la UNAM, el famoso CUEC. Esta escuela de cine produjo en 1968, el, por mucho tiempo, máximo exponente en el cine documental mexicano: *El Grito* (1968) de Leobardo López Aretche, acopiante de lo más genuino de las luchas estudiantiles de 1968, prontamente convertido en clásico del cine militante. Entre ese puñado de documentalistas destacaban los integrantes del “Taller de Cine Octubre”, productor de *Explotados y explotadores* (1974), y *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1976), entre otras cintas; el dúo de Carlos Mendoza y Carlos Cruz quienes dieron cuenta de una trilogía *Chapopote* (1979), *Chahuistle* (1980), y *Charrotitlán* (1982); Alejandra Islas que realizó una recreación de una lucha popular en pos de viviendas,

Iztacalco, campamento 2 de octubre (1982), Maricarmen de Lara quien filmó la organización y lucha de las costureras después de los sismos de 1985, *No les pedimos un viaje a la luna* (1986); Pedro Reygadas director de *La quimera del oro negro* (1983), y el autor de estas líneas que produjo desde el CUEC tres filmes en 16 mm., dos de ellos en coproducción con Sociología Rural de la Universidad Autónoma Chapingo, *El edén bajo el fusil* (1981), y *Juchitán, lugar de las flores* (1984), el primero, apoyado teóricamente por Juan José Lomelí y Félix Hoyo, profesores del Departamento de Sociología Rural (después se integraría Marie Christine Renard) y con el grupo de estudio de 6º año de este mismo Departamento, en 1981; el segundo film se realizó sin asesoría teórica, el cual podría considerarse como un antecedente directo y remoto de esta investigación, además de *Los encontraremos: represión política en México*.

“En los años siguientes destacaron ¡Los encontraremos! (1983), de Salvador Díaz, con la colaboración de Carlos Mendoza, que describe los avatares del Comité Pro-Defensa de Presos, Perseguidos, Exilados y Desaparecidos Políticos a partir de una larga entrevista en directo a su fundadora, doña Rosario Ibarra de Piedra; *La tierra de los tepahuas* (1982), de Alberto Cortés, sobre una matanza de campesinos indígenas en Pantepec, Veracruz, a quienes se pretendía despojar de sus tierras, y *Juchitán, lugar de las flores* (1984), también de Salvador Díaz, sobre la difícil gestación de la Coalición Obrero Campesino Estudiantil del Istmo, que al ganar las elecciones municipales de 1983 en Juchitán, Oaxaca, se convirtió en uno de los primeros enclaves independientes en un tejido político dominado abrumadoramente por el partido oficial” (Garmendia, 2009)⁵.

Más allá del CUEC se encontraba el “Grupo Cine Testimonio” de Eduardo Maldonado, y el Colectivo Cinematográfico de la UAP, encabezado por Arturo Garmendia director de *Vendedores ambulantes* (1974). Chapingo, no podía ser

⁵ Disponible en:

http://www.imagenmedica.com.mx/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=81:las-vanguardias-y-el-cine-mexicano-2-parte&catid=35:notas-cine. Consultado 12/08/10.

la excepción y aquí se produjeron (además de las del autor de este estudio) dos cintas sobre movimientos campesinos *“Juchari uinapekua: Nuestra fuerza”* (1984), acerca de la lucha purépecha de comuneros en defensa de sus tierras comunales en Santa Fe de la Laguna, en el estado de Michoacán, y *“Dame una C...”* (1983), sobre el movimiento campesino de la Coordinadora Nacional Plan de Ayala (CNPA), ambas dirigidas por Javier Téllez.

Por otro lado, en el aspecto puramente teórico, cabe mencionar la escasez de bibliografía sobre el proceso de creación de documentales acorde a la realidad mexicana. Esto obliga a retrotraerse a los años del auge del cine latinoamericano a partir de la década de los 70 del siglo anterior. Esos años fueron prolíferos e importantes en la producción teórica sobre la función del cine como factor movilizador y desarticulante de regímenes autoritarios. Son conocidas las experiencias filmadas y recopiladas en textos como los del “Grupo Ukamau” y de Jorge Sanjinés quienes escriben el texto *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, sobre su experiencia en el rodaje de *Yawuar Malku* y, sobre todo de *El coraje del pueblo*; el texto escrito por Fernando Solanas y Octavio Getino, *Cine, cultura y descolonización*, teorizador de su gran documental *La hora de los hornos*; la obra de Daniel Palacios y Daniel Pires, *El cine latinoamericano o por una estética de la ferocidad, la magia y la violencia*, ejemplares reveladores de la situación política-social sudamericana, sin tocar los pormenores creativos de sus películas. Aquí en México la situación es más precaria en ese aspecto. A excepción del texto de Lorena Paz Paredes y Julio Moguel, *Santa Gertrudis: testimonios de una lucha campesina*, de Gilles Groulx, no existen obras producidas por realizadores que sirvan metodológicamente a los noveles videastas que quieren emprender el cautivante itinerario de la creación.

Asimismo, en esa época sólo encontramos revistas y folletos sobre documentalismo como las editadas por el “Taller de Cine Octubre”, o la revista “Pantalla” de la filmoteca de la UNAM y artículos cinematográficos dispersos en revistas culturales de prestigio. Otra fuente sin duda son las revistas de Cine

Cubano que llegaban por diversos canales. En esas publicaciones los cineastas brindan sus experiencias brotadas de la manufactura de sus documentales. De esas fechas a los albores del nuevo siglo hay un enorme período de sequía editorial cinematográfica documental. Sólo hasta 1992 el maestro y documentalista José Rovirosa Macías, escribe *Miradas a la realidad* (1992) en dos tomos en los cuales hace una revisión del cine documental mexicano contemporáneo entrevistando a varios realizadores mexicanos dedicados a ese género. En ambos volúmenes se pulsan algunos aspectos sobre el modo de ser y de hacer de los forjadores de imágenes documentales. Tanto es el estiaje de las publicaciones sobre el cine documental que la Asociación de Documentalistas, recopiló artículos de diversos cineastas en libro *El cine independiente, ¿hacia dónde?* (2007), pero éste es una miscelánea de temas que van desde los inicios del cine documental en 8mm hasta los recuerdos y entrevistas sobre el tema del cine independiente. Hasta ahí.

En fin, muchos pies de película, numerosas cintas de video, corrieron sobre el inmenso espacio de la creación para llegar a la revolución digital. Pero el advenimiento de las TIC trajo consigo una exuberancia de adelantos bajo el brazo, además del auge del cine y video documental, los festivales nacionales e internacionales como el encuentro iberoamericano “Contra el Silencio Todas las voces”, el “José Rovirosa” ahora “DOCS DF”, el “Pantalla de Cristal, el festival de Morelia, el de Guadalajara, el Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano, el “Proyecto Ambulante”, y los distintos concursos internacionales que se efectúan en la gran mayoría de países del mundo.

Es indudable que este fenómeno mundial es derivado del auge de las nuevas tecnologías. Éstas transformaron de tajo la manufactura de documentales, antaño imposibles de realizarlos fuera de la industria cinematográfica, de los poderosos medios masivos o de alguna institución universitaria, por sus elevados costos y su tardada elaboración. En la actualidad los grupos con este talante o vena documental se han multiplicado gracias a la facilidad y accesibilidad ofrecida por la industria del video. Este

medio no requiere, como el cine, del aparatoso equipo de filmación y del proceso de laboratorio, lo cual ha rebajado increíble y radicalmente los tiempos y los costos para su producción y posproducción.

Estos son los antecedentes y los alarifes del arte que sustentan en cierta forma este trabajo y que catapultan la investigación con un astrolabio o sextante de más acuciosa precisión. A la distancia se puede señalar que el planteamiento nuestro se aleja de estos textos toda vez que su finalidad es descubrir los aspectos metodológicos en el proceso de una investigación filmada, mientras que la de aquellos bravos cineastas latinoamericanos y mexicanos era la de justificar ideológicamente sus propios filmes.

Aquí se pretende desentrañar el proceso creativo a detalle, en todos sus pasos y con todos sus avatares, incluyendo los “secretos” o recetas particulares, procedimientos y fórmulas que la pericia ha aportado en este escabroso campo de la inventiva, la imaginación, la poética de la imagen y la creación, cosa que muy pocos cineastas están dispuestos a compartir. En este caso, se piensa que el hecho de extender y convidar vivencias, conocimientos y habilidades en este maravilloso campo de la creación y el montaje de imágenes fundamentadas teóricamente, en nada perjudica la labor inventiva y la creación propia.

Para lograr esto, se emprende una caminata por una compleja senda de alteraciones y mudanzas que le están dando verbo y sustancia a un período de la historia que, por ese ritmo enfebrecido de avances tecnológicos, es tan difícil de elucidar en sus contornos con límites precisos, por lo cual aventurar una conceptualización definitiva llevaría apenas, a la reflexión y descripción de un instante y éste se nos fugaría, en un tris, como el gorjeo de un ruiseñor.

La tiranía de la globalización y la sofisticación del fetichismo de la mercancía

Pero antes, es necesario arrojar luz sobre las oscuras raíces del problema, asentar las cimentaciones con los instrumentos del alarife en vistas a colocar el

andamiaje teórico, exponer las motivaciones y aspiraciones legítimas de la investigación, aventurar sus pretendidos aportes y pertinencia en este coyuntural entramado de símbolos, imágenes, lenguajes e innovaciones tecnológicas. Por ello es imperativo contextualizar adecuadamente el contenido de la investigación para desmontar este mundo fantasioso donde reinan las mercancías, las marcas y el glamur que han alcanzado al universo pedagógico (origen de este análisis), y precisar diversas categorías, que permitan interpretar esta quimérica y falsa postmodernidad fundadas entre otros aspectos por lenguajes presuntamente novedosos que ocultan las prácticas económicas de reconversión y “flexibilidad” laboral que ha miserabilizado a las clases trabajadoras y proletarizado a las clases medias tendiendo una anestesiante pero encantadora neblina que impide ver la realidad.

Asimismo, se requieren nuevas categorías para analizar las prácticas educativas que han adquirido también el lenguaje de la globalización como el enfoque por competencias, las certificaciones, acreditaciones que no son sino exigencias de un sistema neoliberal con insoportables tufos privatizadores, acordes al vértigo de la comunicación que dispara imágenes, palabras y sonidos a la velocidad de la luz.

El deslumbramiento del consumo y la cosificación del género humano, personificado en millones y millones de mensajes digitales, pueblan el orbe discursivo de la humanidad. Todo en un instante se empequeñece, en un tris las fronteras se esfuman, las distancias se acortan increíblemente, las innovaciones tecnológicas han cambiado la cotidianidad toda en el efímero pestañazo de un par de decenios. Nos han vendido la idea que el mundo lo tenemos ya en la palma de la mano, nos han hipnotizado y conducido hipotéticamente a la antesala del soñado mundo feliz. Pero hay algo que nos hace falta para acceder a la panacea de la posmodernidad globalizada, quizá “ponernos al corriente” con las cada vez más renovadas tecnologías o quizá convertirnos en seres aún más disciplinados ante los mandatos incontestables del *Gran Hermano* o del *Big Stick*, que para el caso es lo mismo.

Empero, la realidad no es tan hechizante, cautivante y atractiva como aparenta serlo, lo cierto es que esta revolución digital forma parte de las transformaciones de la economía mundial y la globalización de los mercados bajo la égida de gobiernos neoliberales que han construido una nueva parábola de la brutalidad y del oprobio difundida por los medios de información, dirigida a controlar a los desposeídos, a las masas rebeldes y a los movimientos contestatarios, justificando la deshumanización del sistema y las perversas iniquidades de los reyes de las finanzas, infames insaciables sin rostro aparente. Sociedad decadente a la que le han impreso un carácter depredador, que han agravado las desigualdades sociales y producido mayores contradicciones al interior mismo de estas redes capitalistas, lo cual nos ha llevado a la tiranía del globalizante imperio neoliberal donde sólo se respiran los esmeraldas hedores de los capitales monopólicos envueltos en la miseria y el sufrimiento de las mayorías:

“Con la globalización, lejos de la formación de una sociedad mundial democrática, justa y pacífica, se expandieron las desigualdades sociales gestadas desde el colonialismo y no se han mitigado con los avances de la ciencia y la tecnología: al contrario, con la nueva concentración del poder y de la riqueza de empresas nacionales y multinacionales, organismos supranacionales y gobiernos locales, se han agudizado las contradicciones del capitalismo hasta el punto de producir la llamada *crisis del capitalismo*” (Celorio, 2011: 13).

Este gran aparato ideológico, escudo del sistema neoliberal, constituido por los diferentes medios de difusión colectiva, se ha convertido en el arma más poderosa de manipulación social, ha tendido un gran velo de ignorancia en los públicos receptores, resultante de la acción directa y hegemónica de la llamada “sociedad de la información” (otros con más desparpajo la llaman la “sociedad del conocimiento”). Esta combinación de factores, entre otros, propios de un país pobre y desigual, ha relegado la educación en México, según la OCDE, al

último lugar de sus 34 asociados, y desplazado el aprendizaje significativo de la sociedad de la información por una metralla inclemente de mensajes anodinos, triviales e insustanciales; “la educación sigue siendo en gran medida moldeada por estructuras tradicionales inapropiadas para el presente y el futuro, (por lo que es necesario) definir nuevos modelos de aprendizaje e innovación que puedan reemplazar propuestas tradicionales”⁶.

En este riguroso orden de cosas, emprender un estudio con el propósito de buscar alternativas de desarrollo basadas en la educación por medio de las imágenes, analizando diversos problemas, expresiones sociales varias y realidades diferentes indicaría a primera vista un asunto de suyo interesante, habida cuenta que la aportación que se busca con este proyecto es una metodología para acceder al estudio de nuestro entorno –como se propone arriba y lo sugiere la OCDE– mediante el uso de las nuevas tecnologías.

No obstante, aquí uno se enfrenta al problema aparentemente insoluble sugerido anteriormente, es palmario el uso intensivo de las plataformas tecnológicas en todos los campos sociales, con todo, en el video los resultados son escasos y pobres en relación con la infinita producción de la industria del entretenimiento, de ahí pues, la necesidad de crear nuevas formas de aproximación a una educación alternativa con base en la producción videográfica de los proclives a estudiar nuevas estrategias de aprendizaje significativo. Naturalmente, la aplicación del video en los procesos educativos se constituye como una forma novedosa de contextualizar los saberes, de desarrollar el “conocimiento pertinente... capaz de situar toda información en su contexto y, si es posible, en el conjunto en el que ésta se inscribe. Inclusive, es posible decir que el conocimiento progresa principalmente no por sofisticación, formalización y abstracción sino por la capacidad para

⁶ Conferencia Internacional OCDE/MÉXICO “Modelos emergentes de aprendizaje e innovación”, Mérida, México. 14–16 junio, 2006. P. 2., en www.oecd.org/dataoecd/6/62/37346123.pdf. Consultado, el 5 de febrero de 2011.

contextualizar y totalizar” (Morín, 2007: 15). El trabajo, entonces, se sitúa en la posibilidad de aprovechar adecuadamente las técnicas, métodos e instrumentos del cine o video digital para llevar a cabo ese conocimiento pertinente.

El fenómeno se repite en el terreno de las luchas políticas y sociales. No hay huelga, movilización, marcha, manifestación, asamblea sindical, reunión política o todo lo que se mueva en resistencia y lucha, donde no aparezca por lo menos una cámara de video. A esto le llaman medios alternativos o de resistencia y pareciera que la proliferación de cámaras es una ventaja inimaginable en relación con los viejos cineastas, de los años 70 y 80, atraídos por el señuelo de la revolución social mediante la acción cinematográfica. Aunque, se reitera, tampoco en este campo el resultado es satisfactorio, los videastas acopian material de movimientos político-sociales hasta el agobio, lo cual conduce a navegar pesadamente sobre las grises aguas del hartazgo. Esta saturación de materiales congestiona el camino de la creación y obstaculiza el camino para arribar con banderas desplegadas al artístico proceso del montaje para concluir una ejecución aceptable.

Hoy, con los sitios en Internet, como YouTube, Vimeo, Google Video, Videoegg, Jumpcut, Revver, Zippy Video, Ourmedia u otros, se le da salida a este tipo de video filmaciones, pero la mayoría de éstas no constituyen un producto terminado y renuncian a la calidad por la cantidad. Inclusive, si uno es exigente, se podría afirmar que, inclusive, las obras de calidad se pierden en este inmenso tráfago de imágenes que circulan por Internet, pero este es otro asunto. La verdad es que aún no logra cristalizarse el ideal de hacer de cada uno de los videastas un innovador en la transmisión de conocimientos en la educación y en la relación con las comunidades agrícolas en sus distintas manifestaciones, tampoco en alternativa real a los grandes medios de información colectiva.

Con esta base me concentraré esencialmente en lo que he denominado reelaboración teórica del problema, considerando ese proceso teórico señalado al principio, adoptando paradigmas cognitivos específicos entre los que adquieren prominencia la hermenéutica, el constructivismo, la etnología, situada esta última ya en el territorio de la práctica cinematográfica, y modelos específicos de este campo que cada proyecto exija en su realización, plasmados en el resultado final de los documentales de marras. En el mismo tenor, procuraré dar un salto cualitativo que vaya de la investigación como soporte de un guión, al guión como soporte de la investigación, y de la realización de un documental o documentales interesantes, rigurosos, artísticos y formativos a la filmación/edición como la investigación misma, en tanto concreción y culmen de un proceso.

Un proceso en el que la imagen no sirva al investigador para vestir, adornar u ornamentar los resultados de una investigación sino como una fuente esencial de información para descubrir, inventar, interpretar una realidad concreta, históricamente determinada. La imagen como fuente histórica, en donde el uso de la tecnología digital del video y las técnicas para su concreción son fundamentales. En pocas palabras, la filmación es una investigación siempre y cuando se sigan los procedimientos adecuados para realizarla.

Hecho este planteamiento central emprendo el vuelo desde la plataforma de las siguientes preguntas: ¿Es el conjunto de procedimientos fílmicos suficiente para realizar una investigación? ¿Existe una propuesta metodológica de investigación filmada? ¿Hay una definición de investigación filmada? ¿Quiénes y cómo han realizado investigaciones filmadas aun cuando no las conceptualicen de tal modo?

Precisado así el proyecto, intentando no tropezar y deslizarme al fangoso terreno de las vaguedades, expongo las siguientes:

Valoraciones

1. Aun cuando tenemos acceso de primera mano a los últimos adelantos de las nuevas tecnologías, y en particular al cine y video digital, la insuficiencia de elementos teórico-metodológicos para el manejo del lenguaje del cine y las técnicas para manejar estas herramientas, imposibilita la culminación del círculo creativo en un documental, en un atractivo programa de televisión o en un video con fines didácticos; por ello

2. los videastas almacenan, acumulan o arraciman material videográfico (cassettes, video discos, cintas y memorias digitales), que no tienen utilidad práctica, razón por la cual, a pesar de tan buenos propósitos, escasos son los productos audiovisuales dignos de ser aplicados directamente a la enseñanza; no obstante

3. la posibilidad de realizar procesos autogestivos en la educación está al alcance de la mano, la clave está en aplicar una metodología en el uso de las imágenes en vertientes disímboles, tanto en el universo formativo de la enseñanza, al interior de movimientos étnico-culturales o en el tratamiento de movimientos sociales, como es el caso, y en otros procesos de las ciencias humanas. Es decir, dentro de la educación formal y desde la educación no formal, fuera de los marcos meramente institucionales.

Por lo anteriormente expuesto, planteo:

Objetivo general

Diseñar un modelo para la realización de investigaciones filmadas, como paradigma de aprendizaje significativo que abarque todo el proceso artístico-creativo, fundamentado teórica y metodológicamente, para documentar, con base en la aplicación de las innovaciones tecnológicas digitales, las ciencias sociales y humanidades.

Objetivos específicos

1. Fundamentar el concepto de investigación filmada como un modelo nuevo para obtener y recolectar información, y como una propuesta de acceso a nuevas vetas del conocimiento de nuestra realidad.

2. Construir el concepto de cine digital para sustituir la denominación de video digital como una forma específica de realización de documentales.

3. Aplicar el modelo de investigación filmada en procesos sociales de distinta índole descubriendo los aspectos metodológicos en su proceso de realización.

Meta

Aportar elementos para fomentar la presencia de los medios alternativos de conocimiento en los campos de la ciencia, la cultura, la política y la sociedad, enriqueciendo y compartiendo experiencias en el quehacer de realización de documentales.

Propósitos

1. Contribuir a un modelo de aprendizaje disponiendo de los medios expresivos del cine y la tecnología del cine digital desde el punto de vista del investigador.

2. Proponer un método de conocimiento de la realidad social mediante el lenguaje audiovisual, fundamentar nuestro aserto de que el lenguaje del cine, el video, la filmación o la filmograbación, por sí misma, se convierte en la esencia misma de una investigación social.

Con base en los anteriores postulados, aspiro a demostrar lo siguientes:

Supuestos

1. La filmación es una investigación y la investigación misma a su vez se inserta y funde en el proceso de filmación, no sólo como una herramienta de

recolección de datos e información sino que propone nuevas y originales vetas para acceder con mayor facilidad al conocimiento de nuestra realidad, habida cuenta que se integra a un proceso de construcción y apropiación de un sector de la realidad con métodos y procedimientos científicos diferentes.

2. La investigación filmada en el campo de las ciencias sociales y, en específico, en el área de la educación agrícola superior, se encuentra en el rango objetivo de lo posible, toda vez que existen los elementos indispensables para la construcción de una metodología que permite

2. sin una gran inversión financiera, pero con los elementos técnicos y artísticos adecuados realizar una investigación social filmada y, además, ésta puede convertirse en un documental creativo con el suficiente interés para que ser aceptado por cualquier comunidad académica o todo tipo de público y

3. con ello alentar un desarrollo específico en los actores que intervienen directamente en el proceso de aprendizaje significativo.

Desde el templo de lo necesario, las razones propulsoras

La vinculación de las universidades con la sociedad ha sido siempre un aspiración histórica y fuente de preocupación constante de la mayoría de las instituciones públicas de educación superior. En la UACH, surgida para contribuir a resolver la problemática del campo mexicano, esta misión de vinculación y servicio se encuentra explícita en el Estatuto Universitario que orienta el rumbo de sus actividades sustantivas, por lo que han sido innumerables los intentos por cristalizar esa aspiración de extensión y difusión de la cultura y la ciencia. En este aspecto, el empleo de las imágenes en movimiento fue uno de los puntales de los extensionistas de antaño para la divulgación de conocimientos al entorno, y como un modo de enseñanza–aprendizaje para no pocos profesores por el poder de penetración que *per se* tiene el cine y el video. Sin embargo, los extensionistas se enfrentaban a grandes problemas por la escasez de recursos técnicos como la disposición de

un local o auditorio donde proyectar, disponer de cables y conexiones, pantalla, proyector de cine de 16 mm., y la adquisición misma de las películas.

Hoy, la accesibilidad que permiten las plataformas tecnológicas en evolución han acercado al hombre común al mundo de lo que antaño era privilegio de unos pocos. No obstante, el tener acceso a los medios para elaborar materiales audiovisuales no resuelve el problema. Éste, sin duda, es el *quid* del asunto: potenciar el uso creativo de los medios y los aparatos de video para producción de obras audiovisuales vinculadas a los procesos educativos. La mayoría de los poseedores de cámaras digitales con intenciones de trabajar ese formato se quedan a mitad del camino porque carecen de la formación teórica necesaria para hacer un buen planteamiento del proyecto. Maricarmen de Lara lo afirma en forma contundente:

“El video se ha vuelto instrumento de denuncia, de uso en cuestiones legales, de apoyo en la educación, de registro de la memoria, además de complementar a la foto fija y sustituir al cine como herramienta de registro de los acontecimientos de la vida privada. Pero todo esto no necesariamente implica un conocimiento del lenguaje visual, de la narrativa o de las implicaciones mismas de la selección para organizar un material en un discurso con el apoyo del montaje: en muchas ocasiones, esta accesibilidad en el registro –sin el conocimiento de la especificidad del medio y con el apoyo de la computación– se ha convertido en una manera muy superficial y, por lo tanto, limitada en su capacidad de percibir y apoyar el análisis de un acontecer social” (Suzán, 2006: 125).

La carencia de este soporte teórico y del conocimiento del lenguaje cinematográfico conlleva la dificultad para trazar un plan de producción, redactar un guión con solidez suficiente, comenzar a filmar con certeza, y concluir el ciclo creativo, tan lejano para los principiantes en el manejo de los medios pero tan cercano si se cuenta con un método que lo aproxime a este asombroso medio para inventar nuevas realidades. Así, los noveles

manejadores de la imagen se estancan en la etapa misma de la videograbación de aspectos del entorno sin tener idea de qué hacer con ellos y los materiales pasan a engrosar los archivos o el obeso *stock* de imágenes que murieron antes de nacer, quedándose en calidad de mera materia prima o material en bruto sin posibilidad alguna de ser aprovechados apropiadamente, manteniendo una débil esperanza de que “algún día” podrán usarse para fines educativos, artísticos o culturales. Este fenómeno se repite en todos los sectores sociales que se engolosinan filmando sin ton ni son cualquier hecho que suceda a su alrededor, basta asomarse un poco a la Internet para ver el infinito caudal de materiales basura que suben a los sitios que reciben películas y videos. Es una montaña de materiales que van a dar a los deshuesaderos de imágenes oxidadas que van sepultándose a sí mismas por la actualización de los formatos novedosos, tal como sucedió con los videocasetes betacam, VHS y otros casi inexistentes en el mercado, que han sido rebasados tal y como lo fueron los formatos cinematográficos de 8 y Super 8 en los años 80 del siglo transcurrido.

Expuesto en otros términos, se cuenta con las herramientas digitales para elaborar documentales pero desafortunadamente subsiste un gran hueco en la metodología para realizarlos, y no precisamente en la capacidad técnica, sino en el plano conceptual, en forma y contenidos. Se trata que el hacedor tenga la posibilidad de elaborar trabajos que cumplan con lo mínimo necesario para ser aceptados por diferentes públicos. Esta situación no es más que el reflejo de una condición de dependencia hacia los dueños de los medios, y no sólo de sujeción tecnológica, sino de nuestra “pereza y cobardía”, como las llamaba Kant desde el siglo XVIII, al hablar de la *ilustración*, que él la definía como “*la liberación del hombre de su culpable incapacidad*”. La *incapacidad* significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía de otro. Esta incapacidad es culpable, porque su causa no reside en la falta de inteligencia sino de decisión y valor para servirse por sí mismo de ella sin la tutela de otro... La pereza y la cobardía son causa de que una tan gran parte de los hombres

continúe a gusto en su estado de pupilo.” (Kant, 2002: 25), aunado a esta *culpabilidad* se encuentra nuestra condición de individuos que vivimos en países periféricos o explotados, que nos impide apropiarnos por sí mismos de nuestra propia realidad y son *otros* quienes se encargan de pensarnos, diagnosticarnos, tutelarnos y controlar nuestro modo de ser y actuar en esta sociedad de consumo, desde el imperio de los medios, los postulados que Pasquali aventura sobre este asunto complementan el panorama de sujeción y dependencia nuestra hacia los mandones del imperio. Este autor sostiene que

“El tipo y nivel de cultura que exhiben los grupos sociales está en función de sus medios de comunicación del saber, según una relación tanto más causal cuando más subdesarrollada se la cultura en cuestión. Debido a la especialización que el uso de los medios implica en la actualidad, el saber pasa a manos de un reducido núcleo de agentes transmisores, quienes actúan como funcionarios y ‘expertos’ de grupos de presión ajenos a las esferas culturales, para canalizarlo y enviarlo al dilatado ámbito de individuos receptores” (Pasquali, 1977: 47).

Mediando dos siglos entre Kant y Pasquali, ambos postulan el mismo estado de sujeción de una mayoría (pupilaje) a un núcleo que sustenta el saber y no le interesa que aquélla se libere. De este modo, apelando al valor y a la inteligencia propia, para vencer la pereza y la cobardía que obstaculizan nuestra liberación, como aconseja el *padre* de la metafísica, y romper con esas barreras del saber, es imperativo aportar los elementos para llenar ese gran hueco teórico-metodológico, que nos separa de esos “expertos” de los que habla Pasquali, salir de ese estado de pupilo que tanto nos gusta y que los “tutores”, de los que habla el filósofo prusiano, dejen de erigirse como los acaparadores del saber, pues ellos “cuidan muy bien que la mayoría de los hombres (y no digamos que todo el sexo bello) considere el paso de la emancipación además de muy difícil, en extremo peligroso. Después de

entontecer a sus animales domésticos y procurar que no se salgan del camino trillado donde los metieron les muestran los peligros que les amenazarían en caso de aventurarse a salir de él” (Kant, 2002: 26).

De ahí la pertinencia de nuestra propuesta. Pues además de que aspira a contribuir con elementos del saber para salir de ese estado pupilar, y de autocreación del saber, este proyecto puede tener un potencial de largo alcance, toda vez que es infinito el número de involucrados en el uso de innovaciones tecnológicas, innumerables los interesados académicamente en realizar documentales y muchos otros en realizar obras en cine digital. Por otra parte, es importante destacar que, ya en el campo de la aplicación del modelo y de sus resultados, un buen producto cinematográfico puede ser atractivo hasta para algunas televisoras educativas y puede trascender fronteras mediante los concursos internacionales de documentales, de cine digital o video experimental y de nuevas formas narrativas audiovisuales o, inclusive, cargarlo a la Red en el mencionado YouTube o en algún otro escaparate ciberespacial de videos y películas, además de convertirse en material didáctico en las dos modalidades expuestas anteriormente: la concreción de una estrategia de aplicación de cine digital, la redacción y filmación de un documental, y la investigación realizada con fines académicos, con todas las fases del proceso creativo de la obra producida.

El proyecto es factible a cabalidad, puesto que el responsable posee una amplia experiencia en el campo de la cinematografía y de la docencia, lo cual hace posible entablar adecuadamente los vínculos y relaciones con los actores sociales, porque además cuenta con los recursos técnicos necesarios (cámara de video digital, computadora, música, locutores y software para editar documentales), y los recursos estético-creativos para realizar lo proyectado a cabalidad con arte, decoro y calidad.

Lo anterior reduce la vulnerabilidad de mis propósitos, considerando que la propuesta tiene un soporte que no parte de la ocurrencia ni del azar, la

pretensión es planear cada paso de la investigación, la redacción del guión, el plan del rodaje o la preproducción, el rodaje mismo o video filmación en la forma más económica posible, y después de esto, concluir la posproducción que implica todo el trabajo de grabación de locutores la consecución de la música, el estudio de grabación, etc., y el arte del montaje. La pretensión es no dejar nada al azar, exactamente como se prepara una película, donde se considera hasta los imprevistos en los costos de producción. Después del recorrido de estas fases, con la bitácora de filmación, el análisis de ésta, la reflexión constante sobre el trabajo de afinación del guión, la preparación y concreción de las entrevistas, todo el trabajo creativo del montaje, construir la metodología de investigación cuyo fundamento y fin es el uso adecuado y efectivo de la imagen en movimiento.

CAPÍTULO II

EN LAS PRADERAS DE LA POESÍA AMBULAN LOS CONCEPTOS

*Solo el poeta puede
penetrar,
bisturí, la verdad
y no romperla
dejarla en confusión
embarazarla.*

Francisco Caro Sierra

Por los andares de los paradigmas emergentes

Conferirle puño y verbo, fuerza exterior e interior, a una investigación que escapa a los límites de lo habitualmente establecido, requiere un esfuerzo de búsqueda en fuentes disímboles a las usualmente recurrentes, pues partimos de la base de que la ciencia y el conocimiento se encuentran en un debate continuo y persistente (*continuum*) plasmado en teorías que encuentran su germen en la vieja disputa metodológica entre la investigación cuantitativa y la investigación cualitativa y el debate histórico entre materialismo e idealismo, pero también entre distintos paradigmas epistemológicos dominantes, caducos y emergentes donde hay presencia de enfoques varios y debates constantes, pues “la historia de la ciencia demuestra la coexistencia programas de investigación antagónicos. Para Lakatos las teorías progresan compitiendo unas con otras. Incluso establece que no se puede decir de modo absoluto que una postura epistemológica es ‘mejor’ que otra rival, y que sus medios relativos sólo pueden verse retrospectivamente, la coexistencia de teorías rivales es la regla, no la excepción” (Huffman, 2007: 27).

Sobre esta base, e intentando fundamentar un planteamiento coherente de acuerdo al objeto de investigación y a lo dicho anteriormente respecto a los diferentes enfoques en la ciencia, se apelará a una reflexión teórica metodológica flexible en la que destaca el discurso de la posmodernidad, supeditado a un debate cualitativo aplicado a la modalidad de la educación, en

un espacio latinoamericano específico. De ahí que el estudio se sitúe en un momento de la discusión en el que un paradigma emergente, el hermenéutico, jugará el papel de auriga o conductor por los anchurosos senderos donde crecen las categorías que servirán de contrapunto a los planteamientos filosóficos dominantes que invocan al pensamiento único como modelo de explicación de la realidad. Otros enfoques, corrientes pedagógicas alternativas serán revisadas según sea el caso, entre ellos la etnografía, la corriente crítica, el constructivismo, v.g., que responden a la naturaleza y exigencia misma de la investigación, en cuanto a la problemática que aborda.

Por ello, sin titubeos, en esta tesitura, esta investigación se inscribe en la llamada posmodernidad histórica, por lo cual en principio nos acogemos al paradigma de la racionalidad hermenéutica de Gadamer (2005), propuesta cognoscitiva, filosofía de la interpretación, metodología de la ciencia moderna que abunda en la importancia de la obra de arte y la estética como fuentes de conocimiento y medios de comprensión. Porque el arte como interpretación de la realidad tiene su propio método, trasciende toda determinación histórica y produce una alteridad, por lo tanto, se utilizará la hermenéutica porque ésta tiene la posibilidad de explicar conceptualmente el mensaje artístico. El arte supera el tiempo lineal de la representación y la experiencia artística transforma al sujeto que la experimenta.

Palabras dulces y suaves palabreos hermenéuticos, poéticos y metodológicos

Gadamer sostiene que aun cuando los métodos de las ciencias naturales se aplican al mundo social, de ninguna manera son suficientes para explicar la realidad, ni logran penetrar la estructura última de nuestro comprender. Plantea que no existe una disparidad de métodos sino una diferencia de objetos de conocimiento. “El fenómeno de la comprensión y de la correcta interpretación de lo comprendido no es sólo un problema específico de la metodología de las ciencias del espíritu... va más allá de las fronteras impuestas por el concepto

de método de la ciencia moderna, comprender e interpretar textos no es sólo una instancia científica, sino que pertenece con toda evidencia a la experiencia humana del mundo” (Gadamer, 2005: 23). Este método es el que siguen los poetas románticos, según Rivera de Rosales, quien afirma que para éstos, discípulos de Kant y de Schiller, la palabra poética y no la palabra científica es la última, la que nos alcanza para comprender la realidad y su transformación:

“Según Hölderlin el lenguaje poético deshace toda posibilidad dada, diluye las palabras, los gestos y los modos de pensar que son habituales, se abre por tanto a una sensibilidad superior, conecta con el mundo más allá de los conceptos, como si fuera la primera vez que lo viéramos, se adentra en lo desconocido y abre el mundo originario de lo divino y de lo humano. La vía ya no sería la ciencia sino la poesía, porque por encima del mar, de la memoria y del amor, lo que perdura, lo fundamentan los poetas. Es el inicio de un modo de acercarse a lo divino ya al ser en su ausencia y en su olvido, y la dificultad del nuevo lenguaje que eso precisa. Esa cercanía entre poetizar y pensar aproxima a Hölderlin al proyecto de Heidegger y a la hermenéutica, a ese abrirse a la escucha de lo aún no dicho ni pensado en medio de y de lo ya pensado”⁷.

Venido al caso el objeto de estudio, surge de forma natural una pregunta, ¿por qué una obra perdura y pasa a formar parte de la sociología del conocimiento? No hay otra contestación más que ésta: por el arte y la poesía. Éstos no necesitan contexto histórico, cultural o social, es universal, “quíerese o no, el lenguaje poético está sujeto a procedimientos artísticos más o menos rigurosos. Procedimientos que la tradición mantiene, el poeta adopta, o inventa, por cuenta propia” (Sologuren, 1995: 10,11).

⁷ Rivera de Rosales, Jacinto, en “Gadamer, Memoria de un Siglo”, marzo de 2002, Programa TV de la UNED, Ávila, España.

Las obras de arte trascienden la historia aun cuando originalmente no hayan sido concebidos como arte, desde las cuevas de Altamira, Lascaux o Rouffignac, hasta los retablos sagrados o iconos religiosos ejecutados para efectuar ritos cristianos o de otras religiones de pronto dan cuenta de otro tipo de relaciones sociales y por tanto de alumbradores de conocimiento social, razón por la cual, como lo dice el *gurú* de la hermenéutica moderna, “una imagen divina, antigua, que tenía su lugar en un templo no en calidad de obra de arte, para un disfrute de la reflexión estética y que actualmente se presenta en un museo moderno, contiene el mudo de la experiencia religiosa de la que procede tal como ahora se nos ofrece, y esto tiene como importante consecuencia que su mundo pertenezca también al nuestro. El universo hermenéutico abarca a ambos” (Gadamer, 2005: 12), y todavía más, “el poema crea al método y al poeta. El libro va creando sus métodos”⁸.

La hermenéutica, como filosofía de la interpretación y la comprensión propone la palabra y sus significados, el logos y la escritura, las imágenes verbales como medios para comprender la tradición y alcanzar una racionalidad estética. La realidad plural expuesta por Gadamer, ocurre como interpretación de diferentes lenguajes brotados inclusive de la obra de arte, la imaginación, la heurística y la imaginación. No existen hechos sino interpretaciones.

“La realidad es ya siempre interpretación, y las interpretaciones son siempre ontológicas, o sea, la realidad misma es irreductiblemente plural, la que se da como interpretación en los diferentes lenguajes donde puede manifestarse y se manifieste, exigiendo de nuevo volver a ser interpretada por los diferentes lenguajes, políticos, religiosos, jurídicos, literarios, filosóficos, artísticos y culturales. Esto es hermenéutica, que se da en los

⁸ Entrevista de Víctor Sosa a Régis Bonvicino, en “Poesía y Poética”, p. 5, No. 36, Universidad Iberoamericana.

lenguajes histórico concretos que la reciben y la comprenden, interpretando a su vez y entrando en diálogo con las otras interpretaciones plurales”⁹.

No obstante, la adecuación a realidades concretas de la bien fundamentada teoría de Gadamer, conlleva riesgos pues en gran medida su carácter subjetivo la coloca como una teoría en extremo flexible, lo cual origina distintos tratamientos sobre la materia y diversos rangos en la discrepancia. “Nadie en el debate actual afirma tener toda la verdad; sin embargo, cada quien está presto para señalar las debilidades y lagunas de otro e insistir en que él tiene la razón en esto o aquel punto particular”, (Nyenhuis, 2009: 18), este autor enseguida plantea dos maneras de apreciar la hermenéutica, una como “fenomenología del entendimiento” (o hermenéutica ontológica), y la otra como una “lógica de validación” (o hermenéutica analítica o crítica), las dos la conciben “en relación a los datos con que trabaja el investigador ‘cultural’ –textos, signos, símbolos de varios tipos, ritos, imágenes, y obra de arte–, todo lo que es producto de la deliberada creatividad, aunque intuitiva, y no de las operaciones ciegas de la naturaleza. Se trata sobre todo de lo que es ‘habla’ o lenguaje, un sistema de signos puesto a funcionar para generar una comunicación” (Ídem: 19), ambas coinciden en que la hermenéutica es el arte de interpretar el lenguaje, en donde discrepan es en el asunto del entendimiento y en la validación.

Para el primero el entendimiento es un acontecimiento, tiene su momento y su historia, su lugar y circunstancia, ocurre, se da, se puede describir y caracterizar, es una experiencia vivida, una experiencia de comprensión. En esta orientación “la comunicación implica un área de entendimiento compartido. La interpretación (una especie de comunicación) es una relación dialogal, ‘dentro un universo de discurso’ donde hay una fusión de horizontes del texto y del intérprete... el texto y el intérprete (el hermeneuta) son las dos partes que participan en el diálogo”. (Ídem: 23).

⁹ Oñate, Teresa, *Íbidem*.

Para la lógica de la validación no es esencial el sentido del texto, lo fundamental es la intención del autor, así, la hermenéutica busca métodos para juzgar los entendimientos, “se enfoca en lo que el autor ‘quería decir’ y excluye la pregunta de cómo se puede entender el texto en otros y nuevos contextos.... Se quiere evitar la situación en que el significado del texto es lo que cada uno entiende con el texto, haciendo válidas todas las interpretaciones, por tan contradictorias que sean, pues cada intérprete entenderá el texto a su modo” (Íbidem: 24).

Planteado en otras palabras, “la intención del autor es una entidad determinada acerca de la cual se pueden acumular datos objetivos, y cuando todos los datos estén a la mano se puede determinar el sentido a tal grado que todos lo reconocerán como válido”. Este enfoque de la hermenéutica, entonces, se ocupa del problema, reglas y procedimientos, métodos y pasos, su tarea es la de marcar el camino para validar la interpretación como la expresión de la intención del autor para su correcta interpretación, dice Nienhuis (Ídem).

Otro estudioso de esta disciplina, Mauricio Beuchot, afirma que “estamos en un momento de la historia de la filosofía en que hay un cúmulo de teorías que no se encuentran y hasta ambigüedades en ellas mismas. La hermenéutica trata de reducir la ambigüedad, trata de aferrar algún sentido posible y válido en la constelación de sentidos dispersos, dispares y hasta disparatados, que tenemos en la filosofía hoy” (en Arriarán, y Hernández, 2001: 9), y agrega que es un instrumento de la comprensión que la han adoptado pensadores de distintas ramas para aplicarla, v.gr., en historia, antropología, psicología, literatura, pero sobre todo se ha aplicado en las ciencias humanas, “ya que en ellas se trabaja eminentemente con la comprensión de textos, y textos pueden ser tanto los escritos como los hablados o los actuados. Es decir una constelación muy grande de realidades. Entre esas investigaciones aplicativas se ha buscado el empleo de la hermenéutica a la educación” (Íbidem: 10)

En la actualidad, según Mauricio Beuchot, la hermenéutica se debate entre dos extremos, la univocidad y la equivocidad, la primera, “contagiada por el cientificismo de los varios positivismo que pretenden una interpretación clara y distinta de todo. Claro que la historia se ha encargado de mostrar lo inalcanzable de este ideal. Más, en vista de ello, la balanza se ha inclinado hacia el otro extremo y se ha caído en hermenéuticas equivocistas, que renuncian a toda objetividad y se hunden en un mar de relativismos, escepticismos y nihilismos que ahogan la llamada condición posmoderna en la que se halla ahora la filosofía” (en Arriarán, y Hernández, 2001: 12). De ahí se puede colegir que no todo es subjetividad por más que en el debate teórico en ocasiones se llegue a argumentar alguna de esas dos proposiciones.

Por ello Beuchot recurre al concepto de analogicidad: “veo como muy conveniente tener un modelo de hermenéutica analógica para evitar el escollo de la univocidad, ciertamente ideal pero inalcanzable, y el de la equivocidad que amenaza hundirnos en el caos. Sólo así se podrá avanzar con cierta seguridad en este campo tan difícil y a veces movedizo... este modelo interpretativo es analógico porque tiene a un pluralismo, no a un relativismo extremos sino a uno con límites” (Ídem).

Este enfoque hermenéutico analógico se sitúa allende los paradigmas en boga, en cuyos dorsales se montan los analistas neoliberales para echar toda la carne al asador del positivismo, es decir, “el ideal de los neoliberales es poner toda la investigación en el mercado. Lo cual significa reducir toda la investigación de corte humanística en investigación según metodologías positivistas, es decir, a criterios cuantitativos” (en Arriarán, y Hernández, 2001: 17).

Se asumirá pues, en concreto, lo que Beuchot denomina hermenéutica analógica como pie de despegue en tanto que ésta se sitúa en el contexto latinoamericano multicultural y toma como objeto de estudio los procesos educativos donde esta teoría avanza “a grandes pasos gracias a los trabajos que se han hecho para aplicarla... al multiculturalismo. Eso nos abre varias

perspectivas por donde podrá discurrir la hermenéutica analógica, en tanto que método para ser aplicada a diversos ámbitos” (Íbidem: 15), dicho lo cual, esta propuesta en particular será de utilidad para elucidar problemas teóricos o aventurar categorías nuevas como aquí se pretende (cine digital e investigación filmada), que requieren de fundamentos precisos para su construcción.

Por otro lado, en el decurso, se hará referencia a lo que Victorino (2008) señala como paradigma crítico que busca responder a los cuestionamientos generados por las vertiginosas transformaciones de la sociedad en nuestros días. Desde esta perspectiva, agrega Victorino, citando a Popkewitz, las relaciones sociales se mueven en un continuo dialéctico, “en la ciencia crítica la idea de causalidad se encuentra en la confluencia de la historia, la estructura social y la biografía individual. La causalidad engloba la determinación histórica, las condiciones estructurales y las acciones de los individuos que influyen en la situación social, modificándola” (Victorino, 2008: 66), así, desde este encuadre la investigación considera al mundo como un continuum en el cual “los investigadores críticos buscan comprender y explicar las relaciones mutuas de los sistemas, concibiéndolos desde una idea de totalidad... (es ésta una) visión holística, totalizadora, sociohistórica de la investigación cualitativa del paradigma crítico” (Ídem).

En síntesis, en el decurso de la investigación se abreviará de estas fuentes en la medida de las exigencias de lo investigado. Por lo pronto se avanzará sobre el sendero de los conceptos que se bifurcan para apisonar una base teórica que permita arribar de lleno a los que nos incumbe, una propuesta metodológica de la investigación filmada con base en la utilización de elementos artísticos desde los altos andamios en la construcción de documentales.

El informacionalismo, la revolución virtual y el cambio de época

El intangible imperio de la web se extiende a todos los espacios del mundo, la autoridad del software se ha entronizado en el horizonte de millones de

personas, el poderío de las redes sociales ha impuesto nuevas formas de relación entre los humanos, el predominio del anonimato es la moneda corriente en el cacicazgo del poder ciego. Desde la intimidad del teclado y la pantalla del ordenador se ha inventado una nueva realidad, tal vez una humanidad distinta, donde la información se erige como soberana absoluta del mundo real transmigrado al mundo virtual, en una fragua donde se desvanecen las mojoneras entre lo etéreo y lo tangible, pero que, no obstante ha puesto de cabeza las formas de vida de los habitantes del orbe posmoderno.

Información, portento de imágenes y sonidos, de la cual han derivado esos espacios de comunicación digital entre sujetos reales que “No bien logran poner un pie en una escuela, o en un barrio real o virtual, los sitios de ‘redes sociales’ se esparcen con la velocidad de una ‘infección en extremo virulenta’... Es evidente que los promotores e inventores de las redes virtuales han tocado una cuerda sensible, un nervio tenso y virgen que hace mucho esperaba la llegada del estímulo adecuado” (Bauman, 2007: 12), ese estímulo es ni más ni menos que el intercambio de información personal, “los usuarios están felices de poder ‘revelar detalles íntimos de sus vidas íntimas’, ‘de dejar asentada información verdadera’ e ‘intercambiar fotografías’” (Ídem), así, en nuestras sociedades “ya es rutina que la mayor parte de la vida social se encuentre mediatizada electrónicamente (o más bien la vida *social* ya se ha transformado en una vida *electrónica* o *cibervida*, y donde gran parte de la ‘vida social’ se desarrolla en compañía de una computadora, un iPod o un celular, y sólo secundariamente con seres de carne y hueso)” (íbidem: 13). Y es que lo nuevo llega repentinamente como el magma que brota del cráter de un volcán, pero que es el culmen de una serie de fuerzas ocultas que pugnan por atravesar la corteza terrestre hasta su erupción.

Por ello, describir, caracterizar o descifrar la época en la cual vivimos (verbos fraternos, filiales, hermanados en una sola causa), exige un poco más que plasmar palabritas de buena crianza en el lienzo de las confusiones o disparar trazos por aquí y por allá, a la manera de un juego de *squash*, en

donde sólo los avezados saben donde quedó la bolita. Y es que pareciera regla o costumbre delinear nuestra sociedad con un conjunto de categorías que aterrizan en el lugar común o en el espacio de los estereotipos que poco aportan al esclarecimiento del asunto.

Se habla de esta época social, entre otras definiciones, como un intervalo “donde se suceden cambios de vértigo”, una fase en la cual “ocurren transformaciones prodigiosas”, una “etapa de innovaciones tecnológicas”, una “revolución científica” cuyo fundamento es la emergencia de ese mundo de redes virtuales llamada Internet, que ha sido mencionada como una revolución análoga a la desatada por la imprenta, que ha transformado social, económica y personalmente a la humanidad, afirmada en la magia digital de la tecnología de la información o de una época de cambios globalizantes que han alterado la forma de vida de los que habitamos este planeta.

El problema es que para explicarla los especialistas nos remiten a una categorización de una sociedad moderna en la que el signo de los tiempos es el cambio constante y tenaz en todos sus órdenes. No obstante, si bien asistimos como testigos o protagonistas de los tropismos sociales, políticos, económicos, tecnológicos, culturales que se suceden en forma tan fulgurante como en ninguna otra época de la historia, es insuficiente formular aisladamente este tipo de enunciados para comprender lo que ocurre en nuestro entorno.

Y lo que ocurre es una cuestión de enfoque, fotográficamente hablando, estamos tan inmersos en nuestra realidad que la vemos tan cerca como si la apreciáramos cinematográficamente en gran primer plano, en *big close up*, por lo cual se nos muestra aún en fuera de foco. Los acontecimientos aparecen tan rápida y gruesamente como los grandes pincelazos de los pintores impresionistas. No alcanzamos a percibir más que brochazos luminosos a menos que nos alejemos un poco en el espacio (y en el tiempo), como si emplazáramos la cámara en un encuadre de *full shot*. Al igual que los cuadros

de Édouard Manet, Claude Monet o Pierre-Auguste Renoir, el informacionalismo, la era de la información o de la revolución digital, no la podemos observar diáfananamente si no tomamos cierta distancia de ella. En el arte impresionista las figuras, los trazos van entrando en foco, adquiriendo nitidez y definición a medida que alejamos espacialmente nuestra perspectiva, sólo entonces los rasgos se van haciendo legibles. En el teatro sucede algo parecido. Es Bertolt Brecht quien con su técnica del distanciamiento teatral, con sus apartes, el manejo de sus personajes, de los espacios, sus diálogos que interpelan al público, logra que éste se distancie de la obra y lo conduce a reflexionar sobre el asunto tratado. Así la realidad que vivimos, la tenemos tan cerca que por ello no podemos captarla en su justa dimensión porque los acontecimientos toman cauces inusitados. La época de nuestro análisis, de cuya porosa, resbalosa y polisémica, es imposible definirla nítidamente en sus caracteres y particularidades, no obstante, es necesario consignar sus rasgos más notables.

Pero, es necesario que tales aseveraciones no se queden en el tapetito de las discusiones como meras nociones generales, para ello es menester caracterizar fundadamente la época actual, o al menos intentarlo, y contextualizar el papel que en ella juega nuestro objeto de estudio. Para lograrlo es imperativo arriesgar una conceptualización que intentaremos sobre la base de algunos referentes teóricos ya palabreados por distintos autores que han abordado el tema. Se trata de despejar las formas proteicas existentes en una época cuyo magma fluye como un torrente arrasando con todo lo que hasta hace poco era lo novedoso, lo recién nacido, y hoy es ya lo viejo, lo dado de baja por caduco y pasado de moda, una suerte de negación de la negación, si dialécticamente pudiéramos describir este proceso.

Partimos pues de una acepción no del todo discutida, fundándonos en Souza y Victorino (En: Victorino, Et. Al., 2010), de que no estamos ante la presencia de una época de cambios como todo parece gritárnoslo, sino de un cambio de época, lo cual requiere de un basamento más sólido que la simple

enunciación descriptiva. Esto es, no presenciamos el cíclico cambio de piel de un sistema sociopolítico–económico que ajusta su engranaje mediante inventos innovadores, o meras modificaciones políticas gatopardianas de “cambiar para que nada cambie”, sino que vivimos transformaciones profundas en distintos niveles existenciales que han perturbado obligadamente como afirma Immanuel Wallerstein “el sistema–mundo, como un sistema histórico, (que) ha entrado en una crisis y es improbable que exista, tal como lo conocemos hoy, en los próximos 50 años” (Souza y Victorino, En: Victorino, Et. Al., 2010: 31).

Proyectado en términos inquisitivos, ¿somos testigos de un quiliasma universal, del fin de un mundo y del comienzo de otro?, ¿cuáles son esas transmutaciones al interior de las sociedades modernas que dan paso franco a un nuevo orden de cosas en la actualidad?, ¿qué es lo que se ha modificado para pensar no en una mera transformación epidérmica sino en una revolución que ha puesto patas arriba una concepción objetiva del universo?, ¿cómo se denominaría esta nueva época que se encuentra en la fase inicial de desplazamiento de la época que ya no responde a los nuevos tiempos?, ¿cuáles son los cambios que cambian el alma de las épocas?

Los autores citados invocan tres grandes épocas de la historia para concebir y prefigurar el desarrollo del mundo. Éstas son la época del agrarismo, la del industrialismo y esta nueva época que avanza impetuosamente: el informacionalismo. A cada una de ellas le corresponden ciertas formas de ser, producir, vivir e imaginar al planeta, a esto se refieren ellos como visión de mundo, que es una ventana conceptual –agregan– a través de la cual se percibe e interpreta al mundo para comprenderlo y transformarlo, es una especie de *lente cultural* que incluyen valores, creencias, premisas, enfoques que moldean la percepción de la realidad. “En un cambio de época tirios y troyanos son presionados a cambiar de lente, pues revelan un paisaje fuera de foco, cuya interpretación parece imposible. Asumiendo el estatus de paradigma social, una visión de mundo es la herramienta cultural más poderosa de que

dispone un grupo, una comunidad o una sociedad, para (re)interpretar su pasado, comprender su presente y construir su futuro” (Íbidem, 2010: 21).

Éstos tiempos que vivimos tienen ya una configuración tal que permiten afirmar que el informacionalismo es la negación de la negación de la época anterior, del industrialismo. Esto se sostiene porque para poder hablar de un cambio de época deben producirse cambios no solamente cuantitativos, sino, esencialmente cualitativos, como evidentemente ocurren en la actualidad. Pero, ¿cómo detectar estos saltos cualitativos?

Según la opinión de Castells, afirman Souza y Victorino (En: Victorino, Et. Al., 2010: 29), una época histórica cambia cuando se transforman de forma cualitativa y simultánea las relaciones de producción, las relaciones de poder, la experiencia humana, la cultura, la educación y la generación y producción de conocimiento. Los autores describen el proceso de cambio de época con el desarrollo histórico del mundo:

“Hace más de 200 años que la lógica del agrarismo fue enfrentada a la lógica del industrialismo emergente. La Revolución Industrial forjó un amurallado baluarte con un nuevo sistema de ideas para desarrollar técnicas y crear mecanismos institucionales para lograr la viabilidad de ambos sistemas. Se generaron profundos transformaciones que alteraron radicalmente esas relaciones. Los cambios transformaron el alma de la época. La tesis central es que desde estas conversiones, tanto el periodo de la Revolución Industrial como el momento actual (últimas tres décadas del siglo XX y la primera que corre del XXI) representan un cambio de época, no una simple época de cambios” (Íbidem: 28).

En efecto, dicen los autores, se han dado transformaciones cualitativas en las relaciones de producción que se han visto alteradas estructuralmente por la revolución en la tecnología de la información. Más allá de la economía productiva, una economía inmaterial fue inventada a partir de un factor

intangible: información. “El conocimiento retoza en las arcas del capital y *niagara* como cascada para generar más productos. Los procesos y servicios relevantes son los intensivos. Así, la productividad y la competitividad comandarán la economía emergente; la productividad se derivará de la innovación tecnológica y la competitividad de la innovación institucional y de la capacidad gerencial”. En esta época emergente, agregan, se aprecia una concentración y globalización descentralizada del capital, por el uso del poder de las redes electrónicas, esta revolución informática conlleva revoluciones tecnológicas, como la robótica, nuevos materiales, nanotecnología, ingeniería genética (o biogenética, biotecnología), etc.

“También cambian las relaciones entre capital y trabajo: en su base, el capital es global; como regla, el trabajo es local. El capital es globalmente coordinado; el trabajo es individualizado. El trabajo es desagregado en su desempeño, fragmentado en su organización, diversificado en su existencia y dividido en su acción colectiva. El contrato social entre el capital y el trabajo ha sido violado para permitir la movilidad global del capital y construir la vulnerabilidad local del trabajo. El capital ahora no solamente tiene alas sino que vuela solo. Desde luego, conviene acotar que esto sucede en algunos sectores del mundo rural y urbano de la nación mexicana” (Íbidem: 33).

Es claro que este nuevo régimen de acumulación de capital ha dado una voltereta a las relaciones de poder en tanto, dicen los autores, el Estado-Nación y la democracia representativa están en crisis. Son ahora los mecanismos *supranacionales* los que sujetan al poder político. La ideología del Estado es hoy la ideología del mercado. En pocas palabras, vivimos en la era del neoliberalismo, fundamentado, dice Pino Páez, en “el cibernético y terriblemente descarnado *laissez faire, laissez passer*, de los fisiócratas franceses en los albores del sistema capitalista: en amplias localidades del mundo el hambre señorea sus vacíos, el desempleo alarga el rondín de la

desesperanza, la ‘soberanía’ de muchas naciones es un sarcasmo de comillas”¹⁰.

En orden de la experiencia humana, la revolución digital y este nuevo modelo de acumulación, han producido cambios cualitativos significativos en las relaciones sociales, en las relaciones sexuales, y en los movimientos sociales. El signo de los tiempos ha desgajado nuevas formas de coexistencia en el mundo, nuevas formas de apropiación del conocimiento, que le han dado un viraje profundo a la experiencia humana” (Íbidem: 31).

Lo mismo ha ocurrido en el mundo de la cultura, ha sufrido ondas transformaciones. Nos ha impuesto un ritmo distinto en la cultura, en los valores, en los prejuicios, en el modo de ser y de hacer las cosas.

“La humanidad camina hacia la cultura de la realidad virtual. La sociedad–red desincorpora de forma electrónica las relaciones sociales: el tiempo se a-temporaliza, el espacio pierde su dimensión material; la historia se des-historializa; y la sociedad se queda de-secuenciada. Valores e intereses dominantes son contruidos sin referencia al pasado ni al futuro. La realidad es la presentada por los medios de comunicación, no la experimentada diariamente. Los que controlan redes de comunicación aumentan su poder de moldear y manipular percepciones, opiniones, aspiraciones y hasta juicios de valor” (Íbidem: 36).

Esta maravilla comunicacional ha generado pues, cambios profundos en la sociedad, “Internet se ha concebido como un milagro social y de transformación personal, cuando, en el fondo, es un prodigio de la comodidad... Su portentosa utilidad ha causado una revuelta social y personal. Internet ha sido ensalzada como una revolución equivalente a la que provocó la imprenta... Internet ha

¹⁰ Páez, Pino, “Neoliberalismo en número y palabra”, texto inédito sobre una conferencia impartida en la Escuela Preparatoria Texcoco, EPT, en abril de 2006.

provocado una revolución” (Siegel, 2008: 13-15). Ésta es la cara amable de la moneda pues el mismo autor habla de la otra faz, citando a Bill Gates:

“A medida que cada vez más gente almacena información personal en Internet, ¿cómo se puede mantener segura? Mientras que nuestra economía depende cada vez más de los bits que de los átomos, ¿cómo protegeremos estos recursos para que los piratas informáticos no los dañen o los desvaloricen? A medida que caen las barreras de acceso a la información, ¿cómo protegeremos nuestros niños de las influencias negativas y depredadoras? Sí Internet está disolviendo las fronteras nacionales, ¿cómo ayudaremos a las culturas indígenas a coexistir con la cultura global más homogénea?” (Íbidem: 16).

Preguntas legítimas, ciertamente, pero Mariana Celorio también advierte sobre otros peligros de este medio abierto a todo el mundo donde las cosas se quedan para siempre en ese espacio etéreo, llamado nube digital, que se encarga de acopiar todo ese inimaginable mundo de imágenes e información que bien puede manipularse y utilizarse para fines de control ideológico y político, como en realidad lo hace.

“Al ser nueva especialidad pública, Internet, a pesar de mecanismos de control y filtrado es territorio ‘real’ que ofrece a las personas, grupos, organizaciones y movimientos sociales un lugar para el desarrollo de formas complementarias de interacción social, adicionales a las tradicionales que han influido en las relaciones sociales y de creación de vínculos; los procesos de comunicación y las estrategias de divulgación de ideas, valores, y conocimiento; la construcción y representación de identidades colectivas y la producción de movimientos de opinión de manera fundamental” (Celorio, 2011: 55).

Sea como fuere esta época del informacionalismo está presente ya en todo el mundo a tal grado que en un país subdesarrollado como México hay ya 40 millones de internautas, como explicó el 17 de mayo de 2012, Fernando Gutiérrez, coordinador del World Internet Project (WIP) México, durante la presentación del Estudio 2011 de hábitos y percepciones de los mexicanos sobre Internet y diversas tecnologías asociadas, en la que “se reportan 40 millones 41 mil usuarios totales (aproximadamente 40 por ciento de la población nacional). En este análisis se consideraron a los sectores que habían sido olvidados por otros estudios, como son los menores de 12 años, los adultos mayores e incluso las personas que todavía, por diversas razones, no ingresan al ciberespacio”¹¹.

En este informe se enfatiza la actividad de un “77% de internautas en redes sociales como las principales realizadas online, solo superada por el uso del correo electrónico con 80%. El aumento ha sido vertiginoso y reciente ya que el 19% de usuarios abrió sus cuentas en el último año. Por red social, las actividades se concentran en el siguiente orden: Facebook con 80%; Youtube con 60%; Twitter con 50%; Google + con 34% y Hi5 con 25%”¹².

Es claro que esta revolución virtual ha transformado también el orbe educacional. Los cambios cualitativos en la educación han impactado los procesos de enseñanza y aprendizaje. No es la escuela ya la única formante de los estudiantes de todos los niveles. Las fuentes de información se han multiplicado. En este maremágnum en que se ha convertido esta sociedad de consumo, la información, el informacionalismo, que entre otras cosas ha contribuido esencialmente al cambio de época, ha multiplicado las fuentes del saber y... del no saber, también. Hay “escuelas” colaterales, no formales que

¹¹ PC World: 12/07/2011, en <http://www.pcworld.com.mx/Articulos/13527.htm#>, Consultado el 21/05/2012.

¹²“Internet en México crece, hay 40 millones de internautas”, http://www.excelsior.com.mx/index.php?m=negro-nota&seccion=especial-dinero-hacker&cat=84&id_nota=834802, por Luis Manuel Arellano. Consultado el 17/5/ 2012.

son más poderosas que las escuelas tradicionales. De este caos donde los nuevos dispositivos tecnológicos nos acribillan con millones de mensajes habría que distinguir entre la información y el conocimiento. Éste es selectivo, aquélla es tábula rasa.

El uso de la Web refleja el grado del saber de una sociedad controlada por un poder transnacional que todos vemos y que sin embargo es invisible. Hacer visible ese poder (la seducción, las formas de control) y demostrar la fuerza de las masas como es el caso de los movimientos sociales actuales es un imperativo de este trabajo. Este campo de estudio, el del conocimiento, surgido de las canteras digitales, es parte del objeto de investigación, pues se intenta introducir al manejo de las tecnologías con un método novedoso que parta de ese caos informativo para aterrizar en el área del saber y el aprendizaje mediante la imaginación, la poesía y la creatividad aprovechando al máximo las técnicas del cine digital y las innovaciones tecnológicas.

De la poética de la imaginación a la prosa digital en el reino de la mercancía

Pero, ya encarrerado el ratón, el gato es un exiliado en un rayo de luz, diríamos que interesa sobremanera abundar sobre ese inacabable e inextricable mundo de las relaciones interpersonales. Lo que sucede en la vida cotidiana afecta a todo el mundo. Qué ha pasado en ese campo de batalla marital con las relaciones de pareja, con los cuchicheos familiares en la cápsula doméstica, con las indecibles ligas amistosas en el terreno de las relaciones sociales, qué ha ocurrido con la poética del flirteo o del ritual del enamoramiento en las redes de lo intangible, cómo han sido afectados los usos del lenguaje ahora enredados en la pobreza de la putrefacción lingüística. Todo ello forma parte ya de nuevos sintagmas sociales comunicativos. Estamos ante un nuevo fenómeno: la prosa digital. Ésta ha desplazado a la poética de la imaginación. No hay espacio para este motor y propulsor de la existencia libre que es la imaginación creativa, para la invención, el ingenio y la ocurrencia. El tiempo

libre creativo, el ocio poético, la originalidad de la creación, todo se postra y se encuentra al servicio del mercado. El mundo se programa en el maquiavélico diseño de un destino que responde a los fríos intereses del capital transmigrado a un collar de perlas o a un vehículo que nos traerá toda la *felicidad* del mundo. Desde las alboradas de la diversión hasta las hendeduras del tiempo vital.

El capitalismo ha llevado hasta sus últimos cauces la partición del tiempo. La sentencia del Eclesiastés, “nada nuevo hay bajo el sol”, se ha programado hasta la empuñadura. “Tiempo de nacer, tiempo de morir; tiempo de matar, y tiempo de curar; tiempo de plantar y tiempo de arrancar lo plantado... tiempo de llorar y tiempo de reír, tiempo de endechar y tiempo de bailar; un tiempo de abrazar y un tiempo de alejarse de abrazar... tiempo de callar y tiempo para hablar; tiempo de amar y tiempo de aborrecer, tiempo de guerra y tiempo de paz” (“Eclesiastés”, 3: 2-9, en *La Santa Biblia*, S/F: 499), el tiempo “para todo” se ha cercenado en el desfiladero de oprobios e iniquidades. El automatismo llevado hasta los madejales de la vida diaria. Ese tiempo ahora es el de la modernidad, el de la vida instantánea: “La modernidad ‘sólida’ planteaba que la duración eterna era el motor y el principio de toda acción; en la modernidad ‘líquida’, la duración eterna no cumple ninguna función. El ‘corto plazo’ he reemplazado al ‘largo plazo’ y ha convertido la instantaneidad en ideal último. La modernidad fluida promueve al tiempo al rango de envase de capacidad infinita. Pero a la vez disuelve, denigra y devalúa su duración” (Bauman, 2006: 135), un nuevo Eclesiastés electrónico, virtual, forjado, modelado por las invisibles manos del capital.

De aquí deriva el interés de este trabajo, advertir, prevenir y plantear alternativas manejadas por mentes críticas, en todo caso, devolver un poquito de humanidad y de elementos significativos a esta deshumanizado diseño de hombres que son sepultados ante el avance de lo trivial, de la estupidez, la ignorancia y la incultura. Transitar del páramo de lo prosaico al vergel de la imaginación, esto es, desmontar los mecanismos de como hemos transcurrido

del imperio del cable y del enchufe, al reino del *wireless* y del control remoto. Del tianguis y el mercado, al *mall* y al edificio inteligente. De la cibernética a la robótica y la nanotecnología. De la duración en el espacio a la retacería del tiempo evanescente. La reivindicación del tiempo líquido en las revolucionarias transformaciones digitales. Internarnos por ese planeta que habla un lenguaje nuevo: bytes, chips y microchips para recuperar la metáfora del tiempo libre y la creación y recreación de un tiempo que ya no nos pertenece.

Por otra parte, la manipulación de la esperanza ha desplazado su carácter religioso para instalarse en el imperio de la mercancía y la seducción del comprar, adquirir y entrar triunfante a la posmodernidad del lujo y del mundo virtual que ha trastocado valores comunitarios para convertirnos en entes desconocidos.

El caso es que vivimos en un renovado hábitat del capitalismo mundial, enriquecido ahora por las estrategias de dominio del ciberespacio de los prepotentes dueños de los medios de producción económica y medios de información masiva. Esto le ha conferido a este sistema un rostro presumiblemente más atractivo y seductoramente más lujoso, con olores de santidad y recubierto con un lenguaje moderno pletórico de términos gabachos y palabras espectaculares que aluden a un pretendido esplendor donde brilla el consumo por encima de todo, en un orbe de fantasías y banalidades de base como el siguiente:

“Con un verdadero dinamismo el negocio de los centros comerciales da muestra de la madurez en los últimos años... La flexibilidad con que desarrolladores e inversionistas han sorteado es muestra de la diversidad de proyectos que conforman la cartera de los principales desarrolladores del país... Hoy día pueden observarse conceptos como *fashion mall*, *power center*, *shopping center*, *community center*, *neighborhood center*, *regional mall*, *outlet* y

otros más... México está a la vanguardia en conceptos, arquitectura y modernidad en sus proyectos”¹³.

Pincelado así el asunto, es fácil irse con la finta del “fantástico” mundo de la modernidad, del “buen gusto burgués”, del hechizo del “confort”, de la “mágica” vida del consumo y de los vaporosos centros comerciales como la culminación de la felicidad. Pero el interés no es justificar el *statu quo* vigente, sino tender lazos para llegar al entendimiento del medio social.

Así pues, este mundo mercantil en torno al cual giran las relaciones sociales es un monstruo seductor de mil cabezas que atrapa clientes potenciales al por mayor. Es el triunfo de las cosas sobre la vida. Sin sentir el individuo es cautivado, es atrapado por el anestesiante canto de un jilguero hermoso, más poderoso que el canto de las sirenas, es seducido por objetos mágicos, magnéticos, por bellos imanes, por ese inmenso jardín de cosas que ciegan la poesía, por mercancías que siegan conciencias, ahora las cosas hablan, toman vida, guiñan el ojo, se siente su vaho, su presencia. Es la reificación en su máximo esplendor, el reino de las cosas, la cosificación como alienación. Esta nueva época ha añadido más elementos fantásticos y cautivantes a la tesis del fetichismo de la mercancía que anunciaba Marx en el siglo XIX:

“A primera vista, una *mercancía* parece ser una cosa trivial, de comprensión inmediata. Su análisis demuestra que es un objeto endemoniado, rico en sutilezas metafísicas y reticencias teológicas... Es de claridad meridiana que el hombre, mediante su actividad, altera las formas de las materias naturales de manera que le sean útiles. Se modifica la forma de la madera, por ejemplo, cuando con ella se hace una mesa. No obstante, la mesa sigue siendo madera, una cosa ordinaria, sensible. Pero no bien entra en escena *como mercancía*, se transmuta en cosa sensorialmente suprasensible. No sólo se mantiene tiesa apoyando sus patas en el suelo, sino que se

¹³ “Real Estate, Market & Lifestyle”, N° 77, 2011, p.12 y 17, México.

pone de cabeza frente a todas las demás mercancías y de su testa de palo brotan quimeras mucho más caprichosas que sí, por libre determinación se lanzara a bailar” (Marx, 1981: 87).

Este carácter místico, seductor, fascinante, fantasmagórico, como dice Marx, proviene no de su valor de uso, sino de su valor de cambio, como mercancía que tiene incorporado una determinada cantidad de trabajo socialmente necesario y que en la actualidad ha adquirido un *plus* bajo el hechizo de la modernidad, del mito de la *trascendencia* personal, el prestigio social y el mito de la fama, pues se vive en un orbe que, como se dice antes, ha invocado una nueva época que avanza vertiginosamente a las redes de la virtualidad y ha impreso una mayor dosis de encanto y fulgor a las mercancías con el impulso de la virtualidad digital y con ello ha multiplicado las ansias de comprar, de consumir, de vivir otra realidad que se ha materializado paradójicamente en espacios invisibles y ha convertido a los seres de carne y hueso en *ciudadanos mx* o *ciudadanos 2.0* que viven atados a relaciones sociales ciberdependientes en una libertad aherrrojada a la pantalla del ordenador o de algún dispositivo inalámbrico, supeditado también a la égida de la Red.

“Todo el mundo está de acuerdo en que la Red tiene la misma trascendencia que en su momento tuvo la imprenta, pero tras la aparición de la imprenta en Europa, pasaron trecientos años antes de que la nueva invención se filtrara por debajo de los claustros académicos para entrar en la vida cotidiana, incluso en lo que se refiere al teléfono y la televisión, las tecnologías más transformadoras de los tiempos modernos, se necesitaron décadas para configurar la *consciencia humana*... En unos cuantos años la Red ha cambiado radicalmente y en todo el mundo casi todas y cada una de las facetas de la experiencia humana” (Siegel, 2008: 30).

Vivimos sujetos al imperio de la WEB y las computadoras, se han desgajado una serie de inventos tecnológicos propulsores de una revolución digital que a

su vez han generado un nuevo lenguaje, diferente al de las comunicaciones habituales. Han cambiado las relaciones de poder, de producción, la experiencia humana en todos sus órdenes es una fisura total del ritmo de vida, de la concepción del mundo, de las relaciones de dominación, de las redes de seducción del mercado y aun de las relaciones humanas, amistosas, familiares, culturales, un tiempo en el que el mundo de la Internet, de la red de redes ha cubierto de fantasías virtuales el horizonte de nuestras vidas.

“Nuestra vida diaria depende de los archivos virtuales en los que se registra nuestro paso por este mundo: ¿Olvidaste el nombre del lugar en el que verás a tus compañeros de trabajo? Un mensaje de texto soluciona el problema. ¿No recuerdas la fecha exacta en la que cumple años algún familiar? Facebook te saca del apuro. ¿No recuerdas qué ruta debes tomar? Un GPS o un mapa virtual te indican el camino. El simple hecho de imaginar que “toda esa información” puede desaparecer estremece a cualquiera que le haya concedido tanta confianza a la tecnología. Nos gusta acumular, ya lo sabíamos, pero ahora lo hacemos fuera de nuestra cabeza porque la bandeja de entrada de nuestro correo electrónico no se satura: fotografías, recados, proyectos, conversaciones, todo está “ahí” esperando que se le convoque desde este lado de la realidad. Los motores de búsqueda de Google, por ejemplo, simplifican cualquier pesquisa, basta una palabra, apenas un rasgo de lo que evocamos para poder jalar la punta del hilo que habrá de devolvernos nuestro pasado”. (Cortés, Jair: 2011)¹⁴.

Pero, ¿cómo arribamos a esta nueva época del mundo?, ¿llegamos con las velas desplegadas con el timón de mando bien sujetado?, ¿o derivamos de una

¹⁴ Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2011/12/11/sem-jair.html>, (consultado 10/enero/2012).

nao gigantesca que sólo nos arrastró como corriente inmensa sin reponernos del mar y del azote de las marejadas del azar y lo deslumbrante?

De la comuna del chip a la aldea global desde el ojo vigilante de la Web

Para sustentar con firmeza las respuestas a estas cuestiones se reflexionará un poco sobre el soplo de los vientos recientes que conducen a este mundo a navegar por itinerarios jamás recorridos. Todo es aquí un entramado difícil de discernir si se mira con la lente ideológica que nos ha impuesto el poderoso capital. Por lo cual debemos utilizar prismas más objetivos para entender la realidad presente. No bien acontecen hechos sociales tan trascendentales como el derrumbe del Muro de Berlín, arrastrando en su caída al Socialismo Real agrupado en el Bloque Soviético, el fin de la Guerra fría y del fantasma del comunismo, para que el capitalismo “inventara” nuevos adversarios con el subterfugio del peligro mundial que el mundo árabe, no proclive a EUA, presuntamente representa para los pueblos del mundo.

Hoy, la administración del miedo que precede a intervenciones militares es un mecanismo *sine qua non* para la industria de la “libertad” y el negocio de la “seguridad” sobre el “terrorismo” y la “delincuencia organizada” sacadas de la manga por EUA. Estrategia mundial consolidada a partir del derrumbe de las Torres Gemelas en 2001, operación global que navega bajo la sombra del *petate del muerto* del terrorismo mundial, demagogia pura y propaganda publicitaria convertidas en armas estratégicos para dominar política y militarmente al mundo, en lo que se ha dado en llamar la Guerra de Cuarta Generación (4GW, por sus siglas en inglés):

“La cuarta guerra mundial ya comenzó. Mientras Ud. descansa, mientras Ud. consume, mientras Ud. goza de los espectáculos que le ofrece el sistema, un ejército invisible se está apoderando de su mente, de su conducta y de sus emociones. Su voluntad está siendo tomada por fuerzas de ocupación invisibles sin que Ud. sospeche nada. Las batallas ya no se desarrollan en espacios lejanos, sino en

su propia cabeza. Ya no se trata de una guerra por conquista de territorios, sino de una guerra por conquista de cerebros, donde Ud. es el blanco principal. El objetivo ya no es matar, sino controlar. las balas ya no apuntan a su cuerpo, sino a sus contradicciones y vulnerabilidades psicológicas. Su conducta está siendo chequeada, monitoreada, y controlada por expertos. Su mente y su psicología están siendo sometidas a operaciones extremas de guerra de cuarta generación. Una guerra sin frentes ni retaguardias, una guerra sin tanques ni fusiles, donde Ud., es a la vez, la víctima y el victimario” (Freytas, Manuel: 2006)¹⁵.

Teoría pergeñada desde 1989 por los Estados Unidos, el año en que el Muro de Berlín cayó y sus restos fueron vendidos junto con gorras, chaquetas y símbolos militares, como piecitas de piedra a manera de recuerdos por los chachareros alemanes, y el poder soviético se fue diluyendo desde Afganistán hasta la independencia de algunas repúblicas socialistas de la URSS, que fue desapareciendo rápidamente hasta que renació la nueva Rusia con todos las calamidades del capitalismo, fue entonces cuando “comenzó la formulación de la teoría de la 4GW cuando William Lind y cuatro oficiales del Ejército y del Cuerpo de Infantería de Marina de los Estados Unidos, titularon un documento: ‘El rostro cambiante de la guerra: hacia la cuarta generación’ (en el cual)... las tácticas y estrategias militares, son sustituidas por tácticas y estrategias de control social, mediante la manipulación informativa y la acción psicológica orientada a direccionar la conducta social masiva” (Ídem).

Esta estrategia propagandística de la 4GW, es una preparación psicológica hacia la opinión pública local y mundial para justificar la intervención militar a países que se encuentran dentro del “círculo rojo”, contrarios a la política

¹⁵ Disponible en:
http://www.iarnoticias.com/secciones_2006/norteamerica/0019_guerra_cuarta_generacion_21mar06.html, 21/03/06, (consultado 28 de mayo 2012).

expansionista del gobierno yanqui. Así sucedió en Irak, en Libia, en Afganistán, en Palestina, en Egipto, para derrocar a los “dictadores” modernos como los desaparecidos Saddam Husein y Muammar Kadaffi o para someter a Yasser Arafat o asesinar a líderes antisionistas. Son éstos ejemplos recientes de esa política estadounidense de “seguridad nacional” que lo ha convertido en gendarme del mundo, aunque sus acciones (y de la OTAN) por la defensa de los derechos humanos y seguridad (inter)nacional escondan sus verdaderas intenciones cristalizadas en su objetivo de apoderarse de los recursos petrolíferos de esos países abundantes en riquezas naturales.

Este embate del capitalismo en su fase superior, o sea, el imperialismo, como lo llamó Lenin arribó con nuevos nombres: neoliberalismo y globalización. Neoliberalismo desde el aspecto político, globalización desde el punto de vista económico, fueron acompañados con adelantos tecnológicos derivados de la industria de la guerra y de la necesidad del perfeccionamiento de las comunicaciones, lo que imprimió un sello totalizante a la llamada “aldea global”, la cual había sido advertida ya desde principios de los años 60 del pasado siglo por el teórico canadiense Marshal McLuhan, un audaz comunicólogo que anunció el parto de un nuevo ser, de una nueva época, que cambiaría definitivamente la faz y esencia del planeta.

Fecundado por los medios masivos de información, alentado por el desarrollo de las fuerzas productivas del sistema socioeconómico y nutrido por un nuevo modelo de acumulación capitalista, ese nuevo ser empujaba a la humanidad a la época del informacionalismo y al seno de la gran aldea global anunciada por McLuhan, lo cual conformaba un nuevo paradigma de universo. El teórico de marras afirmaba que entender la importancia de esos medios era lograr “la comprensión de nuestra época: todos son extensiones de alguna facultad humana. Estudiarlos es, por lo tanto, estudiar al hombre. La rueda una extensión de los pies, el libro de los ojos, el vestido de la piel. Y lo más importante: los circuitos eléctricos son una extensión del sistema nervioso

central... estas extensiones alteran la manera en que pensamos y actuamos y la forma en que percibimos al mundo” (Mcluhan, 1972: 9).

El comunicólogo teorizaba sobre la globalidad desde los ya lejanos años de 1960. “El nuestro es un mundo flamante de repentineidad. El ‘tiempo’ ha cesado, el ‘espacio’ se ha esfumado. Ahora vivimos en una aldea global...” (Mcluhan, y Fiore, 1967: s/n). No hubo que transcurrir mucho tiempo, pues 20 años no es nada, si nos atenemos al viejo tango, para que sus predicciones se instalaran cómodamente en la primavera de una realidad ya palpable, viviente, tangible, con las consecuencias psíquicas, políticas, culturales y sociales que han creado un ambiente totalmente nuevo como el que describía el teórico canadiense.

La capacidad predictiva de Mcluhan no se sustentaba en el aire, él había observado los fenómenos comunicacionales con ojo aristarco, pues, según Philip Smith (2010), ya desde los principios de los años 60 del siglo pasado en Estados Unidos, habían hecho dialogar las computadoras del ejército con las de las universidades, conectadas por una línea telefónica, de este diálogo derivó en 1965, el correo electrónico. A este fenómeno se le bautizó con el nombre de Internet en 1974. El protocolo para la entrada triunfal del ciberespacio en la humanidad se había establecido. En 1983 aparece el primer teléfono móvil, a fines de ese año se habían vendido 300 mil. Cinco años después uno de cada 10 personas usaba un teléfono celular. Hoy más de la mitad de la población mundial dispone de un dispositivo móvil que le permite interrelacionarse con gentes de todo el mundo.

Según la misma fuente, en 1985, Stewart Brand desarrolla la primera comunidad *on line*, The Well, una red de expresión libertaria impulsada por John Perry Barlow, cantante de “The Grateful Dead”, quien la definió como un “reto al orden establecido”. Y, en efecto, el espíritu libertario definió el rostro del ciberespacio en los primeros años de masificación de la Internet cuando apenas un 1% del planeta contaba con este servicio. Ese fue el espíritu de Tim

Berners Lee, quien diseñó el primer sitio World Wide Web (WEB) con hipertexto (enlace entre documentos) en URL (dirección), HTML (lenguaje universal). Empieza a funcionar el 6 de agosto de 1991. Barlow sostiene que esta original forma de compartir información es una nueva democracia, pues la Red resiste a la autoridad, no hay gobierno ni centralismo, no hay prohibiciones para publicar lo que uno quiera en el formato deseado. Hay horizontalidad, libertad de expresión, sin pagar un sólo peso, es una fuente abierta, una caja de herramientas regalada, un espacio creador (Íbidem).

Esos eran los sueños del creador de la Web y de Barlow, y así fueron los primeros años hasta que Bill Gates desarrolló los ordenadores personales en 1994 y con ellos nacieron también las WWW.com, el Congreso estadounidense quitó los candados para liberar al mercado y con ello llegó el imperio de las mercancías a este hibridante mundo. Los libertarios creadores de la Web fueron rebasados y los internautas se fueron transformando en consumidores y en objetos de consumo. Entes libertarios para expresarse personalmente, por un lado, pero individuos cercenados por todos lados. Nadie escapa al rastreo, a la búsqueda de nuestros gustos, nuestros hábitos, nuestras manías, nuestros amores, nuestras muertes; el individuo es observado, monitoreado, vigilado, comercializado. El espacio virtual se enfrentó al consumismo, en vez de el compartir se impuso la competencia, en lugar de la creación prevaleció la ganancia, la ética fue arrollada por el mercado, el .org fue avasallado por el .com. A una revolución del espacio virtual brotó la contrarrevolución. De la comuna del chip a la compleja estructura de la aldea global.

De acuerdo a la información de Internet World States (IWS), de diciembre de 2011, con una población establecida de 113,724,226 habitantes, México cuenta aproximadamente con 42 millones de usuarios de Internet. De éstos calcula que hay 30'990,480 cuentas de Facebook en México, que representan 73.78 por ciento del total de cibernautas, lo cual refleja el nivel de penetración constante y creciente de esta red. Ello significa que de cada 100 usuarios de Internet en México, 74 son usuarios de Facebook. Según esta fuente, YouTube

tiene la preferencia del 60 por ciento de los internautas mexicanos. Twitter es la tercera red social más popular en México, 55 por ciento de los internautas mexicanos están inscritos a esa red. Google es la cuarta red más popular entre los usuarios de Internet en México, 34 por ciento están inscritos a esa red. Sin duda, cada uno de los internautas puede adherirse a una, a varias o a todos estos espacios digitales. Por ello estas cifras no son excluyentes entre sí.

En rigor, hay una confianza extrema en el uso de Internet con todos los riesgos que esto conlleva pues hay una infinidad de fuentes de información que supera con creces a la oferta televisiva, amén de inmensas bibliotecas virtuales que proveen de todo tipo de conocimiento en todos los niveles educativos, son auténticas cajas de resonancia que no pasan al aire y como el aire se van, se pueden leer y releer y, sobre todo, se puede practicar la intercomunicación, el diálogo cara a cara como en el Skype, localizar cualquier cosa mediante los motores de búsqueda como el poderosísimo Google o localizar a algo o a alguien en cualquier lugar de la tierra mediante el GPS, entablar un diálogo, más allá de la retroalimentación, con interlocutores de toda laya que no puede verificarse con los medios masivos como la TV o la radio. Estas torrenciales lluvias de información en la pequeña grandeza de un clic provocan la adicción a espacios virtuales que han hecho que más de una cuarta parte de la población mundial esté conectada a la Web como jamás se había imaginado.

Twitter, Facebook, #YoSoy132 y “¡Todos somos Atenco!”

Así, con todos los peligros mencionados, y que este mundo virtual también es un abstracto ojo real vigilante, hay quienes ven a Internet como un medio virtual democrático donde se puede organizar a conglomerados desde las redes sociales. Así lo comentan los usuarios de esas poderosas tecnologías y espacios de comunicación en boga hoy: Twitter y Facebook. Se les otorgan una influencia tan enorme como la que tienen los medios de comunicación masiva, a tal grado que ya se le menciona como el Quinto Poder.

Sobre este tópico, basta mencionar la enorme capacidad de las redes sociales de Facebook, pero sobre todo de Twitter, para movilizar grandes masas de población. Si bien ya se había hablado de esto planetariamente (v.gr. la ‘revolución Twitter’ en Irán, la propia en Egipto, su gran influencia en Túnez, las movilizaciones en Bahrein), en México parecíase estar alejados de esos fenómenos, situados en las inestables oquedades de la incredulidad; pero el 19 de mayo de 2012, los mexicanos presenciamos un fenómeno relativamente nuevo, pues si había alguna duda de la acción de las redes sociales, de Twitter y Facebook principalmente, la respuesta es irrefutable: pueden originar un movimiento de masas. De la indignación como fórmula para conducir a la conciencia que andaba perdida entre los canales de la *telera* envenenada y el desquiciamiento de una sociedad podrida hasta la médula, a la unión universitaria, provocada por una aparente e inofensiva protesta de estudiantes de la Universidad Iberoamericana, cuya consigna y arma principal, era la de “Todos somos Atenco”, además de “Atenco no se olvida”, para protestar contra uno de los candidatos que contienden a la presidencia de la República, Enrique Peña Nieto, originó un movimiento de masas que ha atraído a todos los indignados no universitarios. Mediante el hashtag (o sea el letrero de identificación de Twitter) de #YoSoy132, ese 19 de mayo una, al parecer intrascendente marcha “Antipeñanieto”, citada unas semanas antes y sin mayor repercusión en la gente, se convirtió en una gigantesca manifestación de protesta contra los medios de información masiva, amén de las proclamas antipeñanietistas.

¿Y por qué afloró el poder de estas redes sociales, en particular Twitter? La pregunta la contesta un tuitero:

“Por su especificidad, intensidad y visibilidad. Ésa es la respuesta inmediata. Twitter no tiene el monopolio de la movilización política vía Internet. Correos electrónicos, Facebook y *blogs* también han sido protagonistas e iniciadores de discusiones y flujos de información... Twitter no tiene el monopolio, pero sí tiene el papel

protagónico. Es por diseño (inintencional) un espacio de debate efectivo, gratuito e inmediato. En la secuencia de tuits, retuits, respuestas y *hashtags* las posibilidades son infinitas. Por ello ha ido desbancando, al menos en México, a otras opciones en Internet” (Vega, y Merino, 2011: 20).

Y el poder de las redes se mostraron en más, mucho más de 100 mil indignados que transitaron Juárez y Reforma hasta llegar al “Ángel”, corrieron los estudiantes de universidades privadas y públicas, marchó el pueblo en general, brillaron los macheteros y sus machetes de Atenco, los clasemedieros dijeron ¡presente!, los seguidores zapatistas desgañitaron consignas, los proletarios no escondieron su desobediencia, los ofendidos cambiaron su coraje en rebeldía, los indignados alzaron el puño. Marcharon los sin líderes. Se expresaron los sin partido. Volaron libres los coros libertarios. Eran los mexicanos a quienes se creía dormidos, recargados y espinados en un cactus bajo el gabán de la pobreza y el sombrero de la estulticia. Esto provocaron, junto con el hartazgo de la gente, la oprobiosa situación del país, la impunidad de los poderosos, la manipulación de los medios, las redes sociales:

“Es la marcha de la dignidad, Contra la “doctrina del shock”,
Contra los canallas que hoy fueron puestos en el bote de la basura,
Hoy los candidatos fueron rebasados, Hoy ni acarreados ni
manipulados ni conjuras de la mano peluda. Sólo la verdad que nos
hará libres, La verdad y las ganas de expresarla, La verdad y la
acción que resuelve todas nuestras dudas, La verdad y una marcha
de consignas y coros jamás imaginados, La verdad en pancartas
que sólo la imaginación en protesta puede convertir en poesía, La
verdad hecha poesía en los labios y gargantas que exigen libertad y
agrega poesía y circunstancia al noble oficio de la rebeldía, La
verdad que tiene la fuerza de la tierra, la calle y la montaña, la

verdad que dejó estupefactos a los organizadores mismos ante la asombrosa respuesta popular (Díaz, 2012)¹⁶”.

Y si había alguna duda de la autenticidad del llamado de las redes sociales es que esta movilización convocó a nuevos actores, originales consignas, rostros nuevos, se mezclaron clases sociales distintas, proletarios y pequeñoburgueses, todos juntos; si los líderes de opinión (periodistas manipuladores de prensa, radio y tv, y encuestadores mercenarios) exigían cabezas visibles para explicarse la convocatoria tan impresionantemente difundida por los espacios digitales quedaron con un palmo de narices. La extraordinaria marcha de los marginados por los medios reveló cosas que desconocían. No hubo líderes mercenarios ni sobornables, pues la marcha no engordó con “acarreados”, ni fue patrocinada por nadie. Ausentes los diputados y vivales de los partidos de las “izquierdas” o las derechas, lo que se vio fue la legítima expresión de las masas, de pobres y ricos que ya no están dispuestos a ser engañados, fue una manifestación tan feliz que no hubo que soportar a los “líderes” que aparecen un día sí y otro también en los periódicos, a los diputados que viven engañando con su lengua viperina al pueblo, no se vio un podio lleno de oportunistas peleándose por el micrófono (pues no hubo ni podio ni micrófono), queriendo salir en la foto. No hubo caudillos cuchareros, entonces, ¿qué hubo, qué se vio?

“Vimos a esos chavos universitarios de escuelas privadas y públicas hermanadas en consignas por un México unido sin retóricas chicharroneras, vimos sí, que Otro Mundo Es Posible, más justo, más igualitario, más humano, vimos sí, al estudiante chileno, al Caracol Zapatista, al mapuche en su tinta rebelde, al okupa español, a la policía comunitaria de Guerrero, a la intifada

¹⁶ Disponible en: https://www.facebook.com/cantodelmar?ref=tn_tnmn, 20/05/12. Consultado el 1/junio/12.

palestina, al estudiante de Ayotzinapa, al revolucionario griego, al campesino de Ostula, a la mujer de Ciudad Juárez, al triqui de Copala, al insumiso de Wall Street, a la Otra Campaña, al movimiento Justicia por el Barrio de Nueva York, vimos a La Comuna de Cherán, al Walmapu de Wirikuta, y como no, a la conciencia emergente de los universitarios y a tantos y a tantos, que se nos llenan las lágrimas de primavera y de verano y de todas las estaciones y zapatas del mundo... Esto es hermoso, chingados, juntos todos juntos, '¡Yo soy 132!', '¡Televisa, idiotiza!', '¡Su juego se acabó, queremos libertad!', '¡No somos porros, somos estudiantes!'"¹⁷.

Fuera de la manipulación de los medios de información y de los partidos políticos esta marcha que comenzó puntual, citada desde los *timeline* de twitter y los muros de Facebook, a las 12 del día en el Zócalo de la Ciudad de México, la marcha que comenzó desde la gran explanada, se convirtió en una tolvana de conciencias, en un colmenar de puños amotinados y en un hormiguero de esperanzas y convicciones. ¿De donde salieron? De todos los rincones del país. Pues esta encuentro libertario primigeniamente estudiantil se repitió en muchas partes de México. La mecha comenzó a encenderse en una universidad que hoy duele llamarle "pirruris", la Ibero (ahora "pirruris" deberían llamarle a tantos estudiantes de universidades públicas con aspiraciones burguesas que están más aplatanados que una penca de dominicos), ahí, en la Ibero, recibieron como se merece al candidato de los Salinas (y Rocha) (y De Gortari) y los Azcárraga. Y la indignación se convirtió en una bola de nieve que hasta el momento y sigue creciendo.

Es éste el poder creciente de las innovaciones tecnológicas que han invadido la vida cotidiana y ha transformado la realidad. Es éste el contexto en el cual mi propuesta de una metodología de investigación filmada se encuadra.

¹⁷ Ídem.

Es éste el ambiente de la revolución tecnológica en el cual también el video digital, el cine documental y el manejo de las imágenes, antes exclusivo de especialistas, recibió el impulso de esas innovaciones para simplificar el uso del video y acceder con mayor facilidad al antaño prohibido mundo de la creación cinematográfica. Pero antes de exponer mi propuesta es necesario conceptualizar mis categorías sobre el asunto principal de esta investigación.

El cine, arte mayor, y sus potencias expresivas

El 28 de diciembre de 1895, en una oscura salita de una casa debajo de un café en un barrio de París ocurría un hecho que pasó inadvertido a las multitudes. No llamó la atención más que a unos cuantos. Era un espectáculo desconocido ideado por un par de hermanos, los Lumière quienes nerviosos esperaban la entrada de la gente a esa presentación. “La primera sesión pública se verificaba aquél día. No se anunció, nadie lo supo y en toda la jornada sólo hubo 33 espectadores. ¿quiénes fueron aquellas pocas personas desconocidas, con curiosidad suficiente para entrar en el sótano de un café, bajo un rótulo inexplicable —‘Cinematographe Lumière’—, pagar un franco, sentarse en una sala oscura y solitaria, con una tela blanca en la pared como toda promesa de espectáculo y esperar ‘a ver’ que era aquello” (Villegas, 1946: 10). Los novísimos cineastas no han de haber quedado muy conformes esa noche, aunque después todo haya cambiado. Esa noche fue la culminación de aquel invento de otro francés, Joseph-Nicéphore Niepce, quien a base de experimentos con la cámara obscura llegó a “obtener su primera fotografía de un paisaje en 1826, empleando una exposición de 8 horas. Poco antes de morir se asoció con el decorador Louis-Jacques Mandé Daguerre, que consiguió reducir el tiempo de exposición a media hora y heredó para sí la gloria del invento, al que denomino *daguerrotipo*” (Gubern, 1971: 19). Así, los Lumière llegaron a la cima del desarrollo de los inventos de Niepce y Daguerre, el invento de la fotografía en movimiento plasmadas en una cinta de celuloide sin saber bien a bien cual sería el futuro de su prodigioso invento.

Todas las cintas que se proyectaron esa vez tenían una naturaleza documental. Las imágenes mostraban a unos felices obreros saliendo de una fábrica, a un bebé desayunando plácidamente en su mesa, un jardinero regando el prado en el primer “gag” del cine¹⁸, la hermosa vista de una playa o la sorprendente llegada de un tren. Los primeros cineastas, los Hermanos Lumière, lo apreciaron, antes que otra cosa, como un medio científico para apropiarse del conocimiento de la realidad, posteriormente se percataron del encanto de la imagen y mandaron por todas partes a camarógrafos viajeros para capturar aspectos de este planeta que por visto no era conocido hasta que un aparato pudo representarlo con fidelidad. Hechizados frente a las imágenes que representaban la realidad, los Lumière nunca pudieron divorciarse del cine documental. No tenían cabal idea del poderoso e influyente medio de comunicación que estaban dando a conocer.

Después, otro experimentador de la imagen, George Meliès, quien había asistido a la primera función del novedoso invento y quiso comprarles, infructuosamente, el aparato cinematográfico a los Lumière. En vista del fracaso Meliès fabricó el suyo propio y comenzó a registrar sus propias vistas. En una de ellas encontró casualmente (se atoró una cinta en la cámara filmadora, después reanudo el rodaje desde el mismo lugar, al revelar los rollos descubrió a un carruaje jalado por caballos transformado en carromato funeral), lo que a los Lumière nunca les pasó por su mente: el potencial incalculable de la imaginación y la fantasía que podían verse en ese medio tan poderoso. Sólo entonces “el ensueño se hizo fuerza creadora en la fantasía. Y la expresión más ostensible de ésta es la magia, la fantasmagoría, el mundo de la irrealidad y la quimera en aquel mecanismo de las imágenes que se mueven, Meliès descubre el mundo de lo fantástico: el segundo espíritu del cine, el verdadero generador de todo arte” (íbidem: 20).

¹⁸ Gag: Situación deliberadamente cómica o humorística dirigida a producir hilaridad en el espectador.

Así brotó el otro gran género cinematográfico: el cine de ficción. Con Meliès el lenguaje del cine empieza a evolucionar y esto se enriquece la percepción de esa misma realidad. Las “figuras surgían de la nada, se disolvían despacio, se hacían transparentes y se mezclaban, se agitaban con una rapidez antinatural, oscilaban ingravidas por el aire, cambiaban de aspecto en un instante. Y los objetos adquirían una vida propia. La cama y la silla podían bailar, la mesa volaba, los zapatos se paseaban solos” (Weiss, 1969: 9). Magia pura, realidad virtual, mundo de ilusión, objeto de ensoñación. No, se habla aquí del intangible cosmos de la Internet o de la fantasía digital ni del ciberespacio a pesar de que en estos entornos se habla certeramente de realidad virtual. No, el objeto de referencia es la época del nacimiento de esa fábrica de sueños y ensoñaciones que es el cine, donde además ocurrió también el increíble invento del avión. 1895 y no 1985. Fin del siglo XIX, no del crepúsculo del XX. Pareciera que cada fin de siglo sucedieran inventos portentosos. En el crepúsculo del siglo XIX el invento del cine y del avión le dieron una nueva fisonomía al mundo. “El agonizante siglo XIX nos lega dos nuevas máquinas. Ambas nacen casi en la misma fecha, casi en el mismo lugar, se lanzan simultáneamente por el mundo, cubren los continentes... (El avión) realiza por fin el sueño más insensato que ha perseguido el hombre desde que mira al cielo: arrancarse de la tierra...” (Morin, 1972: 11). Al mismo tiempo los Hermanos Lumiere proyectaban por primera vez una película en la oscuridad de los fantasmas. El prodigio no se elevaba al cielo, pero, sin despegar sus alas se empeñaba “en reflejar la realidad de la tierra (mediante) la descomposición del movimiento. Mientras el avión se evadía del mundo de los objetos, el cinematógrafo sólo pretendía reflejarlo para examinarlo mejor” (Ídem).

Lo curioso es que hace ya desde hace más de 100 años con los grandes inventos “todo se encontraba en constante metamorfosis y en momentos de sorpresa. Dio vida a un mundo de espectros, un mundo de humor macabro y de las más extraordinarias aventuras” (Weiss, 1969: 10). En su momento esos avances en el arte y las ciencias eran impensables por más que el visionario

Leonardo da Vinci hubiere imaginado esos extraordinarios aparatos voladores desde los albores del renacimiento, y hombres que desde la Grecia antigua como Aristóteles, el Mago Merlín un milenio después, y el mismo Da Vinci hayan estudiado los fenómenos lumínicos y desarrollado la cámara oscura. Esos adelantos tecnológicos significaron un parteaguas en la historia del capitalismo industrial.

La mirada del cinematógrafo acerca más el conocimiento del mundo, el cine puede erigirse como un ordenador imprescindible de nuestra realidad social, porque “constituye al mismo tiempo una traducción y una reconstrucción a partir de señales, símbolos, en forma de representaciones, ideas teorías, discursos” (Morin, Edgar, 1999: 26).

Abundantes son los filmes que se internan e interpretan los fenómenos que ocurren en las entrañas mismas de la sociedad, sea el género de ficción o el documental. Pero quizá, por su naturaleza reflexiva y analítica, éste lo sea más. Su capacidad afectiva hace más accesible la *gnosis*, el saber, pues el encanto de la imagen, la fotogenia y las técnicas del cine como la ubicuidad de la cámara, el *ralentí*, la música, los emplazamientos, el montaje, lo convierte, según Edgar Morin, en “un sistema que tiende a integrar al espectador en el flujo del film: un sistema que tiende a integrar el flujo del film en el flujo psíquico del espectador” (Morin, 1972: 120)., sistema que no es otra cosa más que “los procesos de proyección-identificación, que están en el corazón del cine (y que) se hallan evidentemente en el corazón de la vida” (Íbidem: 107).

Esto lo hace extraordinariamente asequible a la percepción y conocimiento del espectador. Gracias al cine los acontecimientos históricos tomaron una dimensión extraordinaria, las guerras se documentaron con la certeza del ojo de la cámara cinematográfica, no fueron suficientes ya el pergamino ni el periódico, ni la documentación escrita ni la fotografía. La retina exigió el testimonio visual, el vivo registro de la imagen animada. Y el cine documental

habló como un ente vivo y se constituyó entonces como un factor de conocimiento de la realidad.

De esta manera, el cuadrante que orienta nuestra investigación y nuestros afanes es el cine documental, esa fuente inagotable de saber que lo ha sido desde el momento mismo de su nacimiento en 1895. El documental, a diferencia del cine-ficción, ha alimentado la historia mundial y la comprensión de fenómenos naturales y sociales sin los cuales la sociedad permanecería en el ostracismo del no-saber. Es ésta la función social del cine. Enriquecer la memoria del mundo con la cristalización y el movimiento de las imágenes en la cinta de nitrato de plata. Hechos que pudieron haber quedado en la ciega oscuridad del olvido o en la sorda frialdad de los papeles escritos alcanzan una histórica grandiosidad cuando los vivimos en pantalla.

De la investigación como soporte del cine documental a la construcción del concepto de investigación social filmada

El conocimiento de las experiencias revolucionarias en distintas épocas y lugares del mundo ha constituido siempre un poderoso imán para los cineastas que han utilizado el cine documental como una forma de conocimiento y transmisión para educar en la toma de conciencia a las organizaciones políticas o a distintos sectores sociales. Tal es el caso de la documentada Revolución de Octubre en 1917, de la Guerra Civil Española, de la Segunda Guerra Mundial, de la guerra en Vietnam, de la Revolución Cubana y aun de la Revolución Nicaragüense. Los cineastas que se encargaron de registrar tales sucesos han sido un motor de desarrollo del cine documental y cada uno de ellos descubría o inventaba nuevas formas de narración para que su mensaje “pasara”, llegaría a la gente y cumpliera con su objetivo educativo o propagandístico. Generalmente estos cineastas tenían una causa que seguir y militaban o simpatizaban ideológicamente con un bando u otro, generalmente con el revolucionario.

En esos casos, las armas más poderosas del cineasta militante han sido y son la imaginación creadora, la conciencia de la fuerza unificada y la certeza de la acción fílmica, planteando métodos de conocimiento más eficaces en el entendimiento y explicación de los movimientos políticos, sociales y revolucionarios. Una buena cantidad de documentalistas se apoyaban y se apuntalan aún en especialistas, observadores, sociólogos, antropólogos para realizar sus obras o, en todo caso, se fundamentan en investigaciones sociales publicadas o en fuentes de información fehacientes, pues lo que busca un documentalista comprometido con su trabajo es el compromiso con una realidad que no quiere traicionar además de la búsqueda de la conciencia en todo tipo de público.

Por ello, la aparición de *La hora de los hornos* (Solanas, y Getino, 1968) en los ya remotos años 70 del pasado siglo fue un latigazo en la conciencia de los espectadores acostumbrados a la contemplación del cine-espectáculo como una forma simple de diversión. Y no era para menos, la estética de Solanas y Getino, apoyada frecuentemente con letreros explicativos que invocan a la reflexión, un montaje dinámico de 24 shots por segundo a manera de cine-guerrilla, una poética llena de emoción sin abandonar el cine-ensayo, y un montaje dialéctico enfatizando las contradicciones de los oligarcas, aborda la historia de la realidad latinoamericana con una severa crítica al neocolonialismo. Fue un detonador de conciencias; empero, el atractivo del film radicaba en el planteamiento de una nueva narrativa en la realización de documentales, ya no tratados éstos como la traducción de una investigación social, es decir, ésta como soporte del documental, sino el documental como soporte y esencia de una investigación (que también sucede), y más, la filmación como la propia investigación.

Coincidimos con los directores del film: “un cine de investigación y de conocimiento es extremadamente necesario en sociedades en que el neocolonialismo oculta, distorsiona o saquea todo aquello que haga a una información veraz sobre la realidad nacional y donde la verdad está como el

pueblo todo, condenado a la proscripción” (Solanas, y Getino, 1979: 37). Trazado de esta manera y *mutatis mutandi*, este pensamiento bien puede ajustarse a nuestro objeto de estudio y a nuestro sistema de trabajo, aunque, los autores no profundizan en una metodología como la que aquí se plantea, puede tomarse como referente, entre otros realizadores con la misma idea.

Sin embargo, cabría preguntarse, ¿cómo dar ese salto metodológico para hacer que la filmación sea la investigación misma? Primero debe especificarse la naturaleza de ambos elementos, hasta donde llega cada uno, esto es ¿qué agrega la filmación a la investigación y qué agrega la investigación a la filmación? Después construir el concepto de investigación filmada.

Entonces, se debe elucidar lo que la investigación agrega a la filmación. Esto lo saben, lo intuyen o lo deducen los documentalistas: el rigor científico, la plataforma firme sobre la cual hay que dar los primeros pasos para la construcción del argumento o la redacción del guión de la película o el documental, como es el caso; la investigación aporta los datos duros que apoyan el discurso visual, proveen el fundamento teórico de la narración, ministran la información vertida en el film. Sin una investigación muchos cineastas se quedan a medio camino, varados entre el balbuceo en la indagación de cualquier sector de la realidad que aborden y la realización de un documental mediocre, frío, sin interés o francamente tendencioso. Cuando no existe la investigación se busca, entonces, un asesor o un cuerpo de asesores para plasmar en el film las orientaciones, fundamento teórico y hasta ideología que sustentará en la narración cinematográfica. Pero, en rigor, no se requiere de mucha ciencia para precisar los aportes de la investigación social en la elaboración de un documental.

Lo más difícil e importante para efectos de este trabajo es saber lo que el cine agrega a la investigación. Para ello se requiere abundar sobre la naturaleza de los géneros de indagación de la realidad. En la investigación documental a la palabra se le acaba la imagen, el lector se queda con los

caracteres escritos y lo demás se encadena a la imaginación de quien lee, cada quien interpreta y le confiere sentido al texto según su experiencia, su entorno, su ritmo, su respiración, pues “cuando leemos, respiramos las palabras de otra persona entramos en un mundo que es también el nuestro, pero que ya viene leído desde la particular manera de entenderlo, de interpretarlo y expresarlo mediante un lenguaje común a autores y lectores” (Domínguez, 2006: 13).

Empero, por lo general, para los investigadores sociales, la palabra es fría y denotativa, lo connotativo se esconde, se oculta en el alma del investigador. Por el contrario en la investigación filmada a la palabra se le añade la imagen y sus encantos, la fotogenia, su carisma, su magia; a la palabra se le agrega imaginación y sentidos connotativos, además de más signos icónicos, cromáticos, escenarios y, por ende, se adicionan más significados. La investigación se enriquece con los gestos, la mirada, el tono, el timbre, la modulación de la voz de los informantes y del la voz en *off* del o de los narradores; la imagen profundiza la mirada psicológica, y recoge información adyacente como el fondo del paisaje, el escenario abierto o cerrado, todo ello añade más información como los sonidos incidentales, el canto de los pájaros, los sonidos de la ciudad, del alba o de la noche, según sea el caso, detalles que sólo pueden ser registrados por este medio y por ningún otro más.

No es el cine un mero instrumento recolector de datos, sino un transformador y mediador de información que, a su vez, adquirirá un nuevo enfoque y un nuevo concepto en el proceso del montaje. Precisamente en este crisol artístico del lenguaje cinematográfico es donde se cristalizará o no los propósitos del realizador-investigador. No es la fría transcripción de una grabadora de audio sino la temperamental interpretación de la realidad con la combinación de los elementos cinematográficos.

“La cámara capta en efecto a través de su objetivo la realidad que registra. Pero es para reflejarla en la pantalla –por el fenómeno de la

proyección– bajo el efecto de la pura y simple apariencia. Así la cosa verdadera, existencia real en su origen, queda, por el sólo procedimiento de la técnica cinematográfica, reducida al estado de pura apariencia, ficción, fantasma. El mundo objetivo de la realidad y el mundo subjetivo de lo mental resultan inextricablemente ligados en un conflicto que se convierte en el tema verdadero de los grandes cineastas” (Douchet, Jean: S /F, fotocopias).

De este modo, las técnicas cinematográficas desempeñan el rol de instrumentos o elementos de apropiación de la realidad implícitos en su naturaleza misma, como el suspenso, la sorpresa, el asombro, el ritmo de la narración y el discurso visual de hechos dramáticos, que son constituyentes del fenómeno cinematográfico y que, yuxtapuestos, provocan lecturas críticas de lo plasmado en la pantalla. El cine es una gramática nueva, dice Gubern, “Griffith comprendió bien cual es la **potencia expresiva** (subrayado mío) de las imágenes y los resultados que pueden nacer de su libre combinación, que es el montaje” (Gubern, 1971: 126). Estos elementos audiovisuales van más allá de los instrumentos del investigador común y corriente, lo cual sólo puede darse con el lenguaje del film y con toda la potencialidad de sus recursos expresivos, por lo cual se podría aventurar el aserto de que el cine es una investigación, una indagación e interpretación de la realidad y como tal una creación. Creación cercana a la invención o a la heurística que forma parte de un conocimiento, aunque éste, en primer término, lo sea por analogía y por estereotipos.

Así se puede fraguar el concepto de investigación filmada, el cual podría definirse como el proceso de registro de imágenes de la realidad mediante el cual el productor audiovisual es capaz de producir conceptos y enunciados, descubrir conocimientos nuevos no accesibles por otros medios y métodos, sobre el sector de la realidad que estudia y mediante el uso específico de sus instrumentos de registro y análisis, como la cámara de video, la computadora y los elementos el sonido y efectos especiales que se yuxtaponen creativamente

en el proceso de montaje. Este proceso de investigación sólo puede concretarse mediante el uso adecuado del lenguaje cinematográfico.

¿Cine digital documental o video documental?, o todos tenemos acceso a un lápiz pero no todos podemos escribir un poema

Toda filmación, en rigor, es una investigación. No hay mediadores. La cámara, el micrófono, el equipo de grabación se transforman en graba-acción y con un mínimo de elementos teóricos se lanzan a recoger testimonios, a realizar estudios de vida, a participar activamente en la comunidad, movimiento o grupo social que se moviliza en torno a demandas específicas. La presencia de la cámara transforma al entrevistado, es un factor poderoso, nuevo, la proyección-identificación ahora migra al actor, no al espectador (Morin, 1972).

La aceptación de la cámara en movimiento implica un grado de confianza muy alto. Los integrantes del movimiento se convierten en actores que desempeñan su propio rol existencial. El movimiento la adopta como suya. Se convierte en un receptor de inquietudes: “Toma esto”, “Ahorita van ir a las tierras”, “El jueves hay una marcha”, “Va a haber cierre de carreteras”, “Hay una conferencia de prensa”, “¡Graba a ése, es policía!”, son frases, sugerencias, invitaciones que no le hacen a los periodistas: “ése es de nosotros”, dicen de los documentalistas investigadores. Lo mismo ocurre en situaciones adversas: “Ése es de la COCEI, ¡agárrénlo!”. El actuar con la cámara es ya un modo de recoger información. Su presencia transforma al sujeto entrevistado que cuida más sus palabras aun con los nervios encima y por eso mismo evita las exageraciones o los adornos. Es un agente psicológico poderosamente nuevo.

Sólo queda en el aire un asunto aparentemente simple de resolver pero que tiene sus complicaciones a la hora de reflexionar sobre ello. Se trata de la nueva nomenclatura que ha derivado de la presencia de la revolución tecnológica y que ha permitido que millones de usuarios de los nuevos dispositivos digitales videograben, graben, filmen, o videofilmen cualquier cosa

que se les ponga frente a los ojos, y después sentirse y presumirse como videastas, todo porque suben sus videos a cualquier espacio digital que permita mostrar esos “trabajos”, sin tener la más remota idea del fenómeno cinematográfico. Por supuesto que esto ha abaratado el trabajo de los que ven en el manejo de la imagen algo más que el simple registro mediante un clic al comienzo de la toma y un clic al final de ella.

Y claro, así sucede porque cualquiera tiene acceso a un lápiz, cualquiera puede escribir, el asunto está en que no todos pueden escribir un poema. Realizar películas o documentales en la plataforma de las nuevas tecnologías exige el conocimiento de las técnicas cinematográficas so pena de perpetrar videos de torpe factura, o documentales sin un discurso narrativo aceptable. Así, parecen naturales las preguntas de, en el caso de los documentalistas, ¿a quién hay que llamar documentalistas?, si alguien se refiere a un video que trata temas sociales ¿es correcto llamarle a ese producto un documental?, o un documental realizado excelentemente en formato de video casero, ¿ya no se le debe llamar documental? Parecería una herejía llamar cine digital a un documental que maneja correctamente el lenguaje cinematográfico realizado en formato pequeño. Pero en los espacios de la industria cinematográfica no hay tanto problema de hablar de cine digital con el mayor desparpajo:

“Los avances del cine digital han supuesto una transformación del cine aún más radical de lo que habría sido en su día la introducción del sonido. La posibilidad de rodar con una cámara de minúsculas dimensiones, de pasar de un equipo de diez personas o más a uno de tan sólo dos, así como de montar las escenas y realizar todo tipo de mezclas en un ordenador, permitió abrir las puertas del proceso de producción antaño reservado a unos pocos privilegiados. Las primeras muestras de estos cambios tuvieron lugar ya a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, y desde luego se prolongaron durante los años noventa. La tercera gran era del cine,

que de hecho está en sus inicios es la primera propiamente meritocrática” (Cousins, 2005: 434).

Cada uno de los adelantos, mejoras, descubrimientos, juegos, movimientos de cámara, invenciones, se iban sucediendo para un solo hecho: hacer más atractivo el fenómeno cinematográfico, hacerlo más eficaz, y en este hecho radica toda la magia del cine, su atracción, su encanto, que marcha de la fotogenia (de ver representada su realidad), al arte del montaje, a la invención del cine sonoro, al movimiento de la cámara, al perfeccionamiento de los planos, encuadres y emplazamientos, al ritmo, a los tiempos, a los espacios vacíos, al manejo de los personajes, a los escenarios, vestuarios, iluminación, a los efectos especiales, a la selección de la música, a la originalidad en las líneas narrativas, hasta arribar al cine digital. Este intenso caminar del cine hasta llegar a la era digital no puede reducirse al simple uso de los nuevos dispositivos, no es lo mismo un video amateur o facturado por aficionados que las primeras formas narrativas que hallamos en “El Nacimiento de una Nación” de Griffith o “El Acorazado Potemkin”, de Eisenstein, películas mudas que aun con un lenguaje cinematográfico incipiente, pocas son las películas que pueden alcanzar una intensidad expresiva de tal magnitud.

De esta manera, con tantos concursos internacionales de cine y video, con tantas producciones fílmicas en video, con tantos documentales en video realizados en el mundo, pero con un manejo adecuado de las técnicas y el lenguaje cinematográfico, no se avizora objeción alguna por llamar cine documental digital en vez de video documental, por más fatuo o presuntuoso que se escuche. En rigor, como el viejo dicho “si suena como pato, anda como pato, y nada como pato ¿qué es?, efectivamente, un pato”, si se realiza un documental o una película en formato de video, pero con el uso correcto y creativo del lenguaje del cine, con las técnicas del cine bien aplicadas, con los recursos expresivos apropiados, con un montaje imaginativo y heurístico, no tenemos por qué no llamarle cine.

El Cine digital ha proliferado ya en el mundo, es ya presente y futuro. No podemos cerrar los ojos a una realidad que nos desborda. Podrá haber entre las millones de producciones en video digital muchísimo material basura, pero sólo prevalecerán las realizaciones artísticas, el cine cine trasciende el tiempo, “El Acorazado Potemkin”, “El Ciudadano Kane” (Welles, 1941), “El año pasado en Marienbad”, han perdurado no por su formato sino por el manejo excelso de los elementos cinematográficos: “todos podrán tener un lápiz, pero no todos pueden escribir un poema”, como se menciona arriba.

CAPÍTULO III

LA PLATAFORMA METODOLÓGICA

La cámara: ojo que abrevia al mundo

La naturaleza cualitativa de esta investigación, pero, sobre todo, la naturaleza del fenómeno a estudiar en este caso, la elaboración y aplicación de un método de investigación social filmada la hace radicalmente diferente a las investigaciones tradicionales, toda vez que se complica un poco la detección de los instrumentos de análisis aun cuando estos tengan relación directa con la imagen, materia prima que permitirá desarrollar la tarea de investigación.

Primero, un parangón, afirma Howard Becker (en su artículo “¿Dicen la verdad las fotografías?”) que la fotografía, es usada principalmente por los etnógrafos, “como método para descubrir la realidad, y que representan una muestra muy pequeña y seleccionada del mundo real” (en Cook, y Reichardt, 1986: 148), si esto es cierto, y con el riesgo de pecar de presunción, se podría asegurar entonces que la imagen en movimiento tiene un mayor alcance y objetividad. Aunque hija de aquélla, el cine tiene también una cobertura más amplia en el registro de campo que la fotografía. Sin embargo, y a favor de la foto fija, se debe reconocer que en la elaboración de documentales ésta es un instrumento reiteradamente usado, en ocasiones con exageración. No obstante, para el etnógrafo, no son sólo las fotografías los instrumentos de investigación, también libros, documentos, periódicos, apuntes, revistas y otros, que en el trabajo fílmico se convertirán también en imágenes en movimiento.

Y así como el etnógrafo que utiliza la fotografía y el cine para analizar la realidad, el documentalista cuyo objeto de estudio (aunque diferentes los objetivos) es el mismo, su instrumento de análisis fundamental es la cámara. La cámara como un ojo que abrevia al mundo. La cámara como un ente que interpreta, sintetiza y descubre aspectos de la realidad ocultos a otros ojos. La cámara como los ubicuos ojos de un investigador. La cámara, como diría Marshall McLuhan, es una extensión de la mirada, es el enfoque de un

investigador desde las entrañas mismas del proceso, es decir, el documentalista que con su trabajo pretende introducirse al poético universo de la creación apuesta a documentar un sector de la realidad mediante la cámara de cine o de video.

La cámara es todo un personaje, se convierte en el centro de atención en cualquier congregación, reunión o movilización. De inmediato prende el entusiasmo de los posibles actores o entrevistados. Hay quienes se ofrecen para intervenir como testimoniantes en la filmación u ofrecen o sugieren personas para que hablen ante ella. La posibilidad de immortalizarse es un señuelo, un gancho, un anzuelo infalible. La imagen, el cine, el video es un elemento seductor. El personaje sabe que va a dejar de ser anónimo, al menos para sus propios compañeros y que puede trascender a su entorno.

Y si es fascinante para algunos el quedar impreso en las páginas de un libro, aparecer en una revista o en un diario, quedar plasmado en una cinta de celuloide y nitrato de plata, en cinta de video o digitalizado en una película es aún más hechizante, casi mágico. Y más si el realizador/ investigador tiene prestigio como documentalista o convence de que lo es. Por lo tanto el que el investigador utilice una cámara para investigar tiene ya una considerable ventaja sobre otros que sólo aprovechan los instrumentos de análisis típicamente conocidos.

El poder de la cámara sustituye las técnicas tradicionales. La cámara es psicológica, y a veces se transforma en psicoanalista. Logra la proyección-identificación como se menciona antes. Si se sabe utilizar con inteligencia el medio puede escarbar lo más íntimo de los informantes, registrar otros mensajes, sus rasgos fisonómicos, el tono, la modulación de la voz, los gestos, la riqueza de la mímica, el expresivo movimiento de las manos, el énfasis visual (Borges dice que en pláticas indirectas como la carta, o el teléfono, se pierde más de la mitad de la conversación), la franqueza de una sonrisa, la humildad, la arrogancia o la profundidad en su mirada, sus hesitaciones o dudas y la

presencia misma del sujeto filmado. Con la cámara podemos ver el tic nervioso del personaje, su nerviosismo, su aplomo o seguridad, con un *close up* o gran acercamiento a su rostro registraremos esa información que, como el timbre de su voz, los bastones o muletillas lingüísticas, la jerga, los modales, los clichés proporcionan mucha información imposible de registrar en una entrevista común y corriente, y que, posteriormente, en el montaje, iremos descubriendo. Así que por lo general las entrevistas son de profundidad y en ocasiones nos pueden dar la oportunidad de realizar historias de vida.

Observación de campo, el *rapport* y la filmación de informantes clave

Pero lo anterior es en el espacio de la teoría, que no por teoría es desechable. Ahora vayamos al plano de los hechos. La cámara roturará terrenos desde el momento mismo en que el investigador se presenta con el grupo, movimiento social, organización política, o comunidad seleccionada. Los ingredientes descritos arriba facilitan la labor que el investigador invierte en alcanzar el *rapport*, esto es, la cámara logra en muy corto tiempo que el medio a donde llegue sea aceptado y bien recibido, con un grado de confianza tal que pueda conocer y comprometer a informantes clave, o personajes de calidad moral reconocida (líderes naturales, autoridades eclesiásticas, representantes populares, científicos, intelectuales, etc.), que se convertirán en sus “cómplices” y protectores, por ejemplo en un conflicto social, cuando en el momento de estar registrando fílmicamente los hechos se encuentre en riesgo real. A su vez el investigador fílmico adquirirá la suficiente confianza en los integrantes del grupo para cumplir con sus objetivos de coleccionar su información. Además debe ser un riguroso observador del entorno, siempre con el ojo avizor, pues su instrumento de investigación es la cámara por lo cual los espacios naturales donde se escenifica el problema se constituyen en “personajes”, el paisaje, las condiciones climáticas, los cultivos, la orografía, la gente, sus vestimentas, su cultura, los mercados, los productos naturales, eso es también esencial para un documentalista-investigador por lo cual debe tener un ojo “clínico”. Nunca para

un filmador hay nada desechable. En cualquier momento puede “saltar la liebre”: un bello amanecer, un campesino con su yunta, unos pastores en un paisaje inusitado, una vía de ferrocarril con unos niños cargando leña, etc.

Así pues, el uso de la cámara digital juega un doble papel en el trabajo del investigador, sirve como un elemento terso y suavizante para entablar las relaciones con los futuros informantes, con el grupo en general y con su entorno, es decir, sirve para facilitar el logro del *rapport*, y por otro lado, la información que se consigue es mucho más profunda que el lápiz y el cuaderno de notas del etnógrafo o la grabadora de audio que recoge la voz de los informantes, su tono, su modulación, pero que es incapaz de recoger el lenguaje no verbal, el escenario o locación, los personajes que no intervienen, y otros elementos que podrán revisarse cuantas veces sea necesario en el proceso de edición o montaje, donde se pueden descubrir otros aspectos de importancia señera para el investigador.

Y ya en el trabajo de campo mismo, al momento de rodar las entrevistas por lo general se recomienda no llevar cuestionarios escritos. Intimidan. Infunden un toque de seriedad y solemnidad en el director del documental que proyecta miedo al informante. Basta una hojita con apuntes pues ya la presencia de la cámara impone cierto nerviosismo. Debemos ganarnos la confianza manejando el lenguaje del entrevistado, dándole seguridad. Con preguntas abiertas podemos extraer mayor información y aprovechando sus contradicciones provocará en el personaje mayor expresividad y profundidad.

Pero no se queda en el rodaje la labor del investigador-fílmico. Quizá reste trabajar en el aspecto más creativo del proceso: el montaje, aunque antes se debe hablar del papel de la imaginación y la poesía como componentes de una metodología para interpretar la realidad.

La imaginación como aproximación metodológica de la realidad

Planteado en estos términos, la aplicación de la cinematografía como método analítico de la realidad presupone ciertas ventajas sobre una investigación de corte tradicional, aun cuando este planteamiento suscite de inmediato dudas y cierta idea de exclusión como forma de interpretación del mundo. En esta línea hermenéutica en la que “la investigación científica que lleva a cabo la llamada ciencia del arte sabe desde el principio que no le es dado ni sustituir ni pasar por alto la experiencia del arte. El que en la obra de arte se experimente una verdad que no se alcanza por otros caminos es lo que hace el significado filosófico del arte, que se afirma frente a todo razonamiento” (Gadamer, 2005: 24), se coloca Gustavo Sáinz, quien lanza con fuerza en un río de investigaciones comunes un guijarro muy delgado que golpea tres veces en el agua antes de llegar a la otra orilla, la laja ahí en espera que alguien la retome:

“dos métodos de aprehensión, del mundo exterior, que se ponen en los dos extremos de lo humano, han producido dos lenguajes; y por muy alejados que éstos se parezcan entre sí, la verdad es que tienen raíces comunes, y luego de haber echado raíces en las antípodas se diría que quieren volver a reunirse y superarse. Al intentar distinguir la apariencia de la realidad, desnudando la estructura fundamental del Universo (microcosmo y macrocosmo), la ciencia ha intentado desbaratar la impresión y tumulto de nuestros sentidos” (Sáinz, 1976-1977)¹⁹,

Así, añade el escritor, el único universo que el hombre puede conocer realmente es el que crean para él los sentidos, porque el hombre “sabe no sólo razonar, sino soñar, extrañarse y maravillarse” (ibídem).

Es indudable que Sáinz nos remite a la obra de arte como un método de conocimiento, pues sólo a través de los sentidos, las emociones podemos

¹⁹ Sáinz, Gustavo, “La comunicación especializada: ciencia y poesía”, en Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, No. 86–87, octubre 1976–marzo 1977, UNAM, p.7.

encontrar la verdad de la que Gadamer discute. De este modo el poeta y el místico se juntan con el sabio y coinciden con él, por lo menos aquellos que reconocen que ciertas barreras son infranqueables para la ciencia y en vez de detenerse en ellas aceptan la posibilidad y búsqueda de otros medios de acceso. Einstein, hablando de tal sentimiento y búsqueda, que nacen de los límites mismos de la ciencia, decía: ‘quien se sienta capaz de tal emoción y no tenga posibilidades de extrañarse ni asombrarse, es como si estuviera muerto’” (Íbidem: 8). Aunque Sáinz hace alusión directa a la poesía como método de aprehensión del mundo exterior mediante el azoro y la emoción por la percepción de los colores, aromas, volúmenes, lluvias, calores, formas, etc., bien podemos migrar tal argumento a la dimensión que nos ocupa: el cine y, por consiguiente, el sustituto para los cineastas sin medios de producción a su alcance, el cine digital.

Jesús Galindo Cáceres retoma el guijarro dejado por Sáinz y desde las riberas de la imaginación, apela al método perceptual para articular una estructura cognitiva, esto es, lo sensorial no solamente depara asombros y entusiasmos sino también es una forma de acceder al conocimiento y una nueva forma de mirar al mundo:

“Las miradas que observan a los mundos contemporáneos son muy diversas, las formas que las agrupan son parte del ejercicio de la mirada que mira a las miradas... un ramillete de opciones aparece ante el observador en busca de alternativas de atención. Este tipo de observación es el campo estricto de la reflexión metodológica... y entonces, hoy como nunca antes, la intención que indaga se acecha a sí misma en forma permanente, creando, imaginando, ajustando, aprendiendo, volviendo a empezar” (Galindo, 1998: 10).

De alguna forma Galindo también encaja en el vértigo de la hermenéutica pues hace “una crítica a la conciencia estética, encaminada a defender la experiencia de verdad que se nos comunica en la obra de arte contra una

teoría estética que se deja limitar por el concepto de verdad de la ciencia” (Gadamer, 2005: 25), ya que sostiene la afirmación de que pensar la metodología es hoy más complejo, profundo que antaño, más diverso, más intenso y lúdico,

“los caminos para indagar –agrega el teórico– dependen de la intención particular del sujeto de la acción, y del contexto de referencia... la relación entre ciencia y heurística es una gran ayuda para configurar esta situación... (toda vez que) la heurística es abierta, busca indagar de un modo más libre. En cierto sentido es la base de la ciencia y su continuación. Es menos evidente en todas sus operaciones, respeta la intuición. Supone un ejercicio de creatividad semejante al arte. Es la que ensaya nuevos caminos. Es una exploradora constante. Ciencia y heurística se necesitan, una más jurídica, otra más artística, y ambas enlazadas en la interacción entre indagadores y procesos, entre intenciones y resultados, entre descubrimientos y catálogos, inmiscuidas en la trama y la urdimbre de la comunicación” (Galindo, 1998: 9).

Y para concluir, Galindo afirma que “investigar no es solamente conocer desde cierta perspectiva, también es hacer en el sentido de las posibilidades que abre el proceso de observación reflexiva que tanto el investigador como los otros actores sociales promueven en su acción creadora” (Ídem). Y aquí se recoge el guijarro, el objetivo transita por el sendero que Galindo y Sáinz catapultan con una enorme fuerza sugestiva; el documental es otra mirada de la realidad, otra interpretación, otra hermenéutica, y según Gadamer, una experiencia del arte y la tradición. Luego, entonces, deriva de una premisa general el orden metodológico: toda interpretación es una invención derivada de la verdad que emana del arte, y aunque el aserto resulte asaz temerario existe la convicción de que se concibe y se ordena de un modo personal la realidad cuando al mundo se logra darle una interpretación novedosa y todo cuanto se haga con ese fin, surcará terrenos de la creación y la experiencia

artística. La heurística indaga con más libertad porque está más vinculada al arte y a la creación sin separarse de la ciencia, ambas se necesitan.

De ahí que los inventores de todos los campos de la ciencia y la cultura tengan una envidiable condición de privilegio porque cada uno de ellos interpreta de distinta manera al mundo. Porque toda interpretación significa la posibilidad de transformar lo que nos rodea, de acceder a un cosmos nuevo, a una realidad inesperada, insólita, original. Tal es la razón de los abocados al fecundo oficio de la creación de imágenes que de la nada chorrean humanidades y del mundo desgajan alegorías y magnificencias.

En el cine documental se proyecta otra realidad ordenando el caos y dándole coherencia integradora a hechos sociales que se presentan aislados en la levedad de una vida cotidiana ausente de datos objetivos. No se representa la vida ni las situaciones vitales: se reúne lo disperso de ella, y con esto se interpreta, se re-crea con esa visión objetiva–subjetiva tan intrínsecamente humana, y con ella, de paso, también el individuo se reinventa, se vive esa experiencia desde la introspección misma que exige la mirada escudriñadora sobre esta conflictiva existencia como seres sociales. El documental es una obra viva que habita en el sorprendente mundo de la creación y la cultura.

Dicho de manera diferente, al realizar su fecunda labor expresiva con base en su capacidad de sentir, sufrir y vivir realidades ajenas, el creador de imágenes jamás se sitúa en el ambiguo territorio de lo neutral, pues recoge un punto de vista colmado de subjetividades desde el mismo emplazamiento de la cámara. De los entresijos del encuadre hasta el enfoque del asunto estudiado, el autor plasma bajo el abrigo de la lente su *weltanschauung*, su concepción general del mundo, su cosmovisión y, justamente, sus valores ideológicos, el conjunto de opiniones y conceptos que guían su conducta. Al ejecutar estas acciones se desliza ineludiblemente hacia el escabroso mundo de lo político, en otras palabras, para el documentalista no existen mensajes ni ideologías inocentes. De una u otra forma el creador al seleccionar el sector de la realidad

de donde tomará su materia prima discriminará otros mundos que para él son secundarios o simplemente no le parece importante destacar, con lo cual adquiere un explícito compromiso con la sociedad en la que vive y asume la subjetividad como parte de su análisis objetivo.

Se ha considerado pertinente hacer este rodeo, como afirma, Karel Kosík, para llegar a la cosa misma y entender el papel que debe jugar el documentalista visto desde el emplazamiento que lo coloca en la perspectiva de asumir una estética novedosa, pues el reto básico en la investigación es la creatividad, la capacidad de configurar posibilidades a partir de posibilidades, “una investigación social donde las formas del diálogo, del escuchar sean el centro del trabajo reflexivo es escasa, casi inexistente, pero existen iniciativas emergentes en ese sentido” (Galindo, 1998: 16).

Estos son las primeras miradas, los alientos que como luciérnagas luminosas alumbran el comienzo, lo demás... es imaginación.

En los secretos del método: el montaje, el crisol donde habita la creación

Pero la cámara por sí misma sería inútil si no se contara con las computadoras y los programas de edición, es decir el *hardware* y el *software*, que vinieron a sustituir a las inaccesibles islas de edición. Hoy la tecnología digital permite realizar más efectos sonoros y visuales y almacenar más información que las islas de edición analógicas o tradicionales, además de haber reducido los costos a tal grado que hoy cualquiera que tenga una computadora nueva, también puede obtener su programa de edición incluida en el ordenador.

Respecto al secreto del método, antes que otra cosa se ha de precisar que todo el documental como construcción y apropiación de la realidad es un método de conocimiento porque va conduciendo a descubrir el objeto de estudio. Se aproxima al objeto de conocimiento mediante la representación en imágenes y sonidos nuevos. Se va recreando y construyendo otro mundo. Por sí mismo el proceso de construcción del documental constituye un proceso

metodológico que tendrá su culminación en la última fase técnica de la edición y, más específicamente, en el proceso artístico del montaje.

El montaje consiste en que “dos trozos de película de cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad que surge de la yuxtaposición” (Eisenstein, 1974: 16), es decir, es la aparición de un concepto novedoso, el surgimiento de una nueva imagen mental, como producto de la yuxtaposición de otras imágenes, lo cual permite un parto de creación no sólo en la imagen misma, sino en la producción de otros constructos, de otros conceptos, y que puede avizorar la comprobación de hipótesis, o rectificación de supuestos y teorías.

Entonces ¿dónde se encuentra el secreto del método en la investigación filmada? Se encuentra en el proceso del montaje, en la acuciosa selección de imágenes, sonidos, incidentales, en una combinación y descarte de muchos elementos que fueron inicialmente considerados a formar parte de la cinta, se habla de la última fase de producción del documental, “durante la concepción y la ejecución de una obra de arte, vale decir, al mismo tiempo que las facultades psíquicas del creador (operaciones intelectuales-imaginativas-afectivas) y sus facultades artesanales (manufactura, manejo de herramientas sobre las materias primas) están realizando la obra, se opera un proceso (sin duda más intelectual que otros) de búsqueda, de revisión y examen, de rechazo o aceptación y de forcejeo para ajustar cuanto cosa pase por frente a su fantasía” (Sánchez, 1985: 16).

En este tenor, la búsqueda de lo artístico, de lo poético para la mejor comprensión del mensaje; el uso de la imaginación para hallar nuevas formas comunicativas, le proporciona al investigador un método para hallar la esencia del objeto estudiado. En el intenso trabajo del montaje, en el extenso trabajo de revisión del material filmado se encuentra uno con discursos, mensajes, signos, señales que otros métodos no permiten apreciar. En el proceso de creación se encuentra la metodología, en el modo como se conceptualiza la obra a partir

del montaje no en el trabajo técnico de pegar, cortar, o *vestir* con imágenes un texto leído, sino en la imaginación y en la observación del creador. Ése es el modo de arribar a nuevos conocimientos, la clave está en el **modo**, está en la forma de alumbrar el conocimiento. En el montaje, en esa última reflexión y revisión del material filmado se topa uno con hallazgos importantes no avizorados en ningún momento.

Un ejemplo de esto se puede comprobar en un film realizado por quien esto escribe en el contexto de esta investigación recepcional, “De luto visten los héroes”²⁰ (Díaz, 2008), en él se relata como un grupo de estudiantes universitarios que había acudido a un campamento de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC, enclavado en territorio ecuatoriano a 30 kilómetros de la frontera colombiana, fueron muertos junto con 25 guerrilleros, de ese ataque conjunto del ejército colombiano y fuerzas especiales de Estados Unidos, excepto tres mujeres que sobrevivieron al ataque, entre ellas una estudiante mexicana, Lucía Andrea Morett Álvarez y dos guerrilleras. Durante el proceso de edición se encontró que el entonces secretario de Defensa y hoy presidente de Colombia, Juan Manuel Santos, informó que el ataque se produjo a raíz de una infiltración de sus elementos militares que dieron las coordenadas precisas para localizar el campamento guerrillero. Después, al revisar imágenes y más imágenes, se descubrió que, según mi hipótesis, dejaron vivir a dos de las mujeres mencionadas, pues hay un diálogo en el cual confunden a Lucía Morett con “Karla” o con “Paula”, cosa totalmente incomprensible sin la información de Juan Manuel Santos que había infiltrados en las fuerzas guerrilleras, este es el diálogo en la negritud de la selva:

– Bueno ya, entréguese ya, entréguese, ya a Karla le estamos aplicando los primeros auxilios. Vamos a respetar la vida a cada gente que se entregue, hermano— dice la voz del soldado que aparentemente

²⁰ Disponible en: <http://www.arcoiris.tv/modules.php?name=Unique&id=12397> (consultado el 4/06/12).

lleva el mando, en la imagen se ve a Lucía que se encuentra herida y es alumbrada por una linterna.

- Karla grite, grite. Escuche (otra voz)
- ¡Karlaaaa! (otra voz del grupo de soldados)
- ¡Karlaaaaaaaaa!, Jagua, dígle a Karla que hable.
- Pa que nos saquen (dice otra voz en el fondo).
- Paula, vea le estamos respetando la vida... ya le están curando la piernita a Paula, ya por el que veníamos ya lo encontramos hermano, ya ustedes ya no son blanco panosotros, el barbuchas que queríamos (Raúl Reyes) ya lo tenemos, hermano, no se hagan matar chimbamente— ahí termina el diálogo que se rescata en el documental.

Nuestra hipótesis es la siguiente, Karla y Paula, eran las mujeres infiltradas que perdieron contacto con el ejército colombiano, sólo así se explica que los agresores buscaran a alguien conocido por sus nombres, o sea Karla y Paula, enfatizando que les respetarían la vida para demostrar su “bondad”. Lucía Morett fue confundida y por ello llamaban a las “soplonas” que nunca aparecieron porque seguramente abandonaron el campamento antes del ataque. Esa es la razón por la cual les perdonaron la vida a ambas. Así se puede apreciar que sólo hubo dos sobrevivientes, las presuntas informantes Karla y Paula. Al filo del medio día fue encontrada por el ejército ecuatoriano la tercera sobreviviente, la otra guerrillera, fuera del campamento quien salvó la vida porque pudo salir de él y los colombianos nunca se percataron de ello.

Son las imágenes, la conjunción de distintos hechos, la deducción a partir de su estudio minucioso, de escuchar y oír los diálogos, de cruzar informaciones, de dar estos pasos privilegiados que sólo se pueden efectuar en el cine documental, para darse el lujo de aventurar esa hipótesis y de formular esas conjeturas. ¿Qué otro método pudo haber permitido llegar a esa hipótesis? Sólo la investigación filmada, sólo la poética de la creación, pudo haber

inducido a arriesgar esta hipótesis, fue el paciente ensamblaje de innumerables tomas recogidas en YouTube, de recortes de periódicos, de búsqueda de testimonios en Internet, de una acuciosa selección musical para dramatizar más la ya trágica sucesión de hechos.

Naturalmente, en el proceso de creación se encuentra la metodología, en la forma como se conceptualiza, no en la técnica. Puede haber buenos técnicos para editar documentales, en pegar, recortar y vestir textos, puede haber mucha gente ducha para el manejo de los efectos en la computadora, pero escasean los talentos para crear obras artísticas, es decir para lograr en el montaje esa conjugación de movimientos en el espacio y en el tiempo. “Si se admite que la belleza exige ordenación y armonía, no podemos negar que los movimientos cinematográficos necesitan RITMO... Entender o por lo menos sentir lo que es el ritmo del movimiento llamado ‘montaje’ es entrar por el umbral del séptimo arte. Y para ellos es necesario afirmar que la mejor escuela, quizás la única, es la Música” (Sánchez, 1985: 22).

La música, el ritmo, el espacio, la continuidad, los planos, el tiempo cinematográfico van creando una atmósfera donde se expresan emociones, dramas, situaciones límite para darle coherencia a un discurso narrativo y conferirle un estilo a la obra cinematográfica. En la unidad de todos elementos hallaremos la culminación de la metodología de la investigación social filmada.

Los métodos tradicionales en la realización de documentales

Dentro del género documental muchos realizadores no utilizan con rigor una metodología que les permita aproximarse con elementos teóricos al estudio de una realidad. A menudo los cineastas/videastas se lanzan al ruedo sin un plan previo, seleccionan un problema coyuntural que puede relacionarse con desastres naturales, asuntos étnicos o históricos, problemas sociales concretos o movimientos sociales en lucha o en resistencia, para abordarlos posteriormente de una manera intuitiva.

Para ellos el camino más seguro es ponerse a filmar a destajo, tratando de captar todos los aspectos de la realidad seleccionada como objeto de estudio. Esbozan su documental sobre la plataforma de una serie de testimonios y entrevistas con diversos personajes, con líderes de opinión, autoridades, e informantes clave que les proporcionarán información suficiente para elaborar su trabajo. Se trasladan a lugares lejanos para registrar acontecimientos de distinta índole, filman horas y horas, días y días, semana tras semana sin saber a lo que se enfrentarán posteriormente. Esa tarea produce estragos pues es un trabajo agobiante la transcripción de los relatos, luego viene la ejecución de un primer corte en el papel para después comenzar la redacción del guión que es el siguiente paso, un guión después de mucho tiempo de selección y revisión de material y de haber filmado la mayor parte del documental. Aquí comienza el proceso creativo. Pero aquí viene el embrollo, pasar de lo enunciativo a lo concreto. En ese momento deciden que enfoque van a imprimirle al documental. Acopian los materiales fotográficos, videográficos, el material documental como recortes, periódicos, materiales de archivo, etc. Y comienza la verdadera edición en el programa de video o en la moviola del cine. No hay voz en *off* para que, presuntamente, los protagonistas no se contaminen con elementos *externos*. El resultado es, con honrosas excepciones, un film tedioso, aburrido y más largo que una boa del Amazonas. El problema de estas obras es que los entrevistados son los que conducen la construcción del video o el film. El director lo que hace es editar, dirigir la edición, o co-editar, ordenar las entrevistas, vestirlas con imágenes alusivas, buscar una música adecuada y se acabó. Ésta es una manera muy recurrente de realizar documentales.

Por otra parte hay algunos investigadores sociales que recurren a cineastas o documentalistas para llevar a la pantalla sus análisis, tesis, o investigaciones sociales. Es la investigación social como soporte del documental que también corre sus riesgos en la definición del estilo, pues este film por lo general se asume por parte del documentalista, como un trabajo por encargo. “Generalmente uno hace películas por encargo –dice Nicolás Echeverría–,

pues pocas veces se tiene dinero para realizar una película. Son diversos tipos de instituciones las que te hacen ese tipo de encomiendas y que utilizan documentales para la difusión de algo propio. Aun así, hasta cine de este tipo ha caído ahora en una total decadencia” (Rovirosa, 1998) los resultados, como se aprecia, no siempre son felices.

Por el contrario, hay otros que se acogen a una investigación seria, erudita, profunda y sin más, quitando lo que tienen que quitar, la investigación se convierte en un guión cinematográfico. El realizador busca enriquecer el texto con imágenes lo más atractivas posibles, encuentra dos voces graves, eufónicas y los pone a leer los textos, le componen una música muy melódica, se *mete* por meses al trabajo de edición y ya está. El resultado es “otro documental más”, exclusivo para los especialistas del tema y los autores de la investigación.

Hay quienes pretenden ser innovadores e intentan hacer recreaciones o cine ficción/documental y, aun cuando tengan una bella fotografía, música melódica, el resultado es contrario a los deseos de los realizadores. Algunos más se enamoran de todas sus imágenes y sus entrevistas y terminan un documental de tres horas, monótonos, tediosos, aburridos. Son los especialistas en elaborar documentales–ladrillo,

Quizá el problema más frecuente sea el del primer ejemplo señalado párrafos antes: “darle la voz al pueblo”. Coincidentes o basados en la expresión de la Revolución Cultural China de “devolverle la voz al pueblo”, puesta en boga por Armand Mattelart en los años 70, cuando afirma que “el objetivo fundamental que cristaliza la inspiración de la política del nuevo medio de comunicación de masas, es de hacer del pueblo un protagonista del medio de comunicación de masas”, (Mattelart 1972: 81) muchos cineastas realizan documentales con esta teoría como imperativo categórico. El problema es que “darle” la voz al pueblo no significa que el pueblo se libere. Los autores no advierten que cuando los campesinos hablan o balbucen algunas frases

inconexas también muestran que no sólo son oprimidos económicamente sino que lo son también culturalmente y el objetivo no se cumple. Y lo que apreciamos es un cine-radio, una edición muy cansina y pocas veces efectiva. Los ejemplos subsecuentes muestran escasa imaginación pues los encuadres, el ritmo del film, la variación de imágenes son escasas, carecen de estructura, y pierden atractivo e interés.

Cabe mencionar que en cada uno de los estilos arriba mencionados hay muy buenos ejemplos cinematográficos, que no tienen voz en off, que se elaboran a pedido de algún investigador social, que se cobijan bajo el manto fastuoso de una investigación profunda, que salen a filmar a la buena de Dios sin un plan determinado, que realizan un documental de coyuntura política, una lucha, una huelga y, aun con todo, realizan excelentes documentales, aunque justo hay que reconocer que van más allá de lo comúnmente realizado. Desafortunadamente no es la regla. Nuestro recurso metodológico es diferente, como lo pergeñamos antes, de esta suerte, bordaremos otros telares, que se pretenden más interesantes.

Desde las rendijas del cine latinoamericano

Las claves para un cine eficaz se hallan en los diferentes discursos narrativos que se encuentran en la mente del realizador, así es, pero ¿qué factores supondría la innovación en la realización de documentales? Éste es un asunto medular. Para ello es necesario estudiar y analizar las distintas formas narrativas de documentales que por su contenido y su aporte a las técnicas discursivas han trascendido en la historia del cine latinoamericano. Nos referimos, en primera instancia, a cintas como la ya citada *La hora de los hornos*, pero también *Hanoi, martes 13*, del legendario director cubano Santiago Álvarez, quien realiza *Now*, un corto apoyado con música considerado el antecedente del video clip actual, otro es *Me gustan los estudiantes* de Mario Handler o la monumental *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán (1979), y más recientemente *Trelew*, de Mariana Arruti, importantes porque además de

realizar un cine en condiciones difíciles y con recursos escasos rompen con las normas dramáticas típicas del cine comercial en un proceso de búsqueda de estructuras narrativas adecuadas a las percepciones espacio-temporales del espectador; y en ese mismo tenor, aunque son películas de ficción, se encuentra el cine de Jorge Sanjinés quien revive la matanza de indios bolivianos durante el régimen militar de René Barrientos, en *El coraje del pueblo*, o *Yawar Malku* del mismo autor. Además de los múltiples videofilmes que se realizan en la actualidad de excelente manufactura.

En todo caso, lo que apreciamos a primera vista en estas cintas es el compromiso crítico del director con lo que filma. Aunque esto no es una cosa sencilla. Una cosa es el querer y otra el hacer. El hacer exige muchos requisitos, por lo tanto el director “debe ir armado no solamente de cámara y sensibilidad, sino también de criterios sólidos en el plano teórico para poder interpretarla y transmitir su imagen con riqueza y autenticidad” (Gutiérrez A., 1983: 21). Con base en esto, el documentalista debe codificar su mensaje, seleccionar las tomas, montar las imágenes, agregar a la banda sonora los efectos e incidentales y lanzar el film a la mirada del público, para evitar el esquematismo y lo superficial. Entonces se verá un cine eficaz, potente, emocionante. Esto debe continuar y, en lo posible, superar, para poder ganarse un público, conformar gustos y criterios entre los espectadores.

La idea, entonces, de elaborar un cine/video alternativo se manifiesta desde los primeros escauceos en el plano de nuestras intenciones. Para qué una película. A qué público va dirigido. Qué se quiere decirle al público. Cómo se le dirá. Cuál es el problema principal, el tema, el asunto que el documentalista tratará. Obteniendo lo anterior se dará un gran paso. Después vendrá la reflexión a fondo sobre el fundamento teórico, sobre la investigación que se convertirá en el soporte de la filmación, que es uno de las tareas más importantes del documentalista.

Aquí nos detendremos un poco para observar la actitud del cineasta frente al sector de la realidad a la que dirigirá sus objetivos. Éste debe descreer de lo que ve a simple vista para negar la inmediatez y abominar del lugar común. El creador de imágenes sabe que hay un mundo que cruza lo superficial y se aloja en las honduras de lo recóndito, por ello exige avanzar más allá de la epidermis para dejar atrás los datos primarios que nos muestran los hechos sociales. Éste avance es la visión crítica sobre su objeto de estudio, la forma en que profundiza la realidad, porque debe transformarse en un indagador sin reposo que no consiente vaguedades ni imprecisiones porque si lo hiciere de otro modo resbalaría por el tobogán de la traición a los imperativos del género.

En torno a lo anterior hay que decirlo claramente, cuando el cineasta propone un enfoque crítico para explicar el entorno, cuando analiza los fenómenos sociales que no se presentan tal cual, en su esencia, sino recubiertos de una apariencia esquemática y confusa, inevitablemente comulga hostias de otros cultos, roza filos de otras aristas. Porque su tarea va más allá de un trabajo crítico o de síntesis. En su empeño por reunir lo disperso, se sitúa en el sitio de creador de cultura. Cultura es la reunión de lo que está separado como sostiene bellamente Edgar Morin (1995: 47); en ese plano de la comunicación que reúne lo fragmentado y disperso, se encuentra la virtud del documentalista que, con esto, agrega una perspectiva novedosa al caos inicial que aborda como proyecto, para dejar atrás el cine remiso o el cine pazguato propio de los realizadores sin imaginación.

La imaginación y la poesía como método

La imaginación debe verse en el trabajo de gabinete. La tarea deberá elaborarse traduciendo nuestra investigación en términos cinematográficos sobre las alas de la imaginación. La imaginación creadora es la facultad más alta del entendimiento, dice Octavio Paz (1965: 14). Ésta no tiene diques. Somos nosotros quienes la tenemos atrapada en los muros de nuestra propia aburrición e indolencia. Por ello debemos soltarle las amarras. Y aquí volvemos

a Sáinz, a Morin, a Galindo y a tantos poetas: encontrar nuevas ideas es disfrutar de una sensación de alto riesgo que sólo se puede vivir en la antesala de la creación. Uno debe arriesgarse al extremo de un suicida para descubrir una forma narrativa diferente, inédita, consistente, que sólo puede alumbrarla la búsqueda incesante de lo nuevo, de lo sorpresivo y del perturbador afán del trabajo surgido de una solidez poética. Porque el “Arte es configuración, es imagen... La pintura, como las demás artes visuales (y como la poesía, la creación en general) constituye una actividad libre en su esencia y esencialmente liberadora. Por ello, trascendiendo su propio carácter estético, es también órgano de conocimiento de la realidad y hondo y eficazísimamente agente revelador del orden y de la unidad de lo humano” (Sologuren, Javier, En: “Hojas de herbolario”, *Poesía y Poética*, Verano de 1995, No. 19, p. 10).

Pero estas afirmaciones son meramente enunciativas, no alumbran el sendero para entender como brota la imaginación, en qué momentos surge, como nace, qué es lo que provoca a alguien imaginar cosas, que produzca de la nada una imagen verbal que no existía antes, una metáfora, un juego de ideas verbales que no todos pueden jugarlo, esa virtud es una facultad estética que sirve para crear imágenes que luego se plasmarán en obras con distinto soporte (pintura, poemas, películas, esculturas, notas musicales); esa virtud es precisamente lo que distingue a un artista de los seres comunes y corrientes. Esa facultad es el sustrato de la creatividad. Janson (1991) refiere, para ilustrar la creación, una escultura en bronce de Picasso, “Cabeza de toro”, constituida por dos piezas de una vieja bicicleta, un sillín y un manubrio que, efectivamente, colocado el asiento hacia abajo y el manubrio sobre él, hacia arriba, dan la impresión de una cabeza de toro. Una auténtica obra maestra de un artista que tuvo un golpe de genio al colocar esas cosas simples en un espectacular retruécano visual. A simple vista es una cosa sencilla pero

“Lo que está lejos de ser simple es el salto de imaginación por el cual Picasso reconoció una cabeza de toro en estos disímiles objetos que sólo él pudo haberlo hecho. No debemos confundir la

realización de una obra de arte con la habilidad manual de un artesano. Algunas obras de arte exigen mucha disciplina técnica, otras no. Y aun la obra más cuidadosa de artesanía no merece ser llamada obra de arte a menos que incluya un salto de imaginación... el salto de imaginación experimentado como un relámpago o fogonazo de inspiración raramente hace emerger una idea nueva... en lugar de eso el salto es usualmente precedido por un período de larga gestación en el que todo el largo trabajo es realizado sin encontrar la clave a la solución del problema. En un punto crítico la imaginación hace conexiones entre partes aparentemente sin relación y las recombina, el proceso creativo es una larga serie de saltos de imaginación y en los intentos del artista por darles forma moldeando el material como corresponde” (Janson, 1991: 44).

El concepto va en ese sentido, la creación y la imaginación como parteras del arte, alumbradoras de lo que se encuentra en la nada y que de la nada se reencuentra en esa facultad estética de mirar las cosas con otra profundidad, como con rayos X, pues los artistas pulsan de otro modo la realidad, su mirada es nigromántica, develan lo oculto en el confuso torrente de bagatelas que merodea su entorno, son capaces de acariciar el aura de un místico o desclavarle a la nostalgia los garfios de los años. Y esto tiene que ver con lo inédito. Lo inédito se desprende de una latitud desconocida, es el vértigo del abismo de las cosas conocidas, por esta razón, a pesar del sambenito que atribuye a este género la facilidad para enredarnos en las tegumentosas fibras de lo aburrido, lo cansado o lo soporífero, el cine documental debe trascender la inerte frialdad de la cosecha de datos duros e imágenes insulsas, y prodigar vivas realidades que sean accesibles al hombre común y silvestre y que ahora pasan inadvertidas por el intenso acribillamiento de noticiarios, mensajes y símbolos que circulan en el entorno social y ahora en el espacio virtual.

Tantas interpretaciones hay sobre como adquirir el talento o el genio que lo único seguro para crear arte es el trabajo, la experiencia, la intuición, y la

potenciación de facultades que todo el mundo trae consigo. Lo demás viene solo. El punto es que mediante el talento se roture montañas capturando ideas intensas, personales, temerarias que produzcan desasosiegos, sentimientos límite, enojos, ternuras, sensaciones encontradas desprendidas del ritmo y el uso novedoso de los recursos fílmicos.

La razón dialéctica y el conflicto como propulsor dramático y la racionalidad poética

El video, el cine, es esencialmente esparcimiento, diversión, solaz; si se olvida esto surgirán problemas para que nuestro mensaje “pase”, lo reciba y lo procese el público receptor. “Pasar” significa que el mensaje “llegue” con efectividad a cualquier público. A la gente no le interesa ver sus problemas “platicados”, se sentirá atraído cuando esos problemas sean dramatizados. Agregarle emoción a la vida, dramatizarla es hallar el conflicto a los hechos invisibles, triviales, “sin chiste”, pues sabemos que la vida cotidiana en su superficie no es dramática, pero basta con hojear un periódico, encender la radio, prender la TV, abrir Internet para enterarnos de innumerables hechos dramáticos o trágicos de una vida cotidiana donde domésticamente “no pasa nada”. Pero todo el mundo sabe que detrás de cada uno hay un drama particular que se resolverá o no dependiendo de la biografía, circunstancia, azar o, inclusive, del movimiento de los astros que predeterminan a personas creyentes o francamente cándidas. Por ello es menester imprimirle ese toque mágico a los hechos banales, vacíos, anodinos de la insignificante vida monótona que se vive habitualmente, y es que

“Los hechos no son dramáticos en sí mismos. El drama requiere el ojo del espectador. Ver el aspecto dramático de un acontecimiento significa tanto percibir los elementos en conflicto como reaccionar emocionalmente ante ellos. Esta respuesta emocional consiste en conmoverse, en sentirse embargado de asombro ante el conflicto. Pero ni siquiera el conflicto es dramático por sí mismo. Aún en el caso

de que llegáramos a perecer todos en una guerra nuclear, los conflictos subsistirían, por lo menos en el terreno de la física y de la química. No se trataría de un drama sino tan sólo de un proceso. Si el drama es algo que se ve, debe haber *alguien* que vea, el drama es un hecho humano” (Bentley, 1992:16).

El problema se presenta, entonces, en el intento de agregarle drama a los hechos que en apariencia no la tienen, por ende, es más efectivo e interesante para el público el cine de ficción cuya materia prima es precisamente el drama, la emoción, la violencia, el suspenso, la tragedia, los diálogos, la farsa, la comedia, que los documentales. Por tal razón el más grande director soviético advertía, y con razón, “Nuestras películas se enfrentan con la tareas de presentar no sólo una narración lógicamente coordinada sino con el máximo de emoción y poder estimulante” (Eisenstein, 1974: 15).

Este es el *quid* para los documentalistas que se encuentran en desventaja frente a los cineastas que cultivan la ficción. No se puede ordenar a la realidad como se ordena a los actores en un set cinematográfico ni se les puede dar un guión a los personajes de la vida real ni representar papeles de carácter. Este es el punto más difícil ¿cómo dramatizar el documental, la historia que estamos contando? La respuesta está en el discurso, en las formas narrativas y en el modo en que el realizador se involucra artísticamente con lo que filma. A la mano se tiene la armoniosa música, el ritmo justo, el tiempo, los encuadres inteligentes, las imágenes verbales, la poesía, la fluidez en la narración en *off*, la solidez en el tratamiento y el artístico proceso del montaje. Con esto se puede producir arte. A un lado hay que dejar nuestro enamoramiento de imágenes mentecatas, a volar con los balbuceos fílmicos, al diablo con los testimonios largos. “Si lo bueno, breve; dos veces bueno”, dice Gracián, convertida esta frase en una máxima del periodismo que debería serlo igualmente para el documentalismo, pues la aplicación de esta receta en el terreno de las imágenes es, según la experiencia particular, triplemente bueno.

Y después, el uso de la poesía, como develadora de nuevos conceptos y de aproximación a la verdad, a la manera del discurso narrativo de “Noche y niebla” (Resnais, 1955)²¹, una película que describe los horrores cometidos por los nazis. El documental comienza con una revisión de lo que fue un campo de concentración. *Tilts, pannings, travellings*, con cámara en mano. Espacios vacíos de lo que fueron los lugares de tortura y muerte, y la voz en *off*: “Incluso un paisaje tranquilo, una pradera con cuervos volando y con hogueras de hierba, una carretera, un campesino, puede transformarse en un campo de concentración... nombres como cualquier otro, la sangre se ha secado... los bloques ahora son visitados por una cámara, las pisadas de los prisioneros” (Ídem). Después de este diálogo, disolvencia en negro y en la pantalla aparecen batallones nazis en la ciudad, y un letrero: “1933”. Y nuevamente la voz del narrador ahora con un énfasis más dramático: “La maquinaria se pone en marcha” y comienza en *flash back* el conmovedor relato. El choque conceptual es sorprendente.

“Noche y niebla” es impactante, una auténtica obra maestra, no obstante la parquedad en los recursos técnicos como la cámara en mano (quizás haya sido manejada así deliberadamente), pero con efectos sonoros como los toques de tambor excelsamente utilizados en el montaje alterno que nos lleva de las imágenes de la guerra y los líderes fascistas a fotos de los campos de concentración y una música *ad hoc*, terriblemente hermosa. El discurso dialéctico nos conduce constantemente a la sacudida conceptual y emocional. Es una narración que nunca abandona el lenguaje metafórico, que tiene los ingredientes suficientes para considerársele como, dice Gadamer, como parte de la experiencia del arte y la verdad, “La estética del genio ha desarrollado en esto un importante trabajo previo, ya que de ella se desprende que la experiencia de la obra de arte supera por principio siempre cualquier horizonte

²¹ Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=6qR-G4HxpXM>, visto el 25/05/2012.

subjetivo de interpretación, tanto del artista como el de su receptor” (Gadamer, 2005: 13), y claro la obra trasciende a la historia, es totalmente vigente “la realización de la comprensión, que abarca de este modo a la experiencia de la obra de arte supera cualquier historicismo en el ámbito de la experiencia estética. Ciertamente resulta plausible distinguir entre el nexos originario del mundo que funda una obra de arte y su pervivencia bajo unas condiciones modificadas en el mundo ulterior” (Íbidem: 12), y no deja duda que de ella se adquieren conocimientos, estos son aspectos hermenéuticos que derivan de un análisis somero. Justo es mencionar, que en la realización del documental participó un equipo selecto de colaboradores, como los asistentes de dirección, Chris Marker y André Heinrich, los consejeros históricos, Olga Wormser y Henri Michel, los poéticos textos son de Jean Cayrol, todos bajo la dirección del director de “El año pasado en Marienbad” (Resnais, 1961).

Esto es la racionalidad poética. La poesía de la imagen, la imagen de la metáfora, la metáfora de la imagen. La metáfora del conocimiento y la verdad. La poesía como alumbradora del saber. Las imágenes verbales que desde que se escriben, por sí mismas, capturan la atención, más si se incorporan al discurso audiovisual del cine. Éste se potencia y las imágenes adquieren un doble efecto. Que las imágenes superen su aspecto denotativo mediante la poesía para alcanzar el sentido connotativo, con múltiples sentidos y significados. Este es el blanco buscado, acertarle es avanzar en el terreno de la comprensión e interpretación objetiva de la realidad (con toda la carga de subjetividad que el arte conlleva). Pero aquí se pensará que todo se resuelve con un buen discurso poético en *off*, fuera de cuadro. No, el asunto es imprimirle a las imágenes esa racionalidad poética con el manejo de la cámara aún sin narración verbal, como en un documental reciente, “Silvestre Pantaleón” (Olivares, 2011), en el que el seguimiento a unos pies vestidos con huaraches o cacles, acompañadas un una dulce armonía, hasta que poco a poco se va descubriendo a un indio náhuatl de la Montaña de Guerrero que acude con un cartomancista cimarrón a que le lea su suerte en una casa de por

sí pobrísima como todo lo contextualiza al film. Todos los diálogos del documental se desarrollan en el idioma autóctono con subtítulos al español. La anécdota es simple. El protagonista, Silvestre Pantaleón, modestísimo fabricante de lazos, a quien le encargan, por irrisorio dinero, la hechura de los lazos para sostener al santo del pueblo en la fiesta que se avecina.

“Aquí es cuando vemos la genialidad del director Roberto Olivares que de una manera sencilla nos lleva en esta travesía de Silvestre en busca del material para la fabricación de su cuerda. Una estructura dramática lineal, fácil de seguir: Silvestre busca el maguey, lo corta, lo procesa, hila la cuerda, la cuerda es entregada. Muchos de ustedes dirán: Pero que tiene de interesante ver la fabricación de una cuerda? Y yo diré: ¡mucho! La idea es poder contemplar a este anciano, sentir su dolor, simpatizar con el, aquí está lo interesante, el saber encontrar la magia en historias tan simples. Planos secuencias largos, silencios, solo escuchando la voz de un hombre trabajador, hacen de esta película un tesoro que tienes que ver” (All Roads Film Project Blog, 2011)²².

Este es un ejemplo de cómo la racionalidad poética puede arrojar emoción, luz, conocimiento sin necesidad de la narración fuera de cuadro, la combinación de la poesía con el elemento científico y analítico no están reñidos, como lo afirma Gadamer o Beuchot, o Nienhuis. El trabajo de un cineasta abocado a observar los problemas de su entorno debe, si quiere trascender, manejarse entre la ciencia y el arte. Entre la constante búsqueda y la realización artística. Deshacerse de lastres como la mala estructuración del relato fílmico, erróneo planteamiento del problema, ausencia del ritmo cinematográfico, ver al cine digital como si fuese televisión donde se edita, se “viste” un texto, es el imperativo de un cine artístico, significativo, que busca conmover, imaginativo y

²² Disponible en: <http://blogs.nationalgeographic.com/blogs/allroads/2011/09/film-review-in-english-and-spa.html>, consultado el 6/06/12.

poético, de un cine que reinventa la realidad con nuevos códigos narrativos. Porque ¿no es acaso una metáfora el ponerle rollo a una cámara fotográfica, avanzarla con la palanquita para que amarre la película a los sproquets y disparar a modo de ajuste y en la siguiente imagen aparece un niño en blanco y negro para comenzar una historia trágica como la que se muestra en película chilena “La ciudad de los fotógrafos”?²³ (Moreno, 2006), esa sola puesta en escena provoca el suspenso, no sabemos que va a pasar e invita a seguir el discurso visual en la pantalla, hasta enterarnos después de la angustiada vida de los fotógrafos que produjeron material tan valioso, a veces jugándose la vida en el régimen dictatorial de Augusto Pinochet. Esta es una de miles de formas de plantear la historia documentada y dramática.

Si bien el cine documental no utiliza actores profesionales para desarrollar un personaje en una historia, si puede desde el documental construir personajes para que el espectador se proyecte o se identifique. Por ello debe seleccionar a testimoniados con presencia que se desenvuelva con naturalidad y se preste a las indicaciones del director, como en “Juchitán, lugar de las flores” (Díaz, 1984),²⁴ en cual uno de los líderes conduce el hilo del documental en un distanciamiento brechtiano, irrumpiendo constantemente por los intrínsecos de la lucha de clases que se desata en el municipio de Juchitán Oaxaca, durante el ascenso de la Coalición Obrera Campesina Estudiantil del Istmo, COCEI, al gobierno municipal de esa localidad insurgente. El protagonista comenzó a representar su papel un tanto cuanto nervioso pero a medida que entramos en “rapport”, sus hesitaciones terminaron. Al final del film, es encarcelado, junto con otros tres militantes de la Coalición lo que le aportó más suspenso y dramatismo al documental por entero. Aquí, igualmente, se utilizó la poética del campo y la ciudad, del lenguaje zapoteca, de folclor, de su cultura, y el film fue muy bien recibido por la crítica, a grado tal que obtuvo un Ariel por mejor documental en 1984 y un Premio Especial del Jurado en el 7º

²³ Disponible en: <http://video.google.com/videoplay?docid=-3836839002384104411>, (consultado: 4/06/12).

²⁴ Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=IJ8ArdPE0Cc> (consultado: 4/06/12).

Festival del Nuevo Cine Latinoamericano en la Habana, Cuba. Se aprovechó la música, el pintoresquismo del lugar, el uso de las fotografías fijas, las movilizaciones, la belleza de las mujeres. No importaron las fallas de sonido, los filtros movidos, bastó con la construcción de un relato fílmico adecuado para realizar una obra artística que tuvo connotaciones de educación política, y de movilización popular.

Habría que apuntar otro factor en el trabajo del documentalista, la imagen es más penetrante que la palabra escrita. Pero si la imagen se acompaña de metáforas es doble el efecto. Lograremos imágenes verbales y un concepto visual más potente. Es inútil repetir tomas, temas, discursos, testimonios. Ser iterativos duerme a los espectadores por más cinéfilos que éstos sean. Buscar siempre la brevedad. Entre media y 40 minutos se puede desarrollar muy bien cualquier problema, y como es de suponer, si el documental da para más no hay que restringirse, porque si hablamos de brevedad parecería que nos referimos sólo a la hechura de cortometrajes, lo cual sería un contrasentido con la naturaleza del film, ya que las películas de ficción son en su gran mayoría largometrajes, es decir, de más de 90 minutos de duración. Nosotros decimos que no, es posible hacer un largometraje si existe capacidad expresiva para lograrlo. No importa, la poesía de la imagen en conjunción con el ritmo del montaje, la construcción sintagmática de la banda sonora que incluye la narración o voz en *off*, los silencios, incidentales y la música, imprimen un dramatismo que posibilita la realización de un largometraje tan intenso como cualquier película de cine ficción. Podríamos proponer más soluciones, pero son tantos los elementos del lenguaje fílmico que no podríamos agotarlos, no obstante creemos que con esto es suficiente para marcar algunos derroteros que podemos seguir en el itinerario del proyecto, pero lo importante , “quíerese o no, el lenguaje poético está sujeto a procedimientos artísticos más o menos rigurosos. Procedimientos que la tradición mantiene o que el poeta adopta, o inventa, por cuenta propia”. ”(Sologuren, Javier. “Hojas de herbolario”, *Poesía y Poética*, Verano de 1995, No. 19, p. 11).

Después de estas reflexiones justo es exponer en los sitios de lo concreto, lo arriba desarrollado. Nótese que no se proponen de ninguna manera estos apuntes metodológicos como recetario o manual. No se dice tómense estos ingredientes, más una cucharadita de imaginación, añádale un par de onzas de elementos teóricos, agréguesele una camarita de cine digital y combínense con música, incidentales y efectos especiales, déjese a fuego lento y tendrán una obra de arte. Esto es magia. No, el siguiente capítulo describirá paso a paso el proceso de creación de un documental preparado en las hornillas de la mente, cocinado en el fuego de la reflexión y la inventiva, y expuesto al asador de la crítica donde fue totalmente procesado desde las tierras australes de la república de Chile, más específicamente en la Nación Mapuche.

CAPÍTULO IV

APLICACIONES DE LA METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN SOCIAL FILMADA

UNA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN EL LUGAR DONDE SE CULTIVA LA PALABRA PROFUNDA

Situado ya en la concreción de la propuesta, el primer documental realizado sobre los dorsales del método anida en las ramas de tres árboles: la educación, el cine y la etnografía. La educación como el culmen de un proceso de filmación de un documental y la etnografía como un medio para llegar a la meta comprometida en mi proyecto de investigación doctoral, escrito, ciertamente, sobre las hopalandas de lo incierto. Etnográfico porque “es primero y ante todo una propuesta descriptiva en la que el investigador intenta ser fiel a la hora de describir e interpretar la naturaleza del discurso social de un grupo de personas” (Wilcox, 1993: 96). Educativo porque la realización del documental (el árbol del cine), de suyo didáctico, envolvió diversos factores educativos y generó un conjunto de espacios virtuales, de difusión, aprendizaje y reflexiones analíticas (espacios, tiempos, vivencias pedagógicos). Cine, educación y etnografía, sintetizados en un documental, arrojan un racimo de valiosos conocimientos antropológicos de una etnia de suyo interesante, los mapuche.

La elaboración del documental, anhelo buscado, propósito real, objetivo final concebido a retazos, fue bordándose antropológicamente sobre el profuso lienzo de la observación participativa, traducida en una profusión de descripciones cual más exhaustiva; pero también se ase de los hilos de la investigación acción participativa que “responde a un paradigma de investigación cualitativa... y también a un modo de comprender el proceso de producción del conocimiento que se genera en el quehacer social y educacional” (Williamson, 2002: 4). En él se vierten las experiencias que viví con un grupo de sabios tradicionales agrupados en una organización educativa que propugna el fortalecimiento de la lengua vernácula y la producción de

conocimiento nativo, la manera en cómo me introduje a un espacio completamente extraño para un observador triplemente extranjero, en su calidad de foráneo recién llegado, en su desconocimiento de un idioma estructuralmente complejo y en su lejanía en los modos de organización, resistencia y lucha y, finalmente, fluye la información sobre la forma y los métodos de cómo se realizó el documental, la respuesta que tuvo en sus diversas presentaciones y estreno, las discusiones que generó, las emociones que despertó y sus repercusiones socioeducativas. Pero, antes que otro imperativo, quiero rubricar que el documental es producto del asombro, de ese estupor que nace ante la alborada de cosas nunca vistas y que se colocan al alcance de la mano.

En el oscuro crisol de los preliminares

Cuando por primera vez se vislumbró a Chile como el lugar donde se podría desarrollar la estancia de investigación para cumplir con la obligación programática de este doctorado, sólo se avizoraba vagamente una etnia a la cual llamaban mapuche. El interés sobre este tópico brotó como la yema de un almendro porque en 2005 cayó en mis manos un documental chileno denominado “Üxüf Xipay: El Despojo”²⁵, de Dauno Tótoro, donde se relata la historia de resistencia del pueblo mapuche ante el invasor chileno. Pero no era el único lugar donde la imaginación me había transportado para cumplir ese propósito; me tiraba la emoción de conocer a fondo las insumisas comunidades indias de Bolivia, o penetrar los intersticios del sorprendente proceso revolucionario que se desarrollaba y se mantiene vivo en Venezuela. Sin embargo, un hecho fortuito orientó el sextante hacia las tierras australes chilenas, mientras los otros dos polos que en algún momento iluminaron el porvenir se eclipsaban paulatinamente.

²⁵ Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=f2W3XQRLDw0>, consultado 1/06/12.

Por azares del destino, “De Luto Visten los Héroes”, se había proyectado en la ciudad de Temuco, Chile. Un maestro de la UACH, Álvaro González, cuyo hijo perdió la vida cuando visitaba, junto con otros cuatro estudiantes mexicanos, un campamento de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), en Sucumbíos, Ecuador (tema del film), lo había llevado a ese remoto lugar para denunciar los hechos sangrientos ocurridos el 1º de marzo de 2008. Encontré a Álvaro casualmente en octubre de ese año en la Capilla Riverina de Chapingo. Lo acompañaba un maestro de la Universidad de La Frontera (UFRO) de Temuco, Alonso Azócar. Este maestro chileno fue el encargado de proyectar el susodicho documental en su universidad. En menos de cinco minutos Álvaro me presentó como el director de la película, y le planteé a Azócar la posibilidad de viajar a Temuco a realizar mi trabajo académico. Él comentó que conseguiría un doctor en la materia relacionando con el tema de investigación y que mientras le diera concreción al proyecto. Ese fue el acuerdo. El proyecto fue elaborado lo más concienzudamente posible. Versaba sobre la fragua de un documental concebido como plataforma para avanzar hacia una metodología de la investigación filmada. Un año pasó para que la plática con el maestro Azócar se concretara en hechos reales. Pero antes habíale mandado el proyecto al futuro tutor, el doctor Guillermo Williamson, reconocido científico social de la UFRO y ex secretario de Educación de la Novena Región de Chile, más conocida como La Araucanía. A la sazón la propuesta la había aprobado mi asesor de tesis con las sugerencias pertinentes. Mi tutor en Chile también la suscribió y comenzó esta aventura intelectual.

De este modo, intentando sujetar las fibras de la síntesis, el documental deriva de una fructífera estadía de investigación en esa Universidad chilena, conducida por los resistentes hilos del compromiso académico adquirido por el autor en el programa del doctorado que poco a poco ha conquistado un sitio en el horizonte educativo de la UACH, y auspiciada esencialmente por el Conacyt que le procuró los alimentos y sustento cotidianos, suficientes para llevar a

cabo sus propósitos en un entorno asaz ajeno, envuelto inicialmente en el azar y la contingencia, pero tenazmente acompañado de una ética de fidelidad a sus principios y a la honradez intelectual.

Los primeros resplandores del universo de estudio

Todo empieza en el entorno. La geografía nos determina. El dominio del contexto precisa certezas; la ignorancia del espacio, incertidumbres. Por ello, la exploración del medio imponía, de tiempo completo, un acucioso trabajo de observación. Un firmamento extraño se extendía en la incierta perspectiva de un visitante que buscaba delinear claramente los contornos de su objeto de investigación: una etnia indígena, la mapuche, que se diluía en las abstractas valoraciones desde el lueñe y la distancia. Un país latinoamericano cuyo lenguaje y formas de comunicación variaban en forma notoria, aun cuando, aparentemente, se hablara un mismo Castellano, además, un hábitat gélido y lluvioso, desfavorable para alguien que llega de un clima cálido, con temperaturas que variaban entre -2° y 7° C, y una comunidad originaria, poseedora de un idioma insólitamente extraño, exigía algo más allá del ineludible planteamiento del problema, de los objetivos trazados, y de un plan de trabajo y cronograma, elaborados a miles de kms. de distancia.

Poco a poco fui entendiendo mi universo de estudio y delimitando mi objeto de investigación. Aunque para ello hubiese pasado más de dos semanas para instalarme en un domicilio fijo, aclimatarme y matricularme como alumno del Magister en Desarrollo Humano, Local y Regional, respaldado por el Proyecto Kelluwün del Departamento de Educación para legalizar mi estancia en la UFRO. Todo, gracias a los excelentes oficios de mi tutor y coordinador de esos proyectos, Guillermo Williamson quien, además de interceder para que la institución me brindara un cubículo amplio con los servicios necesarios, teléfono e Internet incluidos, me interrelacionó con otros investigadores y profesores, con sus alumnos de distintos grupos en un breve cruce de

preguntas y respuestas, y con otros académicos de instituciones externas, lo que significó un valioso intercambio de experiencias.

Esto último se reiteró constantemente al grado de sostener pláticas sobre asuntos académicos con el Decano de la Facultad de Educación, con la Jefe de Departamento, con el director del Instituto de Estudios Indígenas, y aun con el Rector y la Directora de Cooperación Internacional de la Universidad. Además, el mismo Williamson se esmeró en guiarme por los barrios altos y bajos de esta guapa y ordenada ciudad, en suma, puso a Temuco en la palma de mi mano para darme una idea clara del espacio en el que viviría por seis meses para desarrollar mi investigación, me presentó en una reunión regional del Partido Socialista para palpar en vivo un aspecto de la real politik temuqueña, y luego con un líder del partido comunista y lonko (jefe) mapuche de su comunidad, Domingo Marileo, pero, lo más importante fue el inicio con él mismo de una serie de fructíferas conversaciones acerca de los objetivos de mi estancia en esos lares, al tiempo en que me introducía a un grupo de dirigentes tradicionales indígenas que se encontraban discutiendo un proyecto de educación intercultural para incorporar el Mapuzungün, el idioma de los mapuche, a la educación básica de los pueblos originarios correspondientes a ese linaje milenario. Así pues, mi vida en Temuco parecía fluir armoniosamente entre los resplandores de la amistad que me abrían camino en mis objetivos, la acogedora recepción en la universidad que me brindaba su regazo, y un tutor que me abrigaba calidamente con el manto de su confianza.

Un funámbulo acotado por los límites del conocimiento

Pero no todo era miel sobre hojuelas. Un azaroso hecho ocurrido al margen de los objetivos iniciales alteró sensiblemente la orientación del proyecto. Ha de referirse que éste se fundaba originalmente en la idea romántica de que todo el pueblo mapuche se encontraba en una situación de rebeldía abierta, lo cual era una creencia que, como todas las creencias, no tenía cimientos muy sólidos. Pero ello condujo al planteamiento inicial de realizar un film en los lugares en

lucha por la recuperación de tierras, por ejemplo, Ercilla, Angol, Lumaco, Traiguén, Tirúa, Purén o Temucuicui (se pronuncia Temucucuy), los sitios donde se instalaría el observatorio y mi conceptual campo de batalla en la conquista del objeto de estudio. Todo cambió a raíz de la ocurrencia de lo que Agar llama una “quiebra”, pues las “expectativas no resultan satisfechas; algo no tiene coherencia; los propios ‘supuestos de coherencia perfecta’ –para usar la frase de Gadamer– son violados”, (Geertz, C., et al, 1991: 123). Un asalto ocurrido a 10 días de haber fijado la residencia en Temuco, en la casa para estudiantes donde yo vivía, modificó sustancialmente la determinación del espacio donde se llevaría a cabo la investigación.

Y es que, cabe comentar, el hurto habría pasado por “normal” si no hubiese ocurrido a una casa de universitarios pobres (¿pero a quién se le ocurre robar a unos estudiantes que apenas tienen para vivir?, dijo una de ellas), si se hubieran llevado un radiecito que me prestaron, una lamparita o toda mi ropa, pero no; hubiese sido normal el robo si al recuento de los daños no me hubiera percatado que me faltaban 16 cassettes mini dv vírgenes, y si no se hubiera verificado el mismo día en que acudí a la Policía de Investigaciones de Chile, en específico, a la Jefatura Nacional de Extranjería y Policía Internacional para legalizar mi residencia en ese país hermano y después a la oficina de Registro Civil para solicitar mi carnet de identidad, y si no hubiese sido en el nuevo cantón de un cineasta extranjero clasificado como radical en su patria a escasos días de su llegada a Temuco. Ese día a la una de la tarde terminé tranquilamente de realizar los trámites obligatorios. Después asistí a la reunión con el equipo intercultural mapuche y posteriormente a una fiesta de cumpleaños de unas amigas de la misma etnia en una colonia a las orillas de la ciudad. Cuando retorné, a las 11:30 p.m., a mi domicilio me enteran de la mala noticia. “Nos asaltaron –me dijo sollozante una universitaria que vivía en la casa–, y con usted se ensañaron, don Salvador”. En efecto, todo mi cuarto estaba revuelto y de cabeza. No se llevaron otra cosa más que los 16 cassettes

y la rotura de mi maleta para buscar no sé que cosa. Afortunadamente mi cámara de video y mi computadora las cargaba conmigo.

Indudablemente esto me arraigó zozobras e inseguridades por un tiempo breve, pues, como refiero arriba, la sustracción habría sido “normal” si la policía hubiese ignorado mi lugar de residencia y los ladrones arrasado con nuestras pertenencias, pero sospechosamente no fue así, el botín de los cleptómanos fue insignificante aunque bastante el sobresalto del asalto, sobre todo para tres estudiantes que emigraron de inmediato en busca de una casa más segura. Por cortos lapsos estuve a punto de seguir su camino pero decidí enfrentar el azar y la contingencia, ya que cuando comenté esto con el grupo de los mapuche, de inmediato aseguraron que no había sido robo sino una acción de los “pacos” o carabineros como denominan en Chile a la policía. ¿Qué caso tiene cambiarme a otro domicilio si los pacos me van a seguir doquiera vaya yo? Y, después de todo, decidí quedarme, a pesar de que hice intentos por conseguir otra vivienda, pero la cercanía a la universidad y las condiciones de la casa robada no tenían comparación con otras.

Sentí que esto era un aviso de la policía o inteligencia militar chilenas, considerando que una documentalista, Elena Varela, fue encarcelada por tres meses en un penal de alta seguridad, acusada de actos terroristas y en esos momentos procesada en un juicio que soportaba y que duraría cuatro años hasta salir en libertad absoluta, por el simple hecho de encontrarse filmando un documental en los lugares donde se escenificaban protestas y acciones contestatarias mapuche, y que varios cineastas europeos fueron deportados ipso facto por hallarse filmando en esos sitios donde el movimiento mapuche se expresa en forma más enérgica y radical. Me di cuenta que, como lo cita Agar, “algo debe hacerse al respecto. Por conveniencia llamaremos proceso de resolución al proceso de trasladarse desde la quiebra hasta la comprensión” (Geertz, C., et al, 1991: Íbidem)

Y para comprender la situación determiné, en principio, comentar el hecho con mi asesor chileno. De esta forma se generó una discusión sobre la repercusión que podría traer la presencia de un cineasta, documentalista mexicano, bien identificado, en los lugares de conflicto; conversamos sobre la conveniencia de acudir a Ercilla, Angol, o a Imperial éste último, un lugar fuera círculos rojos del gobierno, me recomendó evitar mi articulación con el movimiento mapuche; me incliné, entonces, a realizar un cortito documental al que llamaba “light”, fuera de la zona turbulenta, mientras los pacos se percataran efectivamente de que yo no había llegado a ejecutar actos terroristas contra la población civil chilena ni era miembro del grupo mapuche que reivindica sus territorios expoliados por el Estado chileno a fines del siglo XIX. Lo cierto es que me movía como referiría Gadamer entre el querer saber y saber hacer, o sea, “no está en la cuestión lo que hacemos ni lo que deberíamos hacer, sino lo que ocurre con nosotros por encima de nuestro querer y hacer” (Gadamer, Hans–Georg, 1988: 10).

Y, lo que estaba ocurriendo, era la presencia de la inteligencia militar chilena que me estaba poniendo límites al conocimiento. Concluimos entonces en no dar pretexto a la policía para que me involucrara en el movimiento radical. Bastaba en que en algún momento me encontraran en un sitio “comprometido” para acusarme de “terrorista”.

Perfilando las aristas del objeto de estudio

El heideggeriano *estar ahí*, en Temuco, avivó preguntas que no me había formulado antes por mi desconocimiento de la realidad chilena, ¿qué tanto sabía de la cultura mapuche?, ¿cuán peligroso es el movimiento de los mapuche llamados “terroristas”?, ¿cuál era la herencia de la dictadura pinochetista?, ¿por qué el tratamiento tan severo y drástico a documentalistas interesados en el problema mapuche?, ¿por qué existían tantos presos mapuche en las cárceles chilenas?, ¿por qué no pudieron los regímenes de la Concertación terminar con el autoritarismo militar?, ¿era éste un poder

independiente del gobierno, presuntamente de izquierda?, ¿cuál era el origen histórico de los problemas de los mapuche con el Estado chileno?, ¿por qué los mapuche reivindican una nación propia y hablan de “los chilenos” como extranjeros en su propia tierra?, éstas y más preguntas las iba extrayendo del carcaj que cargaba en mi espalda mientras me iba enterando con conocimiento de causa de la situación en esa comarca. Para dar respuesta a ellas, en todo caso, tuve que adaptarme a las circunstancias que me condujeron a perfilar en forma más precisa mi universo y mi objeto de investigación.

De una cosa estaba seguro, la capital de la Novena Región, Temuco, sería mi centro de operaciones, de ahí partiría para el acopio de la información. Es el corazón que bombea económica, cultural y políticamente la sangre que irriga ese complejo ente social llamado la Nación Mapuche y donde convergen todas las identidades culturales de ese legendario territorio. Debía explorar otras posibilidades cual más difícil porque las comunidades ortodoxas, culturalmente hablando guardan mayor reserva que las identidades en conflicto.

Mi objeto de estudio aún se presentaba confuso, quizá abstracto, toda vez que esas preguntas que cargaba como saetas en la aljaba de mi imaginación, de la misma especie de las que todo indagador social conducido por la curiosidad, la búsqueda y el aprendizaje, lleva en sus alforjas, quemaban mi futuro incierto, quería responderlas lo más rápido posible lanzándome a la palestra donde el conocimiento, los conceptos y la teoría tienen su fermento cognitivo. No obstante me vi compelido a avanzar en mi plan elaborado inicialmente desde México, que veía como se modificaba rápidamente. Por lo pronto, ya sabía por donde empezar, las preguntas que me había formulado se consolidaban como el astrolabio que orientaba mi marcha.

En ese tono cantaba cuando hice la reflexión sobre el cuánto sabía sobre mi objeto de estudio. Sólo había visto algunos cortos documentales que no me conferían una idea general del problema y no iban más allá de las luchas políticas. Había aterrizado en Temuco sólo cargado de una gran simpatía por el

pueblo mapuche, que no era poco pero, al fin y al cabo la ignorancia sobre el tema, no se resolvía con dos libros que llevaba de México y presuntamente me dotarían de elementos de comprensión: *La historia mapuche* de José Bengoa y *La Araucana* de Alonso de Ercilla, lo cuales leía, ojeaba, subrayaba y extraía algunos datos generales como para familiarizarme con nombres como Caupolicán, Lautaro, Araucanía, Pedro de Valdivia, que apenas posibilitaban mi entendimiento del espacio en el cual empezaba a moverme y con datos históricos muy generales sobre ese críptico pueblo como el texto de Bengoa, que en ese momento me parecían tan descontextualizado como un texcocano desguarnecido, sin las agarraderas de sus relaciones sociales.

Pasaron algunas semanas para definir con claridad mi objeto de estudio. Pero lo hice con seguridad: la indagación sobre la resistencia cultural del pueblo mapuche. Haciendo a un lado, momentáneamente, la reivindicación de las tierras despojadas. El primer paso para profundizar sobre el tema sería mi inserción al Diplomado “Formación y Autoformación en Pedagogía y Saberes Culturales Mapuche para Azelcheffe”, coordinado por la UFRO y por mi tutor lo cual generaría el soporte para elaborar el documental comprometido.

En las poéticas inmediaciones del *rapport*

Superado el primer gran obstáculo en mi corto caminar por Temuco (el asunto de la “quiebra”) la primera piedra estaba ya situada en su lugar para levantar mi obra negra, lo demás era cosa de instalar los andamios para avanzar con más seguridad en el proyecto. Lo primero era la comprensión de la cultura Mapuche (al fin y al cabo esto era mi objeto de estudio), entender los colores de su poesía, su palabreo con la naturaleza, la risa de su folclor, el habla de su vestido, la preparación de sus alimentos, su devoción en la bebida, su capacidad de soñar el pasado, su elísea forma de divertirse, el problema era ahora descubrir la coherencia interna de su pensamiento, de su filosofía, de sus relaciones de cooperación, y de producción de conocimiento social que les ha permitido resistir los embates de los opresores. Intentaba saber como

construiría mi realidad en relación a los “otros”, comprender “como los seres humanos nos apropiamos de la existencia del mundo y de nuestra propia existencia en él actuando consecuentemente” (Williamson, 2002: 6). En ese andar descubriendo caminos entendí que el indígena mapuche era diferente al indio mexicano.

De acá me brotó una pregunta cuya respuesta me permitiría, ulteriormente, moverme con más libertad entre los integrantes de esa cultura. ¿por qué son diferentes los mapuche a los indios nahuas y otras etnias mexicanas? De entrada me percaté que los mapuche están generando sus propios cuadros teóricos, sus propios intelectuales orgánicos, si pudiese llamarlos así. Historiadores, antropólogos, sociólogos, educadores, poetas han producido conocimiento y han publicado textos sobre el mundo nativo de la región temucana; políticos, artistas, futbolistas, inclusive, surgen cada vez más de la etnia en la que había puesto mi ojo de águila. Esto no ocurre con los indígenas mexicanos. Acaso lo más parecido a este fenómeno sea Juchitán, donde han surgido profesionales enorgullecidos de su lengua, su cultura, su historia, su poesía y forjan especialistas en distintas áreas. No es el ojo extraño el que los estudia, es el ojo propio el que mira hacia adentro, eso no ocurre con las almas nahuas, purépechas, huicholes, mixes, o choles. Como los zapotecos del Istmo, así los mapuche.

Pero además había un aspecto fundamental que diferenciaba a los indios mapuche de los indios de México. Su índole guerrera. Si algo hubo que me jaló de las greñas para llevarme a esas tierras, era el hecho de que jamás fueron conquistados por los españoles. Aún en México había escrito estos versos que pergeñaban ya mi propósito en forma metafórica:

"Voy en busca de lo mío, de esa raíz de indio pueblo que resistió
300 años el asedio de monarcas, virreyes y corregidores. Voy en
busca del manifiesto de rebeldía de nuestros hermanos mapuches,
del edicto de resistencia y guerra de la Araucanía que en el Anáhuac

y en el Tahuantinsuyo nos destruyeron con el pandemónium de la cruz, el turíbulo, la pólvora y la culebrina en el paraíso del Quinto Sol y del Tiempo Sagrado. Voy en busca de la ráfaga de flechas que atravesó la panoplia de acero y clavose en el pecho del conquistador, que se revuelca en el encono sangrante de su infame villanía. Voy en busca de la estela de fuego y del verbo herido a ver si con otros ojos otras manos otros sueños otros cielos se me devuelven las ganas de luchar".

Apoderarme de este elemento clave fue comprender en principio las variadas veredas por las que había que explorar. Y la labor no era arroz con leche ni aprender a comer carne de caballo o a preparar el mate como los originarios. Ya desde México había sido advertido que los mapuche eran muy reservados. En efecto, internarme en los laberintos de ese tejido social, lo sentía, lo palpaba en las reuniones del Azeluwam era vencer su desconfianza natural, no obstante haber tenido con antelación la oportunidad de estar presente en dos actividades mapuche. La primera fue a propósito de la invitación de una maestra de la UFRO, la psicóloga Alba Zambrano, a un trafkintün, esto es a un encuentro de gran significado religioso donde curan e intercambian semillas para preservar el cultivo de la tierra, o lo que es lo mismo, la cultura de este legendario pueblo. Esto, a dos días de haber arribado a Temuco. Fue mi primera participación en un ritual mapuche celebrado en un lugar llamado Boyeko, a 15 minutos de la capital de la Araucanía, viajando en coche. Allí hice mi primera filmación y la primera entrevista al longko de esa pequeña población, José Blanco, la cual no he utilizado aún. En ese trafkintün filmé el trueque de semillas, bebí por primera vez mudai, y comí panecillos que cocieron las mujeres indígenas.

Ocho días después, la noche del asalto, fui invitado por la misma maestra Zambrano, en cuya casa viví por tres días, al cumpleaños de una de sus amigas mapuche. Nuevamente llevé mi pequeña cámara de video y realicé otra entrevista sobre el mapuzungún a una de las mujeres (fui el único hombre) que

festearon a la anfitriona en una casa a las orillas de Temuco. En esa ocasión les proyecté un documental mío: “La rebelión de los fulgores: el nuevo aeropuerto ¿en Texcoco?”²⁶, les impactó, toda vez que el video aborda el problema del despojo de las tierras. Esa ocasión tuve el gusto de probar el producto de uno de los árboles sagrados de los mapuche de la cordillera, el pewén, que es el fruto de la araucaria, mayormente conocido como el piñón, de alto valor nutricional.

Unos días antes el doctor Williamson me había presentado en una reunión con unos seis dirigentes mapuche en un hotel donde discutían sobre la profusión de conceptos derivados del Mapuzungún, el idioma mapuche, cuyo propósito era incorporarlo con su verdadera esencia a la educación básica en las escuelas rurales. Fundamental esa primera sesión. Comencé a sumergirme en las poéticas inmediaciones del rapport. Un ambiente de confianza se empezó a tejer desde los primeros contactos. Así lo afirman Taylor, y Bogdam (1990: 104): “En todos los casos los investigadores establecen rapport con los informantes a través de repetidos contactos a lo largo de cierto tiempo, y desarrollan una comprensión detallada de sus experiencias y perspectivas”. En ese momento hablé. Dije que era yo una persona con fuerte presencia indígena. Que hablaba un poco de náhuatl, el mapuzungún mexicano, que mi abuelo materno lo hablaba, y que ofrecía mi corazón, mi yólotl, a ellos. Les planteé el propósito de mi estancia, les dije que profesaba el oficio de documentalista y que pretendía realizar un video sobre la cultura mapuche para dar a conocer en México la forma como otros hermanos son un ejemplo de lucha y que esto sirviera, en reciprocidad, tanto a ellos como a mí. No les caí tan mal, inclusive pude filmar un poco y tomar algunas fotografías. Después de esa primera reunión uno de ellos, que a la postre sería imprescindible para realizar el documental, me dijo que me llevaría a su lofche .

²⁶ Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=zTV35CNsJc4>

La invitación se concretó unos días después. Se trataba asistir a un juego ritual de estos indígenas australes. “Lo invito a un partido de palín”, me dijo Ernesto Huenchulaf al final de otra junta de estudio de los contenidos del Azeluwam. Para entonces las sesiones del diplomado se sucedían con frecuencia en un pequeño hotel de Temuco, el “Nicolás”, donde miembros de las cinco entidades mapuche, a saber, Pewenche (gente de la cordillera), Wenteché (gente del valle), Williche (gente del sur), Nagche (gente de las tierras bajas) y Lafkenche (gente del mar) se sentaban por horas, por días a sacarle todo el jugo y la savia posible al árbol del conocimiento, al kimün mapuche. Le pregunté a Ernesto “¿puedo filmar?”, no, no puede, porque la gente vaya a pensar que estoy lucrando, me contestó. “¿Tomar fotos?”, no tampoco, si usted quiere puede ir a ver como vivimos nosotros, como son las ceremonias nuestras, de los mapuche, se va a dar cuenta por sus propios ojos como somos los mapuche. No tuve reparo a su oferta, acepté. Veía yo en ello la magnífica oportunidad de acercarme a tan críptica comunidad.

Lo que vi en la jornada del palín no lo pude filmar ni fotografiar, fiel a lo que Ernesto Huenchulaf me había pedido, y lo que vi fue una ceremonia profundamente religiosa traducida en una especie de juego similar al jockey sobre pasto, pero con un sentido totalmente diferente al de una competencia. En este encuentro amistoso lo que interesa no es quien derrote ni quien salga derrotado sino la fraternidad y comunidad que se escenifica después del juego. El palín, por ende, congrega la espiritualidad y la destreza de los palife (jugadores). Se escenifica en una cancha (paliwe) de unos 150 metros de largo por 15 de ancho. En apariencia rudo, es limpio e inofensivo, lo cual hace prescindible la presencia de un árbitro. Se juega con un wiño o chueca (un bastón de madera curvado en un extremo). El logro es anotar una raya (gol), entonces expresan su euforia gritando y chocando sus chuecas en el aire a manera de una estrella.

Pero además lo que vi al principio del juego fue deslumbrante. Vi como la palabra se puso a jugar palín, se vistió de gala y brilló con todo el fulgor de la

oración mapuche, a la orilla del paliwe donde las “rayas” se consuman con la alegría de los que anotan. Vi como la palabra brilló cuando uno y otro equipo se encuentran bailando ceremoniosamente a mitad de la cancha y el grupo de palife local del lof de Rengalli con el longko (jefe, cabeza del lofche o comunidad) al frente, viejos, damas jóvenes y niños reciben con cálidos mensajes en Mapuzungún al equipo rival del lof de Rangituleufu al cual me adhieren de inmediato para desrivalizarse en este lúdico encuentro. Auténtica dialéctica: unión y lucha de contrarios. Armonizar a los rivales era el tema. Se desbordó el torrente profundo de la palabra en una ritual inusitado. Dos gajos de una sola luna. Una frente a otra. Algunas mujeres, sobre todo del equipo nuestro, llevan instrumentos musicales. Ellas tamborilean con una baqueta el kulxung (se pronuncia kultrún), que es un timbal con cuero de caprino, con objetos que suenan en su interior. Es el instrumento símbolo de las machi (sanadoras, consejeras y autoridades religiosas del lofche), un joven toca una xuxuca (se pronuncia “trutruka”, un aerófono), esto es una trompeta natural de colihue (una especie de carrizo), de metal o plástico, recta o forma espiral, con embocadura y pabellón de cuerno de vacuno, y otros mapuche soplaban sincopadamente la pifillka, una flauta vertical de madera.

Entonces comenzó un cadencioso baile en vaivén, en el cual fui invitado a participar, aunque el paso no era del todo difícil me equivocaba frecuentemente, pero como éramos muchos los que participábamos nadie advirtió mi torpeza, no obstante danzábamos como si se estuviere apapachando los espíritus que viven en el suelo sagrado, y en el que los gritos de uno y otro bando hacen un racimo de gritos al unísono, mientras nos acercábamos y nos alejábamos y los longko de ambos equipos y las percusiones y los alientos se combinaban e intercambiaban tragos entre los principales para arrojar al aire, soplando con la boca, el licor sagrado del mudai y entregarlo a los puilli (espíritus) que viven en el suelo. Quince minutos dura el sacro ritual antes de dar principio el juego de la chueca.

La cancha se delimita por pequeños matorrales colocados ex profeso a lo largo de las bandas. Ambos equipos se sitúan al centro del paliwe y juntan en círculo sus wiño al aire, por separado, arraciman sus gritos y rompen el círculo. Y comienza el juego. Alvaro Curaqueo, mi guía por el entorno de la Nación Mapuche durante largos momentos de mi estancia en Temuco, y mi instructor en este juego sagrado, me indica que anteriormente el juego duraba tres o más días, sin más reglas que las que el esfuerzo físico imponía. Hoy ya son más cortos los choques entre equipos. En fin, uno por uno alistan sus bastones, las chuecas, los wüiño y el pali (pelota de madera). Once contra once. No hay horarios establecidos ni de comienzo ni de final. Tampoco hay descansos. Los palife están descalzos todos, aunque tres o cuatro usan calcetines. Se fija el término del encuentro a cuatro rayas. El juego se entrapa en el centro del campo. Pocas veces avanzan más allá de 30 metros. No hay faltas, juego sucio ni reclamos de ninguna especie. Basta que alguien diga fuera y los demás respetan. Realmente un juego que se juega con respeto y ética. Mientras se desarrolla el partido a un lado de la cancha los fogones empiezan a humear, los lechones y la carne de caballo, que para los mapuche es un lujo, empiezan a cocerse. Después de casi una hora cae la primera raya, el equipo local lleva ventaja, poco después los visitantes, mi equipo, empatan. Como a las dos horas nuevamente los locales meten otra raya. Al paso que van, pienso, se van a estar todo el día sin que logren las cuatro rayas. Pero ya no son los tiempos antiguos. Unos 15 minutos más y los jugadores acuerdan terminar el partido con el marcador de 2 a 1 a favor de los locales. Nuevamente se reúnen en dos círculos, levantan sus wiño y gritan ¡marichiweu!

Pero no termina ahí la jornada deportiva, pues el juego es sólo un justificante, me dice Huenchulaf, para el verdadero objetivo que es el de hermanarse más entre los lofche en una comunión en la que el equipo visitante es obsequiado con carne de caballo, mudai, chicha y vino y las demás viandas cocinadas durante el tiempo en que dura el partido. El palín es una expresión colectiva cuyo interés responde al fortalecimiento de la cultura mapuche. Aquí

observé un ritual que después se repetiría en muchas otras ocasiones, cuando la gente toma vino, derraman un chorrito al suelo, en la misma lógica de convidar a los espíritus que viven en la tierra de lo que el hombre toma. Pero, en ese momento no entendía por qué ejecutaban ese rito. Lo cierto es que también en esa camaradería probé por primera vez la carne de caballo con cierta resistencia, disimulando no mi disgusto sino lo insólito de comer algo que en México es inimaginable.

Casi al final de la maratónica jornada, cuando la tarde ya se pintaba de colores escarlatas, nos reunimos los integrantes y animadores de los dos equipos y los nuestros empezaron a tocar con una energía increíble la cadenciosa música mapuche, mientras tres jóvenes también de acá de este lado empezaron a bailar una danza que imaginé que era alusiva al cóndor, pero no, era el choykepurün, el vuelo del avestruz acompañado por el afanfan, los gritos tradicionales de los mapuche. Una experiencia extraordinaria, sin duda.

El *rapport* y el acopio de armas gnoseológicas para acometer la batalla por el conocimiento

En el palín entendí que el Mapuzungún es el habla de la tierra, de todos los espacios del universo, del territorio de arriba, del de abajo, del territorio de los pewma (sueños). Es el fermento donde crece la filosofía de los mapuche, donde florece el kimün, el conocimiento a partir de la memoria y la lengua.

La comprensión de esos rasgos culturales comenzaba a tomar forma y el asunto del *rapport* me introducía delicadamente por los entretelones de las relaciones sociales autóctonas, porque los compañeros del azeluwan generalizaron el trato como “peñi”, que quiere decir hermano. Cuando esto sucedió me di cuenta que era ya uno de los “suyos”, que la labor de *rapport* había sido eficaz. Tres palabras me dieron la clave de que la calidad de extraño había desaparecido: “Mari mari” (buenos días, buenas tardes, buenas noches), “chaltumai” (gracias), “peu kallal” (hasta luego), que se resumían en una sola: “Peñi”. Entendí que “caí en blandito”, gracias a varios factores, el primero fue

la presentación que hizo mi tutor, experto en el tema, y la explicación de motivos que les entregué, el reconocimiento paulatino a la cultura mapuche, los orígenes indígenas similares (no era cualquier winka), conductas parecidas, el apego a las normas implícitas que ellos marcaban, el manejo de términos nahuas y la empatía/simpatía que mi persona reflejaba en la sencillez en el trato, en la mirada, en las sonrisas, en la naturalidad con que me movía entre ellos. Todo ello redituó en el hecho de no tener que pasar por las limitaciones de tiempo de otros investigadores que deben, como dicen Taylor, y Bogdam (1990: 105), pedalear en el aire “durante semanas, incluso meses al comienzo de la investigación. Lleva tiempo ubicar los escenarios, negociar el acceso, concertar visitas y llegar a conocer informantes”. Lo cierto es que, pian pianito, me iba sintiéndome cada vez más del grupo. Pero además de lo señalado arriba, pienso que en gran medida, mi aceptación en el conjunto se debió a que la cámara de video (y aun la de fotos) abrevió los protocolos sociales y los ritos de paso, ya que es un factor importantísimo para acopiar información.

Ésta, me parece, fue fundamental para lograr el rapport, como lo digo páginas atrás. Para entonces, en las discusiones del diplomado, había aprendido cosas esenciales de los mapuche en sus relaciones comunitarias como las palabras básicas: la ausencia del plural en los nombres o sustantivos; verbigracia, para pluralizar la palabra mapuche es incorrecto enunciar “los mapuches”, lo aceptado es “los mapuche”, y aún más apropiado, para referirlo en Mapuzungún, anteponer la partícula pu; así, pu peñi significa hermanos; pu lagmien, hermanas; pu mapuche, mapuches, etc. Otro giro más en el Mapuzungún es como se llaman entre sí los hermanos y hermanas de raza. Los peñi (hermanos) llaman “lagmien” a las hermanas, y entre ellas también se llaman así, “lagmien”, pero ellas a nosotros no nos dicen “peñi”, nos dicen “lagmien”, esto quizás es para mí uno de los hechos más curiosos del idioma de los peñi. Igualmente me sorprendió el rechazo a los aplausos para expresar regocijo o beneplácito colectivo. Los aplausos son reemplazados por gritos que generalmente culminan con la exclamación del afanfán o el yaaayaaaayaaa

¡marichiweu!, que quiere decir “diez veces venceremos”, otro más es la escasez de abrazos y un saludo esencial, “mari mari” acompañado del apretón de manos que sustituye a aquéllos. A propósito de esta expresión, y con ello quiero referir otra forma en el uso de lenguaje: la duplicidad de nombres (como mari mari), por ejemplo, se habla de la región del Bío Bío, la comuna de Chol Chol o Xuf Xuf, el equipo de fútbol de Colo Colo, los personajes de la creación mapuche Xeng Xeng y Kay Kay, el paraje de Xuful Xuful, y muchos más. Y, desde luego, las múltiples formas de su escritura compleja, habida cuenta que fue en las postrimerías del siglo XX cuando se comenzó a escribir el Mapuzungún en distintos grafemarios pues durante milenios la lengua se transmitía sólo oralmente lo que le agrega un elemento extraordinario en su comunicación, esto es, una memoria colectiva asombrosa, por lo cual se había caracterizado como una cultura ágrafa, sin escritura. Y esto tiene su fundamento. Los antepasados de los mapuche modernos concibieron el Mapuzugún como palabra oral, no escrita. Si no hubo alfabeto fue porque el lenguaje y la comunicación no necesitaron de la palabra escrita. Lo que implicó el cultivo de la memoria. Era la viva voz del pasado en los labios del presente. La memoria hecha palabra. El verbo hecho gracia y no escritura. El Mapuzugún es un monumento a la memoria colectiva. Es un lenguaje hecho cultura, es la cosecha del pensamiento colectivo.

Las sesiones del Azeluwam prosiguieron en el hotel Nicolás y en la UFRO, inclusive algunas veces sesionaron en mi oficina, mientras yo me integraba cada vez más al grupo. En una ocasión ocurrió una cosa imprevista, un momento clave, me dice el peñi Ernesto “lo invito a un eluwün, un entierro, un peñi murió y hay ceremonia mapuche; pero es para hoy mismo, agregó, si usted quiere peñi, lo espero a las cuatro”. La invitación me la formuló a las dos de la tarde. Rápido me fui a comer al restaurante de la universidad con otro peñi, este urbano e historiador. Ahí, Sergio Caniuqueo, el historiador, me presentó a una maestra winka quien se quedó asombrada de la rapidez de cómo me había incorporado a los peñi en tan corto tiempo, “yo siempre he

querido ir a una ceremonia mapuche y nunca me han permitido ir ni he recibido jamás una invitación”, entendí entonces la dificultad que implicaba asistir a un acto de tal envergadura. Así estaba yo, como quien dice, echando la chorchica a las tres de la tarde, degustando mi almuerzo cuando me habla Ernesto, el longko del Azeluwam: “vámonos peñi”, quedamos a las cuatro, le replico, tengo que ir por mis cosas, por mis cámaras, “bueno, entonces lo espero en Imperial, yo le hablo”, así de lacónico. Ya en mi casa y con el frío congelante me eché a dormir la mona mientras esperaba la llamada. Sentí que Ernesto me estaba poniendo a prueba, todavía hoy así lo creo, que el desorientarme en los horarios, hacerme esperar, viajar a un lugar desconocido sin más orientación que sus vagas indicaciones, fue una prueba. Cuando oscureció sonó el teléfono, yo la verdad estaba sin ganas, más por el frío que carcomía el tuétano de los huesos que por flojera y ante la perspectiva de una menor temperatura en la madrugada. Pero era ese día o no habría otra oportunidad. No había retroceso. Vámonos le dije a mi alma que nunca me contesta, pero que como siempre, me sigue fielmente a todas partes. Yo no conocía Imperial pero seguí puntualmente sus breves instrucciones: “enfrente de su casa pasa una micro que dice Imperial y se baja al primer semáforo, yo ahí lo espero”. Treinta kilómetros me separaban de la comuna donde el peñi me esperaba. Yo me encontraba ya embalado en la investigación, escribiendo, anotando, participando en el diplomado, estudiando y asistiendo a conferencias, y actividades académicas en la UFRO, por ello resultaba importante todo lo que apareciera en el camino, habida cuenta que “una parte esencial de la misión de la investigación es descubrir lo que es significativo, lo que tiene sentido, lo que es importante observar. Uno está inmerso en el proceso de investigación”, dice Wilcox Kathleen (1993: 98), citando a Erickson; esto, sin lugar a dudas, era significativo. Realmente era mi primera salida a trabajo de campo y no la podía dejar ir. Y aunque no sabía exactamente que registraría con mis cámaras (de video y de fotos), a mí me parecía que esto le daría otra “quiebra” a mi proyecto, inclusive, porque me dijo Ernesto que tal vez pudiera sacar

fotografías si se pedía permiso a los familiares. Esto me entusiasmó. Colegía que estaba yo ante un incidente clave como dice Erickson, citado por Wilcox (1993: 100), “se trata de resaltar entre las notas de campo un incidente clave, unirlo a los otros incidentes, fenómenos y constructos teóricos, y redactarlo de forma tal que los demás puedan ver lo genérico en lo particular, lo universal en lo concreto, la relación entre la parte y el todo”. Por lo pronto me dirigía ya a un supermercado a comprar unos vinos y alimentos para no llegar a casa de Ernesto con las manos vacías y tratando de no ser un peso para él y su familia toda vez que la invitación era para permanecer durante dos días en el lofche de mi anfitrión. El mismo Ernesto me acompañó a comprar los bastimentos.

La generación de otros espacios de aprendizaje

Pero antes de proseguir con la descripción de estos acontecimientos, debo mencionar, por otro lado, que mi presencia en la UFRO generó otros espacios de aprendizaje en relación, en primer lugar, al área de comunicación –y al uso de las Tecnologías de Información y Conocimiento (TIC)–, habida cuenta que a este campo pertenece el proceso de realización de una investigación social filmada (video documental). Este hecho se relaciona con un segundo aspecto comunicacional que es la utilización de las TIC en tres aspectos fundamentales:

- a). La creación de un blog, y
- b). La apertura de una cuenta en Facebook.
- c). El manejo de los programas digitales.

Estos espacios constituirían sendas plataformas para la construcción de un documental en la medida en que el blog (que di de alta el 19 de abril, sin asesoría ninguna, aunque fue hasta el 25 cuando comencé publicar con regularidad), al que denominé “Furgón de lunas bajo cielo mapuche”, se convirtió en un espacio cotidiano generador de saberes. En gran medida el conocimiento que iba adquiriendo en mis vivencias diarias lo vertía en el blog en forma de crónicas y, en algunas ocasiones, las recreaba en forma de

poemas. Esto, que al parecer era una simple bitácora de viajes o un diario de campaña, se convirtió en un proceso creador que, a la postre, sería central para la redacción del guión. Es preciso indicar que dos poemas subidos al blog fueron la base inicial para elaborar el argumento del documental. Esto, y el conocimiento y retroalimentación, por medio del *Feedjit*, un dispositivo digital, del tránsito, flujo y origen de las visitas de muchas partes del mundo: México, Indonesia, Japón, Australia, Europa, USA, Sudamérica, Canadá, África, Medio Oriente, etc., hacía más estimulante aprender más y escribir mucho más.

Asimismo, después de ser muy reticente a ello, un amigo filósofo chileno, Walterio Barra, me convenció del beneficio que acarrearía la apertura de una cuenta en Facebook. La abrí el día que México inauguró el mundial de fútbol en Sudáfrica el 10 de junio de 2010, casi dos meses después de mi arribo a Chile. De inmediato el Facebook se convirtió en un espacio de interacción con los lectores que, al concurso de mis textos y fotografías, fue creando mi red social. En una semana tenía más de 200 “amigos” (contactos). Mis experiencias expuestas en este espacio disparaban una serie de opiniones, críticas y comentarios cual más interesante lo cual me enriquecía, igual que el blog, en el aspecto motivacional sobre todo.

Además de estos espacios que se desprenden de los que los teóricos de hoy llaman “nube digital”, dejo para otro momento la explicación de otro aspecto de las TIC: la infraestructura con la que pude trabajar para la realización del documental que rebaja costos, ahorra recursos humanos y posibilita la realización de proyectos que hace 15 años eran inimaginables.

Lo importante de lo escrito arriba es la forma como fui ordenando mis vivencias, en lo que algunos llaman metodología vivencial y que otros más llaman investigación participativa u observación participativa, sin que necesariamente sean lo mismo. Lo cierto es que tanto el Blog como el Facebook, se constituían como instrumentos metodológicos de mi quehacer en la Nación Mapuche. Un ejemplo de lo registrado en el blog, apenas inaugurado

y guardado en el espacio etéreo de la “nube digital”, tratando de entender el nuevo mundo que comenzaba a conocer y del cual ya hacía una interpretación, es lo siguiente:

“No hay que ser de mucho cacumen para entender las veleidades del clima, el viento, el relámpago, el humo y sus virtudes, la lluvia y sus manos frías, las alitas rojas del copihue, el vuelo del cóndor, y el trichahue, la serenidad del río Cautín o el halo mágico del Bío Bío, para ello, sólo abrir los sentidos de par en par y sentir, vivir, palpar la piel de Temuco como si fuese el cuerpo de una mujer, transitarlo como se recorre el fino torso de la amada; evocar la epopeya de Alonso de Ercilla, pero también ponerse trucha, pelar bien los ojos y darse cuenta que la historia ya dio la vuelta y ya no es lo mismo Lautaro, Caupolicán, Tucapel, Galvarino, Colo Colo, héroes de la resistencia indígena, símbolos de la independencia y la dignidad, que derramaban valor por toda la Araucanía como si regaran sangre, ojos, sueños, flores, crisantemos, o un ramo de girasoles en la cumbre de la libertad, como si dijeran por aquí no pasan, porque aquí es el confín, la frontera y de aquí para allá es nuestro, y de allá pa más allá pueden ruñir, saciar su sed polvodeoro, su ambicio-nada codicia de riquezas, que nosotros tenemos algo más valioso que el oro y los metales del infierno, tenemos la fertilidad del sol y del agua, el catabático viento austral de la antártida, el ábrego y el favonio, el acorcelado camino de las nubes, el tutelar curso de los ríos, la orientación de la luna y las estrellas, la tierra y sus semillas divinas, la montaña y el ciervo, tenemos la riqueza de los sueños y el espíritu, porque somos distintos a la mezquindad y la arrogancia, somos mapuche, somos gente de la tierra, somos espíritu, somos lengua, somos hombres y mujeres apegados a la independencia y adictos a la libertad, lejos de la barbarie y sevicia de los conquistadores. Como si dijeran eso los mapuche de ora ya no son los mismos de antes

porque los de endenantes ya los convirtieron en calles, fechas y en equipos de futbol. Pero son los mismos porque piensan igual que los de antes, entibiando la piel de la tierra a fuerza de auroras mapuche, porque no podrán, en verdad no exterminarán a mis padres que encontraron en el silencio de las flechas y el hacha luz, verbo fuerza, ojo lanza, nieve cóndor, agua fuego, la victoria de la tierra” .

Lo anterior lo publiqué en el blog el 25 de abril, tenía exactamente diez días de empezar a reconocer mi entorno, diez días de abrir tanto los ojos y mirar y mirar, y preguntar y preguntar, y oír y oír, y anotar y anotar, diez días de indagar e indagar, de rascar y rascar por todos lados para hallarle el hilo de la comprensión de lo que estaba viviendo. Desde luego que lo seguí haciendo así hasta el momento de ordenar mis ideas para la redacción del guión, lo hice así durante el trabajo de edición (la etapa más creativa pero más difícil, la más trabajosa), al momento de filmar los paisajes, de videografiar marchas y manifestaciones, lo seguí haciendo cuando visité las escuelas mapuche y lo hice hasta la hora de mi retorno a México. Tanto fue así que a partir de mi visita a Nueva Imperial en ocasión de la invitación de Ernesto Huenchulaf al eluwün, al entierro de un peñi en el lofche de Raguiñtuleufu (Entre ríos), el blog fue una fuente de documentación imprescindible para la concreción del proyecto.

El desaire al ceremonial cristiano en una noche de luto: el *Eluwun* mapuche

Llegué con Ernesto a su ruka (casa) con dos botellas de vino de uno y medio litros, y unas empanadas. Me presentó con su esposa a quien ya conocía pues ella era la primera voz en el canto mapuche del Palín efectuado una semana y media antes. De ahí nos fuimos en su carcachita, él, su hijo Pelantaro y yo, al velorio del peñi Fermín. Fría la noche, brillantes las estrellas y una cantidad de gente que velaba al fallecido. Las palabras de siempre. “Buen hombre el peñi”, “murió de...”, “Ése es su hermano, aquéllos sus hijos... la mujer”; en tanto Ernesto saluda a algunas personas, pregunto a Pelantaro del porqué los

familiares no lloran; “porque los mapuche no lloramos, esto es una fiesta para el peñi que murió porque se va un mundo mejor”; se acerca Ernesto quien me conmina a saludar a la familia, le pregunto que debo decirles, “sólo esto le ayudo a sentir”. Así lo hago. Luego se acercan otros ¿dolientes?, otros peñi que vienen ayudar a sentir a los familiares con botellas de vino. La reflexión me invade porque veo muchas pláticas alegres, inclusive en momentos me siento como en una auténtica fiesta, y recuerdo a Pelantaro que me ha dicho eso unos momentos antes. Veo a dos o tres que ya están curados, esto es, borrachos, que hacen chanzas y se hablan en Mapuzugún. Estos sí parecen mexicanos, me digo, sólo que no es una fiesta, es un velorio. Se forma un circulito de seis lugareños y yo me incluyo. Aprendo la forma como se sirve vino la gente nativa. Todos tomamos del mismo vaso y ofrecemos un poquito a las criaturas que viven en el mapu de abajo, del suelo. Cuando un peñi después de una hora me da una botella es para que yo ofrezca en un vaso a los que me rodean. Les sirvo, cada uno toma un poco y cuando toca servirme a mí debo terminarme todo el vino del vaso. No lo sabía y pronto siento un pequeño efecto etílico que no logra calentar el cuerpo, porque el clima austral empieza a meterse en la piel a pesar de que me cubro con una parka (chamarra) súper caliente y llevo puestos dos pantalones, pero no pensé en los calcetines, baja hasta los pies como un río helado y se queda ahí en mis zapatos que son insuficientes para protegerlos. Entre tanto empiezan a preguntarme de México. Otra vez “El Chavo del ocho”, Toni Aguilar, El Buki, personajes admirados en Chile, sobre todo, por los peñi. Empiezo a bailar en pequeños brinquitos para contrarrestar al frío. A cinco metros hay una lumbrada donde acomodan un gran comal y empiezan a cocer la carne de caballo. Aún no me acostumbro a su sabor. Pasan las horas. Nosotros llegamos como a las nueve. Me refugio en la fogata, mientras fijo mi mirada en ese cielo tan refulgente de estrellas. No veo a la Osa Mayor, menos a la Menor, ni al Arado, es decir a la constelación de Orión. No es el mismo cielo el de este hemisferio. El suelo parece hielo a pesar de estar seco. No soporto el frío en

las plantas de mis pies. Le pregunto a Pelantaro cuál es la temperatura, “estamos como a dos grados centígrados”, y eso que apenas son las once. Mis pies se calientan un poco a pesar de que casi compiten con la carne de caballo que en ese momento le echa sal un peñi que entre volteada y volteada de fiambre toma un trago de vino. Luego de dos horas cuando las estrellas ya no se encuentran en el mismo lugar, el cocinero ya empieza a derramar las palabras junto al pequeño chorrito de vino que ofrenda a los espíritus del suelo. Un rato más y Ernesto me invita a pasar donde está el finado. Y lo que vi fue la ausencia de lágrimas en los presentes y la inexistencia de santos o símbolos cristianos, excepto una cruz que había en la cabecera del ataúd (“es la cruz que trajo la funeraria”, me dice Huenchulaf) que es un mero adorno sin significado alguno para los indígenas. Era un maravilloso espectáculo, impío, inusitadamente anticristiano, de ramos y arreglos florales que se derramaban por todo el cuarto.

En ese aposento fúnebre se gozaba el aroma de las gladiolas como saxofones o clarinetes tocando un bellissimo concierto de flores. Flores grandes, pequeñas, pequeñitas, despiertas y dispuestas en ramos y coronitas. Vi miles de flores vivas que le daban vida a lo sin vida que gobernaba el Eluwún, la ceremonia del entierro, una ceremonia nada ceremoniosa donde había un barullo de flores respondonas, achispadas y jubilosas, porque había magnolias color de leche y nomeolvides de presencia azul, se olía los fragantes heliotropos, y se escuchaba un soneto de rosas multicolores, también se acumulaban montoncitos de acacias ocre y sonaba un jolgorio de orquídeas purpúreas, blancas y rosadas, reinaba una espesura de violetas color violeta, albas azucenas, tulipanes cárdenos y alcatraces olorosos color de nube, había también nubes como girasoles, floripondios como campanas amarillas, vi toda la flora de la tierra que resplandecía en una noche buena de crisantemos y gente que no llora por su muertos, en una noche de luto alegre porque los muertos vuelan como mariposas, como flores que caminan hacia las alturas del Wallmapu, al Wenumapu, a la patria donde habitan los conocimientos, porque

los mapuche no mueren, la muerte de la vida es sólo una transición hacia otra vida, hacia otro espacio que son los sueños, el lugar donde viven los antepasados.

Y de pronto hay un pequeño movimiento hacia donde se dirigen todas las miradas. Se colocan dos personas a los costados del féretro, uno de ellos es Ernesto Huenchulaf, el otro es un anciano. Cada uno representa a los linajes del fallecido. Empiezan un interminable discurso dialogado en Mapuzugún llamado Amulpüllun, en el que hablan de las virtudes del difunto a quien se le apagó la vida para transitar a otro espacio, a otro Mapu, a otro territorio que se encuentra más arriba del cielo, en el infinito espacial. Describen las características que en esta vida del Nagmapu, de la tierra que habitamos, tuvo el interfecto, y dan consejos a los familiares que quedan. Como en el Palín, toman de una botella de mudai algunos tragos y lo lanzan hacia las flores soplando hacia ellas, esparciendo el líquido como un aspersor. La verdad una ceremonia fabulosa. Termina el ritual que dura quizá una hora y salimos del cuarto. Lo hacemos casi para despedirnos entre conversaciones alegres, risas y comentarios que no entiendo. Regresamos a dormir a las 2:30 de la madrugada.

Cuando la mañana había dejado de parpadear y había abierto bien grandes los ojos, y después de aguantar el frío de la madrugada, nos levantamos para preparar la partida a la despedida del extinto Fermín. Los alimentos terrestres se hallaban dispuestos para desayunarnos en el eluwün, el ritual del entierro mapuche. Mawünlikan, otro hijo de Ernesto y de Elena, su mujer, se adelantó con la carreta hacia la casa del difunto. Poco después lo alcanzamos. En el camino nos topamos con otras dos carretas que cargaban gente con mesas, sillas, carne, pan, guisados y vino.

El ritual del desayuno, paraje llano, de cultivo, carretas ya descargadas, familias agrupadas que van formando un gran círculo de unos 60 metros de diámetro en torno al féretro que se encuentra en el centro. Nosotros hacemos

lo mismo. Cada una de las familias, prenden el anafre donde cocinan la carne de caballo principalmente, de vacuno, de ave, de chanco o de cordero. En unos minutos como en las películas italianas del campo, se encuentran en pleno desayuno. Al poco tiempo el círculo se cierra en otro tremendo espectáculo visual, ahora como una película fellinesca, surrealista casi, por la presencia del ataúd que gobierna silenciosamente la verbena popular. Cada familia convierte su pequeño espacio en una fiesta particular. A poco empiezan a intercambiar alimentos. A los dos primeros platos que me dan, reviento. Me dan una bolsa para que vaya guardando mi carne. Oh, y otra vez vino. En las mesas contiguas empiezan a brindar por el alma que se va. Me ofrecen a mí para que haga lo mismo. El vino que compré la tarde anterior empieza a mermar, paulatinamente. Siguen llegando almuerzos, los echo en mi itacate. Las mujeres lucen sus vestidos y sus turbantes multicolores, con una flor en medio. Una capa negra y una joya de metal con la figura de un águila de dos cabezas que les cubre todo el pecho. Las nubes pintan de gris al día. Cuixclea. Llovizna levemente. Por el sur le dicen garúa al chipichipi mamón. Son 27 familias del lofche. Miro mi reloj, son las 11 de la mañana. De pronto, a lo lejos comienza a formarse una fila. Son los principales. Empiezan a saludar a todos y a cada uno de los ahí presentes. Nos saludan a los foráneos. Interminable saludo. La comida y el vino, sobre todo, va haciendo su efecto. Una hora después se acercan las personas del lofche al sarcófago, pequeña rogativa, más oraciones. Luego de media hora. La gente regresa a su efímero refectorio. Como a las dos de la tarde es hora de enterrar al finado. La gente recoge sus cosas y seguimos las carretas. A dos kilómetros de distancia está el panteón. Antes de llegar a él nos cortamos. Vamos con unos parientes de Ernesto. Con su hermana y su cuñado. Es una novedad el que un mexicano se encuentre en estos lugares tan alejados del mundo occidental. Ahí conozco una machi. Quiero sacarle una foto, Me lo prohíbe ella misma. Muy joven, unos 23 años quizás. Acaba de recibir el grado de machi, en una ceremonia en la cual otras machi experimentadas le dan esa categoría de intermediaria entre las

divinidades y los humanos. De todos modos las fotos no faltan. En el intercambio de alimentos en el desayuno/festejo fúnebre tomé algunas muy discretamente y a la lejanía. Empieza a oscurecer. Nos devolvemos a la casa de Ernesto. Filmo un poco en su ruka. Prepara el mate, lo cebamos, y al cabo de un rato me voy a mi camastro.

La reflexión llegó aún inflamada por la experiencia humana palpada en dos jornadas pletóricas de cosas desconocidas, en las que había avizorado un primer enfrentamiento entre el Dios (cristo) de los winkas y los puilli (espíritus) de los mapuche. El funeral me había revelado las grandes diferencias entre el mundo occidental y el pueblo mapuche. Momentos aparentemente normales resaltaban ahora prominentemente como el acto de los católicos que lloran ante sus muertos, los mapuche ríen. Entendí aquí que el Dios cristiano no distribuía las veneraciones entre todos los santos ni marcaba el ritmo de la vida, dosificando fiestas, días de guardar y devociones. Era otro el tiempo religioso que descansaba sobre los hombros de los mapuche, otro el transcurrir del lof, de la comunidad, otro el palpar de la vida cotidiana. Distintas las miradas del mundo, diferentes postulados filosóficos, opuestas ideologías. En suma, era otro el vuelo de las aves y el avistamiento de las estrellas, en el espacio mapuche.

Pero estoy a punto de dormirme y Pelantaro me dice que él se va a las seis de la mañana, “por aquí pasa la micro” y pienso despertarme a esa hora para regresar a Temuco. Inútil. Los pewma (sueños) se apoderan de mí y me despierto a eso de las nueve de la mañana. El alcohol ingerido amortiguó el frío y por primera vez en muchas noches no me preocupé de las inclemencias climáticas.

En las cumbres de la palabra profunda

La lagmien (hermana) Elena, me dice que pase a la cocina a desayunar, saco algunas fotografías y al terminar de desayunarnos le digo a Ernesto “vamos te voy a filmar”, cuando aún la curada o borrachera daba sus últimos coletazos en

el invisible titilar de una oruja cruda. Sabía que la entrevista podía cambiar la ruta del proyecto. En esta convivencia con Ernesto supe de su sabiduría sobre la cultura mapuche, sobre todo cuando en el velorio fue uno de los encargados de proferir los *llellipun* mortuorios, las oraciones fúnebres. Lo cual me indicaba que poseía una credibilidad colectiva y social, además de un reconocimiento cultural en el *Azeluwam*, donde me había enterado que era el *longko* de esa agrupación. Conjeturaba, deducía, colegía, infería, pero más que nada intuía que el testimonio de Ernesto Huenchulaf me daría elementos de

“aprendizaje sobre acontecimientos y actividades que no se pueden observar directamente. En este tipo de entrevistas nuestros interlocutores son informantes en el más verdadero sentido de la palabra. Actúan como observadores del investigador, son sus ojos y oídos en el campo. En tanto informantes su rol no consiste simplemente en revelar sus propios modos de ver, sino que deben describir lo que sucede y el modo en que otras personas lo perciben”, (Taylor, y Bogdan, 1990: 103).

Preparé mi cámara, busqué un escenario adecuado y comencé a filmarlo. No respondía a los cánones de una entrevista estructurada, no pretendía una historia de vida ni quería una autobiografía, tampoco me interesaba su vida cotidiana, sabía que mi informante era *ducho* para desenvolverse con temple y aplomo en cualquier circunstancia e inicié una entrevista lo más abierta y libre posible. Tomando en cuenta como dicen muchos teórico, entre ellos Michael Agar y Harri F. Wolcott que la entrevista es la actividad esencial de la investigación.

Lo único que guiaba mi cuestionario eran los “temas clave” (Agar dixit), desprendidas de preguntas básicas que repercutían en mi sesera como ¿cuál es la esencia de la religión mapuche?, ¿son cristianos los mapuches?, éstas se reforzaron después del impacto que causaron en mí las imágenes recién vistas del *eluwún*, además, de otras que fueron surgiendo en el decurso de mi

investigación sobre los conceptos de winka, de nación mapuche, del despojo del espacio a los pueblos originarios, de su capacidad de resistencia, de su visión del mundo, de la defensa de su cultura, de la depredación del Wallmapu por parte de los chilenos y de la perspectiva de los mapuche en una tierra ocupada por los invasores.

La entrevista comenzó como muchas en forma titubeante, tanto entrevistado como entrevistador. Comencé por las cosas primeras: ¿qué es ser mapuche?, lacónica fue la respuesta hasta que yo insistía, y en forma poco ortodoxa, producto ya del nivel de confianza que tenía con él, le replicaba yo, “no me estás diciendo nada”. La cosa se fue calentando cuando le inquirí si el mapuche era cristiano, el contestó: “un mapuche no puede ser cristiano”, oh, una veta original para un documentalista, poca gente puede mostrarse como él se mostró, habida cuenta que contestó con tal indignación, que hizo toda una construcción teórica sobre el porqué era contra natura para el mapuche asumir la religión cristiana como su religión, salvo como una estrategia de sobrevivencia ante los imperialistas chilenos.

Habló sobre su papel de guardianes de la naturaleza, de que ésta jamás iba a ser dominada por el hombre porque tiene su propias formas de resistencia. Denunció a los winka como destructores de la naturaleza y como ésta actúa contra la ideología occidental, por ejemplo con el terremoto que destruyó poblaciones blancas en 2010, asegura que fue por su papel de depredadores, porque “un mapuche jamás haría una casa a un lado del mar, y si lo hace es porque va a pedir permiso a los dueños del mar”. Al final sostuvo que nunca van a poder destruir a la cultura mapuche y la naturaleza les va echar la mano a ellos para que los destructores se vayan y los pueblos originarios se queden. Esta es la síntesis de la información que durante una hora vertió Ernesto en esa mañana tan productiva en Raguintuleufu (Entre ríos), que le daría cuerpo y alma, verbo y puño a mi proyecto de realización de mi documental. Para mí, esta filmación demostraba, como dice Harri F. Wolcott, en Sobre la intención

etnográfica, que “entrevistar a un informante es un punto de partida excelente para comenzar una etnografía” (en Velasco Maillo, 1993:136)

El chiste era explicar los pormenores de una cultura, entender su ritmo cotidiano, como Frake, citado por Wolcott, sostiene, “la tarea del etnógrafo no se centra en la enumeración de sucesos, sino en ofrecer una teoría del comportamiento cultural”, (Velasco Maillo, 1993:130), la entrevista con el peñi Ernesto había bordado sobre estos aconteceres asumiendo una posición de defensa de la cultura mapuche, y siguiendo con esta línea, todavía tuve cuerda, material y pilas, para hacerle una filmación a la lagmien Elena, la esposa de Ernesto que, aunque interesante, no obtuve la riqueza testimonial de la entrevista recién realizada.

Las aventuras del rodaje con las nuevas tecnologías digitales

Desde el mismo momento que puse mi pies en Temuco me puse a tirar shots de video con una camarita digital formato HD, mini dv, que me permitía moverme como pez en su pecera. El equipo que completaba mi infraestructura digital era una cámara digital, Lumix, Panasonic, de fotografía y cine, que sostuvo gráficamente mi blog y mi cuenta de Facebook, amén de mi ordenador portátil, MacBook Macintosh, que me permitiría realizar el montaje y la edición final sin necesidad de estudio de grabación ni isla de edición, como se acostumbraba anteriormente, del documental que traía entre manos.

Justo es reconocer que para grabar la voz de la locutora, cuando ya tenía el guión definitivo, agoté todos los medios digitales que tenía a mi alcance, cosa sorprendente para mí, porque antes de mi viaje a Chile ignoraba todo el provecho que se le podía sacar a un programa de la nube digital: el Skipe. Es decir la telecomunicación cara a cara a larga distancia, y en vivo. Era de locura el que pudiera desayunar, comer y cenar con mi familia como si nunca hubiese salido de mi casa, ¡por horas! Y absolutamente gratis, a 6 500 kms. de distancia. Esto lo exploté a su máximo a la hora de editar el documental, toda vez que mi soporte técnico en Final Cut, el programa profesional de edición,

Alonso Martínez Uribe, se conectaba frecuentemente cuando se me atoraba alguna cuestión. Después descubrimos que el Skype mismo tiene una herramienta de compartir pantalla que me permitía mostrarle a mi asesor técnico los problemas surgidos. Esto facilitó impresionantemente el trabajo a larguísima distancia. Lo mismo ocurrió cuando hice la grabación final durante todo un día desde el estudio de Andrea Fernández, quien me hizo la locución. Como si lo hubiéramos hecho directamente y en persona. “No, así no se pronuncia esa palabra, wi-lli-chi... no Mapu-dunun, Ma-pu-zu-zu-zu... dilo como ese, ya que se vaya así...”, eran ejemplos de cómo a tanto lueñe pudimos grabar con Alonso, que le daba el “quiú” a Andrea y yo dirigiendo desde Temuco, Chile. Simplemente asombroso.

Esto fue un sorprendente aprendizaje en la explotación de las Tecnologías de Información y Conocimiento. Sin ellas la realización del documental hubiese demorado muchos meses.

Como dije antes, a dos días de haber llegado fui a registrar imágenes, a una actividad mapuche en el lof de Boyeko, un trafkintün, nomás como para ambientarme y que los dedos empezaran a disparar manteniéndome en forma o adaptándome a la altura para no perder el paso. En Boyeko hice mi primera entrevista a un Longko que se prestó sin ninguna objeción a explicarme las características, virtudes y funciones de un jefe mapuche; también filmé un testimonio corto a una señora winka que participaba en la actividad y efectué diversas tomas en el primer acercamiento con una comunidad mapuche.

Poco después empecé a filmar algunos aspectos de las sesiones del Azeluwam también sin contratiempo alguna, habida cuenta de la explicación que había dado al presentarme con ellos. Posteriormente realicé una entrevista, en el cumpleaños de la lagmien Yolanda Nahuelcheo, a una estudiosa del mapuzugún y conocida cantora mapuche, Elisa Avendaño. Entrevista bastante interesante pero que la reservo para una próxima edición sobre el tema mapuche.

Mi camarita nunca descansó. Aprovechaba cualquier salida para registrar parajes, paisajes, carreteras, volcanes, lagos, ríos, arco iris, ciudades, cordilleras, nieve, como cuando visité junto con Guillermo Williamson la cordillera del Llaima, a 9 días de mi estancia en Temuco. También entrevisté en video a Guillermo sobre aspectos generales de los territorios e historia mapuche. Se sucedió Pucón con el mismo Williamson y su familia donde registré paisajes alucinantes, después acompañé a otro profesor de la UFRO y amigo mío, José Salazar Ascencio, en un viaje meteórico, a Ercilla, y Victoria, en esta comuna filmé a unos niños de condición humilde, mapuche y no mapuche, de educación básica tomando clase en la escuela Reina de Suecia cuyo director, Ivan Agüero me permitió moverme a mis anchas. En esa ocasión también filmé a otros infantes que practicaban el baile con una cueca chilena.

En Ercilla, el corazón del conflicto Mapuche, estuve un par de horas investigando y leyendo en la biblioteca del lugar y aproveche para tomar unas fotos a unas ilustraciones de libros y folletos de historia local que a la postre me serían muy útiles para la edición del documental. Luego vendría la entrevista con Ernesto que le daría verbo y gracia al documental. A partir de ahí se delineó perfectamente mi objeto de investigación filmada.

La interpretación cultural: cabalgando sobre las alas de la poesía y los primeros barruntos del guión

Ahora se trataba de darle sentido y significado a todo lo leído, observado, registrado (en video y foto) y escuchado, en esa tremenda aventura que me había propuesto vivir, desde México, para cristalizarla en la edición final del video. Pero antes de llegar a esa fase se encontraba la redacción del guión, que a mi parecer es el problema más difícil en este oficio de documentalista. Aun cuando para darle sentido y dirección a los elementos mencionados líneas arriba era necesario, como los etnógrafos lo aseguran, hacer una interpretación cultural de los datos, información y documentos que poseía hasta el momento.

No obstante, la interpretación cultural ya la estaba haciendo desde el instante mismo en que empecé a escribir poemas y crónicas sobre el tema y publicarlas en mi blog y en mi cuenta de Facebook. El material cotidiano, ya ordenado, lo empecé a comprender ahora, era mi valiosísima materia prima. En esa tarea de interpretación de la cultura publiqué lo siguiente en mi blog:

Y AQUÍ EN ESTA TIERRA...

Y aquí en esta tierra de prodigios tempranos
me restriego los ojos de tanto asombro,
parpadea mi bosque de tanta vida, como un día cualquiera
en esta sombra, en esta niebla, en este sol
en este palo de lluvia, en estos labios húmedos
que chorrean lava y nieve
por el delicado kultrún de sus comisuras.
La cordillera que se desprende desde el espejo de un volcán
me habla de historias de lonko y machi
de hombres y mujeres que se desgajaron de su memoria
siguiendo la voz del Walmapu, del hombre sabio y guerrero,
conducidos por el Ngen Rüpu, entrelazando las palabras sagradas
con sus manos engabanadas, tomando mate, tomando aliento
tomando viento, tomando sueños, tornando una nube de banderas
en lanzas de fuego y hachas puño para defender con su vida la tierra madre
en nombre del padre, del hijo y del espíritu Mapuche.

Esta fue la primera interpretación cultural que hice sobre la nación mapuche, donde apenas pergeño un tantito así de reivindicación por sus espacios territoriales. En ese momento confieso que aún no pensaba que esto me traería dividendos en la redacción del guión. Y mucho menos iba a saber, que con pequeñísimos ajustes de una o dos palabras, la segunda mitad del poema (desde “La cordillera que se desprende...”) quedó intacto y constituyó el final del documental. La primera parte también tuvo cabida y quedó más o menos a la mitad del video. Casi un mes después volví a crear otro poema:

EL DEGÜELLO DEL CORDERO

Y si me preguntan qué ha sido de mí durante el degüello del cordero,
la profanación de mi cuerpo y la ocupación de mi territorio,
les diría que mi vida ha sido el simulacro de un renacuajo que cambia de piel,
del indio que gravita en este escarbadero de murciélagos
humilladero de sombras, desfiladero de ánimas.

Que mi vida ha sido hijastra de la maldad,
que no ha podido mellar el filo de mi palabra
ni apagar el fuego vivo que aviva mi memoria
ni sojuzgar el cosmos profundo de mis antepasados.

Si me preguntan qué ha sido de mi
durante este malacatonche de zopilotes en vuelo
les contestaré que mi vida ha sido el canto vivo
de mi raza de agua, de barro y de bronce
de mi linaje de luna, volcanes y yerbas
de mi estirpe invencible que acopia
cordilleras, mares y bosques en la ternura de las nubes que vagan
por el mundo en pos del nexo con lo perdido
y con la nueva primavera que vendrá
porque claro que vendrá revoloteando auroras para deshollar
canallas con la miel del copibe y con la savia de los canelos
para colgar sus pieles de verdugo
en los zarzales de sus propias infamias.

En este poema trato de reflejar todo el dolor del pueblo mapuche, ultrajado por el imperialismo chileno, tomando partida desde entonces por la resistencia y lucha de esta raza legendaria, utilizando una primera persona que se supone es la voz de los weychafe, de los guerreros mapuche, anunciando una liberación que se asegura llegará haciendo justicia a esa “estirpe invencible”. También en el guión definitivo y edición final quedó casi literal, sólo que dividido en dos partes, en distintos momentos del documental.

Por otro lado, seguía reuniéndome cotidianamente con los kimche (sabios) del Azeluwam para analizar, descubrir, significar, escuchar, sentir, palpar, vivir y aprender de la filosofía y cultura mapuche, en una suerte de investigación educativa con tintes de “etnografía relámpago”, como dice Wolkott, (en Velasco Maillo, 1993:129).

De este modo avanzaba por varios frentes, jalándole las greñas al conocimiento en una constante retroalimentación, en donde “los datos y su interpretación se desarrollan conjuntamente, uno informando al otro. Los datos nuevos proporcionan una ilustración, comprueban la exactitud de lo desarrollado y sugieren vías para una nueva investigación, así el trabajo de campo y la interpretación marchan uno al lado del otro, como pasos concurrentes más que secuenciales”, el proceso, agrega Wolcott (en Velasco Maillo, 1993:129), citando a Michael Agar, es dialéctico, no lineal.

El trabajo de gabinete o las fuentes que se arraciman en torno a una investigación educativa

Pero una investigación que se presume educativa no podía constreñirse, como observador participante, a buscar informantes clave, filmar todo lo que parecía importante y a una labor de pregunta respuesta doquiera estuviere. También realizaba un trabajo de gabinete diariamente (cuando no salía a campo). Esta tarea la hacía en la UFRO, revisando información, revisando o comparando datos de diversas fuentes, libros, periódicos, revistas, folletos, blogs, páginas web, periódicos locales y foráneos en Internet, (además ojeaba los diarios de México para no descontextualizarme demasiado); asimismo, revisaba mis apuntes, mis entrevistas en video, calificaba (clasificaba) mis imágenes y mis casettes grabados, revisaba mis fotos, trabajaba en el blog y en el Facebook, contestaba correos electrónicos, mantenía contacto con otras personas que me orientaban de una u otra forma, anotaba comentarios relevantes de mis conversaciones con diversas personas que iba conociendo o amigos que mi tutor me presentaba, palabras que escuchaba en las reuniones del Azeluwam.

Recuerdo varias pláticas que sostuve con peñi y lagmien de la identidad de los williches. Me explicaban las diferencias en el uso de algunos vocablos como Mapuzugün, su variante a Mapuzugún (hablado así por los Wenteche y Lafkenche), Mapudungún (utilizado por los Nagche y los Pewenche) y el Chezugún (usado por ellos, por los Williche); estos matices también se reflejaban en su filosofía, en sus costumbres, en sus bailes, en sus atuendos.

Evoco una plática que tuve con Mabel García, una profesora de Comunicación de la UFRO, quien tiene un trabajo intenso con los mapuche, ella vio un avance del documental y leyó parte del guión que yo elaboraba. Me comentó un hecho concreto cuando hablaba de su cosmogonía, me dijo: “Pero es que ellos no mueren... ellos perfeccionan sus almas”.

Eso fue otro “incidente clave” o “quiebra”, que le dio otro vuelco ya no al proyecto sino a la redacción del guión. Esto fue un impulso para seguir indagando y, sobre todo, aportó elementos para perfeccionar mi interpretación cultural, para darle mayor sentido y significado a lo que estaba yo escribiendo. Esta frase de Mabel fundamentó el inicio de la narración en off y me catapultó a una línea creativa en la redacción del guión. Lo siguiente es el párrafo que inicia y le comienza a dar fuerza al dramatismo del documental:

Ellos no mueren, recorren el camino del universo,
van al futuro, al encuentro con sus antepasados,
el futuro es pasado y éste es futuro,
así perfeccionan sus almas.

Esto se complementaría con las opiniones que recogía en charlas con amigos que relataban sus experiencias con los mapuche. Desde los comentarios francamente racistas que me externaron en una fiesta de amigos chilenos, “pero nosotros no les quitamos las tierras (a los mapuche), ¿entonces para qué ganamos la guerra?”, obviando e ignorando la historia del despojo a los pueblos originarios de esa zona austral, por parte del imperialismo chileno,

hasta las opiniones expresadas por estudiantes que reivindicaban y luchaban contra el ultraje al pueblo mapuche.

Las dudas que surgían sobre los hechos históricos las contestaban distintas personas, entre ellos Sergio Cauniqueo el historiador que conocí por mediación del doctor Williamson, el filósofo Chamo Barra y otros, pero antes que nadie el mismo Ernesto Huenchulaf, quien me asesoró sobre la historia del pueblo mapuche y su ubicación geográfica. No menos importante para la consecución de mis objetivos lo fue Álvaro Kuraqueo, no solamente mi guía con los peñi, sino que me brindó una fuerte amistad y resolvía mis dudas inmediatas. Él me invitó a comer a su casa donde tuve una tarde amapuchizada que después se completó con una visita a un hospital intercultural en Nueva Imperial donde unas machi brindan servicio de sanación a la comunidad mapuche. Pero no sólo eso, él se prestó, fraternalmente, a llevarme a muchos pueblos, muchos lofche distantes de Temuco de la IX y de la VIII Región para realizar filmaciones y tomar fotos. Otro peñi que me entregó conocimientos de Mapuzugún fue José Huichalao quien me invitó a filmar su clase del idioma vernáculo en la escuela de Primer Agua, en Tirúa, después nos condujo a su casa en la cordillera de Nahuelbuta en la VIII Región, correspondiente a Malleco. Un lugar recóndito donde conocí y tuve la oportunidad de ver como viven auténticos Mapuche en lo más alejado de la sierra. Y no se diga don Juan Epuleo un lonko de Makehue, Padre de las Casas a quien entrevisté largamente su casa donde conviví con sus familiares en un domingo de vino y proyección de la película que acababa de estrenar, motivo de este viaje a Chile.

El *Azeluwan* como fuente intercultural en la realización del documental

Pero si hubo algo fundamental como fuente de información lo fue el diplomado de Azeluwam para los Azelchefe (maestros tradicionales mapuche) y el seminario con el que culminó éste, coordinados por la UFRO y mi tutor. Este consejo de kimche (sabios) mapuche trabajan este proyecto consistente en incorporar la cultura y filosofía mapuche en los contenidos de la educación

básica, recuperando la cultura tradicional con la participación de los lonko y ancianos de las comunidades. Este proyecto educativo que se construye desde la entraña de las identidades indias, se pretende un hito para la educación de los mapuche quienes reivindican su historia, su leyenda, su presente mediante el mapuzugún, o sea el lenguaje de la tierra y la naturaleza, de los habitantes de los distintos espacios, de los elementos aparentemente sin vida, del aire, del cielo, del mar y la tierra, incluso del subsuelo o inframundo, todo esto constituye al Wallmapu, el universo Mapuche. El Azeluwan está vinculado al conocimiento de este mundo para transmitirlo a las nuevas generaciones, es el objeto y fin de este proyecto que incorporará la educación mapuche a la educación No mapuche, a la educación institucional que imparte el Estado.

Ahí abrevé cotidianamente pues me integré a las discusiones, talleres, seminarios, análisis y estudio de la lengua, en principio en el grupo reducido que elaboraba las propuestas para ser llevada al pleno de representantes y posteriormente con el grupo amplio de 37 jefes provenientes de las cinco identidades mapuche.

La danza de los conceptos de la filosofía mapuche en los espacios socioculturales, espacios socio espirituales y espacios territorial/espiritual. Intensas fueron las discusiones sobre los contenidos del Azeluwan. Todo esto fue agregando elementos a mi marco teórico, a mi bagaje intelectual sobre el tema que me permitiría hacer una interpretación lo más correcta posible para verterla en el guión y en la edición final del documental.

Azeluwam dio pábulo a que lo expresado por Ernesto en la entrevista le diera el cuerpo definitivo y configuración plena al video, pues sin buscarlo se presentó otro “momento clave”, otra “quiebra”, que recalaría directamente en la concreción de la película. Si bien el impecable testimonio de Ernesto constituía la sustancia conceptual, lo cierto es que no tenía material fílmico para darle alma cinematográfica. Sucede que Azeluwan organiza un seminario que se llevará a cabo en dos lugares, uno en el hotel “Nicolás” y la segunda parte en

una kimünruka (casa del conocimiento) que se encuentra en Paliwe, sector Wichawe, de Padre las Casas. Ahí se llevó a cabo un pichillellipun, una rogativa pequeña hacia el universo, con todos los rituales del caso, antes de las sesiones académicas y discusiones conceptuales. Los sabios vernáculos se introdujeron a la ruka que representaba el universo indígena. Dentro prendieron un sol que calentó el mundo del grupo de Azeluwam, en torno a la lumbrada empezó a cebarse el mate a calentar el kultrún y la excelsa voz de una lagmien para que los peñi y lagmien danzaran y compartieran el mote, el mudai y los manjares indígenas, que para el profano es una imagen fabulosa. Filmé de principio a fin, esto sirvió para introducirme a los secretos del mapuche y obtener las imágenes que necesitaba para el video. Después bailaron en torno al árbol del maki para dar comienzo los trabajos del seminario.

El guión definitivo, el montaje y el estreno

La redacción del guión se fue haciendo en el suave lienzo de la interacción con los peñi, y sabios mapuche que aportaban contenidos, materiales, crítica y opiniones, además de alumnos y maestros a quienes invitaba a ver los avances de una edición que hallaba su camino cada vez más desbrozado, en un proceso no del todo fácil que implicó la inserción, gustosa en gran medida, en la cultura mapuche y la discusión permanente, siempre en términos festivos, por demás amables con mi profesor tutor acerca del enfoque de contenidos y del diseño metodológico de elaboración y determinación de una estrategia de desarrollo académico a la cual se asocia el documental. El guión era el culmen de un sin fin de aprendizajes mutuos que se fue reconstruyendo a medida que avanzaba y tomaba músculo el trabajo de filmación en terreno, en varios de los territorios de las identidades: comunidades, pueblos, ciudades, mar, ríos, lagos, montañas y parajes naturales.

Después de interminables horas nalga, de comunicaciones a México, el trabajo de montaje avanzó, siempre en comunicación con los viejos y jóvenes mapuche y con mi tutor. Y luego de “tantos saltos, maromas y machincuepas,

de tanto sí de tanto ya, de tantos rugidos del mar que trastumban en la bitácora de mi alma, de tantos poemas heridos hallados en la solitaria playa en la que moré por casi seis meses en Temuco, de tantas puertas que he abierto para entrar a la ruka de la imaginación y de la fábula, de tanta espiritualidad derramada por los peñi mapuche en nguillatunes y rogativas, de tanto sembrar con mis manos de indio el trigal que me ha prodigado un reguero de amistades, aquí, acullá y más allá, de tanta sed de amar el corazón de los más pobres, de tanto palabrear kultrún y trutruka con los labios de la naturaleza, de tanto parpadear paisajes en las comisuras de la luna y de tantos días en que 34 weychafe, guerreros mapuche, sostienen heroicamente, entre la vida y la muerte, una huelga de hambre por la libertad de la nación mapuche toda, un texcocano mapuchizado estrena, en el culmen de su solidaridad y sentido de justicia, y después de tantos preestrenos con los peñi, con universitarios y en Argentina, la cosecha de lo cultivado en la Universidad de La Frontera desde que llegó a estos lares el 15 de abril de 2010” .

La edición había terminado, con música no original, excepto el principio. Ya mi compositora estaba trabajando con su música en México. Dos meses después el documental: “La Nación Mapuche: donde se cultiva la palabra profunda”, se estrenaría formalmente en la UFRO el jueves 30 de septiembre a las 18 horas. Mi asesor chileno, escribió: “Fue estrenado con importante asistencia de público nacional e internacional en el marco del ‘Seminario Internacional Inclusión Social, Interculturalidad y Equidad en la Educación Superior’ realizado el 30 de Septiembre, con presencia del Sr. Díaz y comentarios del Sr. Ernesto Huenchulaf, dirigente del Consejo Azeluwam y del Dr. Luis Castro, Director del Centro del Patrimonio e Interculturalidad de la Universidad de Valparaíso y la presencia del profesor tutor”.

La experiencia educativa desde los destellos de la creación

Decía yo páginas antes que la sola presencia de la cámara cinematográfica desata emociones, entusiasmos, cambios de actitud y que desempeña un papel importante en el logro del *rapport* con los informantes, testimoniante o líderes de opinión.

Pero también el cine, como aspecto motivante, es un gatillador de aprendizajes. En la proyección de mis documentales fueron fuente de discusión y conocimiento en varias partes. Primero con un equipo de filmación del propio grupo de Azeluwam a quien le proyecté “La Rebelión de los Fulgores”, después al pleno del grupo, el selectísimo público compuesto por dirigentes y representantes de cinco entidades territoriales mapuche, entre los que se contaban algunos longko (jefe espiritual y social) y machi (sanadora y vidente mapuche), a quienes les proyecté un corto de ocho minutos y “Juchitán, Lugar de las Flores”, con los cuales conquisté su confianza, pero lo importante, fuimos viendo avances y discutiendo contenidos. Esto me dio acceso a lo que es imposible hacer a un no mapuche: la filmación de una ceremonia sagrada, el pichiguillatún o pichillellitún en la kimünruka referida antes.

Ellos valoraron todo esto al final pues las críticas fueron constantes y mencionaron que nunca habían visto tal fenómeno con gente de fuera, y aun de dentro, que se diera un proceso de creación con la participación colectiva. Ellos aprendieron y yo aprendí.

Pero antes, es en la edición del video donde se deposita, donde se entrega, para gastar una palabra usada por los mapuche, todo el conocimiento adquirido. Ahí es donde se le da organización y sentido a las partes, donde se contextualiza toda la información audiovisual acopiada. “El conocimiento –dice Morin– es sólo conocimiento en tanto es organización, relación y contextualización de la información. La información constituye parcelas de saberes dispersos... cada vez más, la gigantesca proliferación de conocimientos escapa al control humano” (Morin, 1999: 16). Organizar los

conceptos visuales para crear otros conceptos, nuevos, originales, esto es el acto creativo del montaje que va de la mano con la interpretación cultural y significación y resignificación de los discursos. El montaje (acto conceptual) más que la edición (acto físico) resume la investigación etnográfica/educativa, que se desarrolló en el proceso para dar paso a la parte creativa/poética/comunicacional. En la medida que el trabajo de edición avanza los pormenores se agigantan, las palabras adquieren un tono superior, con la incorporación del sonido, de la narración en off, con el tempo cinematográfico, con el ritmo, con los cortes, títulos e incidentales, le otorgan una dimensión fabulosa de la cual carecen los trabajos impresos, por ejemplo. Además, los gestos, el lenguaje no verbal, las inflexiones de voz, las modulaciones, la forma como la gente mira, disimula o se distrae se aprecian como en ningún otro medio. Es el encanto de la imagen en movimiento.

Así pues, el montaje es un medio didáctico porque ahí se verifica una revisión exhaustiva en distintos momentos: desde la misma apreciación del material a la hora de filmar, a la selección de tomas, en la opción del discurso, en la música seleccionada, en el tono de narración del locutor y en los cortes y orden de cada uno de los cuadros, tomas o escenas en que se divide la película. Este trabajo es agotador pero alumbrador de muchos mensajes que se encuentran ocultos a simple vista. Pero la experiencia didáctica no quedó ahí. En el momento de exhibirla ha generado más conocimientos, discusiones a fondo, críticas, pero sobre todo ha provocado reflexión, que es una manera imperceptible y fina de aprendizaje.

En fin, mucha tela me quedó de donde cortar, pues hice mucho más registros en video, manifestaciones de protesta sobre todo de mapuche y menos de estudiantes, viví en carne propia la tensión de la represión de la policía chilena, registré también momentos hermosos como la ternura de los niños mapuche trabajando la greda como si sembraran maíz o limpiaran frijol, compartí con ellos las nubes y el sol, jugué con ellos futbol como si nunca hubiera yo salido de mi pueblo, los obsequié con dulces, me dijeron “buenos

días tío”, en castellano y “chaltumai”, en mapuzugún, y vi también a un campesino que derramaba lágrimas como si fuera una cascada cuando me contaba del ultraje que sufrieron sus abuelos cuando las forestales chilenas se quedaron con todo, y sentí como sus lágrimas me removían mi mundo de adentro, vi como los pacos se llevaban a una joven embarazada y como un guanaco acribillaba a chorros de agua a una estudiante que no podía levantarse por más esfuerzos que hacía, vi tantas cosas, registré tantos rostros que mi cámara brillaba cada día más alegre o se negaba a registrar cosas tristes. En fin que poseo material, fácil, para hacer otro documental, que si tengo suerte, tiempo y talante (que el talento ya saldrá de por algún lado), lo realizaré en uno de estos años.

Otro “en fin”, que esta deconstrucción escrita de lo que construí en la nación mapuche, fue maravillosa, una mayéutica del cine, partera de almas, alumbradora de conocimientos, conceptos, cultura y satisfacciones. Enorme lienzo que tuve que desbaratar, un rompecabezas que tuve que rearmar para darle sentido y significación a lo vivido en tierras australes.

Puedo afirmar que no descubrí nada nuevo, sólo trate de hacer extraño lo familiar, obviar lo que es obvio, Wolcott dice, “porque, por así decirlo, su tarea es describir lo que todo el mundo ya sabe. La trampa es que ningún individuo, incluido el etnógrafo, lo sabe todo o lo comprende todo” (Velasco Maillo, 1993:133), o lo que es lo mismo, distanciar al lector o espectador de la vida que él mismo vive para despertarles emociones y asombrarles.

Sobre esta experiencia en esos terrenos tan fértiles y conflictivos sólo atino a decir que no pude o no quise jugar un papel heroico ni me dispuse a la inmolación o al sacrificio, no di el todo por el todo ni fui condenado al exilio o a la picota por mis actos rebeldes, pero sí entregué todo mi corazón y mi conocimiento a la Nación Mapuche, sólo así pude compartir, el mote, la sal y el mudai con los guardianes de la naturaleza.

ANALISIS DE LOS RESULTADOS O LOS BARRUNTOS QUE ANUNCIABAN LA ALBORADA DE LO QUE PUDO HABER SIDO Y NO FUE, PERO QUE FINALMENTE ES

Al principio de este trabajo de investigación se puede leer lo siguiente: “nuestro planteamiento quizá no muestre todo el potencial educativo que tendrá en el futuro próximo o sea recibido con extrañeza e incomprensión por aquellos que erróneamente niegan el uso de las innovaciones tecnológicas fundamentando su rechazo en una supuesta deshumanización derivada del uso irresponsable, torpe o procaz de los medios digitales”. Se recupera el párrafo de marras porque después de haber vislumbrado el final del túnel por el cual transité por mucho tiempo, sigo pensando lo mismo, hay innumerables personas adultas que niegan el uso de las nuevas tecnologías como si los virus informáticos los fueran infectar de lepra o alguna enfermedad infecciosa, y lo peor de todo es que son los profesores los más reacios a utilizar los nuevos dispositivos, aprovechar las aulas virtuales o a sacar una simple cuenta en redes sociales. Hablarles de Twitter, Facebook o Myspace, es contaminarlos con el tufo de la modernidad o posmodernidad que le asestan la mirada beata de la pureza guardada en la periquera de la castidad romántica. Ciertamente existen esos riesgos de ser devorados por chismes mediáticos, cadenas virtualmente milagrosas o mensajes libidinosos, pero no atinan ni siquiera a pensar que se están enredando en los mefíticos garfios de la nostalgia por un pasado que cada vez se rezaga más ante un mundo que ha sido revolucionado por las nuevas tecnologías, los espacios virtuales y el maremágnum de información que circula por la nube digital y el éter cibernético, que ciertamente deshumanizan si nos dejamos deshumanizar.

Lo real es esto. Los dedicados a la didáctica, a la enseñanza y al aprendizaje son los que deben ir conduciendo el timón en esta nueva época de transformaciones en la informática, en la industria de las telecomunicaciones, en la Internet, o en los nuevos campos de la investigación científica como la biotecnología, la robótica y la nanotecnología. En lo particular, hubo el interés

desde que brotó la idea de trabajar en un programa de doctorado que me permitiera aplicar una novedosa tecnología, el video o el cine digital, en el campo de la educación para hacer frente a ese tráfago de informaciones banales y anodinas.

A casi cinco años de esa idea inicial, en la que, aquí sí, románticamente pretendía la construcción de un Manual de Carreño de las nuevas formas de comportamiento audiovisual para realizar obras de arte en la educación y en los movimientos sociales en lucha, he visto como se transformó radicalmente lo planteado cuando presenté por primera vez mi anteproyecto para trabajarlo en el Doctorado. Poco a poco al internarme por el túnel o por las oscuras galerías a las que me llevaba el túnel, el objeto de estudio se iba modificando. Deseaba construir un método que recogiera tanto los afanes de los estudiantes de educación agrícola superior, como el interés de profesores investigadores y sedujera a los activistas políticos en una especie de aprendizaje colaborativo susceptible de cristalizar también en movimientos campesinos para que pudiesen realizar ellos mismos sus propios documentales, al mismo tiempo que se gestara una transformación política democrática mediante la construcción del documental. Después el objeto de investigación migró a la figura de los rebeldes sociales, con las mismas intenciones: la educación política y la preparación teórica-práctica de organizaciones políticas. De Anastacio Aquino, a Zárate Wilka, a Felipe Quispe hasta Ignacio del Valle fueron en algún momento el blanco de mis dardos teórico metodológicos. Buscaba y tentaleaba las cavernas pero no podía salir. Se trataba de roturar virginales vetas para extraer del cine documental conocimientos que pudiesen aplicarse al maravilloso espacio de la educación en muchos campos. Un área anchurosa que se extiende más allá de los muros escolares, del pizarrón tradicional y o de los libros de texto de cualquier nivel, esto es, la educación no formal, un árbol de tantas raíces.

Sentía que avanzaba por los entresijos del túnel y pensé después realizar un análisis comparativo de dos movimientos campesinos exitosos, cada uno con

ideas diferentes del éxito. Para unos, la Coalición Obrera Campesina Estudiantil del Istmo, COCEI, su idea exitosa consistía en poseer el poder municipal en Juchitán, Oaxaca. Lo lograron a principios de los 80 y (con altibajos) aún hoy lo conservan; en las antípodas están los campesinos agrupados en el Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra, FPDT, de Atenco; para éstos su idea del éxito es la defensa de la tierra y la justicia social. Lo alcanzaron en 2002 cuando derrumbaron el decreto que les expropiaba sus tierras para construir un gran aeropuerto. Su idea de justicia los llevó a armar un gran movimiento que fue detenido violentamente el 3 y 4 de mayo de 2006. Los acontecimientos posteriores son ampliamente conocidos y está tan vivo Atenco que hoy es bandera de lucha de muchos sectores sociales contra Enrique Peña Nieto en su carrera por la presidencia de la República.

Pero apareció el primer gran impedimento, los rebeldes sociales de Juchitán habían sido absorbidos mediante el maiceo y las dulces mieles de los bares, viajes y prebendas. El poder seduce y más cuando aparecen los partidos políticos de cualquier ideología, o más bien de cualquier etiqueta, pues todos son de derecha o de “izquierda” del sistema. En cambio ese colmenar de experiencias indomeñables llamado Atenco se situó del lado de los imbatibles ideológicamente. Meter en el mismo saco a ambos movimientos me metió a su vez en un enredo conceptual del cual no salía. Y más si pretendía la realización artística de un documental que presuntamente sería la conclusión del proyecto, y que abarcaría la redacción del guión y la elaboración de una guía para filmar investigaciones sociales y que sería, en rigor, la segunda parte de la tesis de doctorado. La primera parte constaría del trabajo de investigación en sí mismo.

Sin embargo, las circunstancias, el azar y la contingencia jugaron un importante papel para que nuestro objeto de estudio se cuestionara a fondo y adquiriera tonos radicalmente proteicos, y empezara a ver la luz de la salida del

túnel, tomando en cuenta que nuestra estadía de investigación internacional²⁷ llevada a cabo en Temuco, Chile, en 2010, resultó de una riqueza extraordinaria para llevar a la cristalización lo que inicialmente habíamos planteado como propósito primario. Producto de este quehacer indagatorio lo fue la producción de un documental sobre la cultura de la legendaria etnia de los mapuche, el conglomerado indígena más numeroso asentado en esas tierras australes de la República de Chile. Así, lo que no pude hacer en Atenco y en Juchitán lo concreté a 6 mil kilómetros de distancia de nuestro país. El documental, ya citado anteriormente, “La Nación Mapuche: donde se cultiva la palabra profunda”, resume en espacio breve la filosofía, cosmogonía, visión del mundo y formas de organización cultural de una etnia totalmente desconocida para nosotros que sin duda arrojó una experiencia invaluable para llevar a cabo este trabajo que se pretende recepcional.

De este modo, los planteamientos teóricos iniciales, guidores de nuestro proyecto de investigación filmada, se constituyeron rápidamente en un método de aplicación inmediata, pues nos ocupamos primariamente en trazar una estrategia o conjunto de procedimientos que nos condujera a un proceso constante de retroalimentación en nuestro quehacer creativo/cognitivo, que nos orilló a su vez a planificar, controlar y regular nuestras operaciones de aprendizaje, autoaprendizaje y, sobre todo, de metacognición, en tanto se trataba de ensanchar ese saber producido sobre nuestros procesos y productos del conocimiento y hacerlo explícito mediante una actividad reflexiva, sensible y consciente sobre lo recién adquirido.

Porque la metacognición “es un conocimiento esencialmente de tipo declarativo, en tanto que se puede describir o declarar lo que uno sabe sobre sus propios procesos o productos de conocimiento” (Díaz-Barriga, y

²⁷ De mediados de abril de 2010 a mediados de octubre del mismo año, como parte del programa del Doctorado en Ciencias en Educación Agrícola Superior en el departamento de Sociología Rural de la Universidad Autónoma Chapingo, realicé una estancia de investigación en la Universidad de La Frontera (UFRO) de Temuco, Chile.

Hernández, 2002: 47), de ahí que fuéramos tomando conciencia de nuestra manera de aprender y comprender sobre nuestras propias experiencias, de una reflexión tenaz sobre nuestro objeto de estudio, mirando hacia atrás para mirar hacia delante “al tiempo que (se) atiende a lo que (se) está haciendo en el momento” (Íbidem) con el fin de dominar el proceso de adquisición de conocimientos, verificando, en la práctica concreta lo que Luhmann sostiene: “a la descripción abstracta no se arriba por medio de una especulación teórica sobre las diferencias constitutivas y la autodeterminación de los fenómenos sino de un método en parte basado en la exploración de formas y de autoobservación y reflexividad y que es característico también de las metodologías cualitativas orientadas a la observación de observaciones” (Farías, y Ossandón, 2011: 20).

Por lo demás, nuestro objeto de estudio nos fue situando del lado de la hermenéutica y de las ciencias históricas toda vez que roza las aristas de la experiencia humana en distintos procesos sociales y nos acerca a la comprensión de “experiencias extracientíficas de índole muy diversa, en particular a la del arte y esto tiene sin duda su correlato en la sociología del conocimiento” (Gadamer, 2005: 10). Meses después, instalados ya en el campo educacional, esta estrategia metacognitiva y hermenéutica nos permitió cuestionarnos permanentemente sobre las condiciones de nuestro acervo cognoscitivo, lo que profundizó el análisis pues a este trabajo de investigación filmada en el Cono Sur se sumó nuestra experiencia vivida con estudiantes inscritos en el Taller de Periodismo y Videodocumental de Talleres Artísticos de la Dirección General de Difusión Cultural y Servicio de la UACH, que dio como resultado el cortometraje documental “Chapingo dulce y amargo” (Díaz y Rodríguez, 2011)²⁸. En el se aborda el problema del alcoholismo y del tiempo libre de los alumnos. Ahí se vertieron las estrategias didácticas, procedimientos operativos, enfoques cognitivos y conceptos metodológicos que para tal efecto

²⁸ Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=g8s28Xfg96s>, consultado el 3/06/12.

el autor de este trabajo de investigación había sistematizado en esta etapa del proceso. En este documental partimos de la idea vaga del proyecto hasta su concreción. Con los alumnos que participaron recorrimos paso a paso el proceso de enseñanza y aprendizaje en la realización de la obra, de la idea inicial, indecisa, abstracta, a una planificación rigurosa en cuanto a la redacción del guión, a la búsqueda de la música, a la decisión de optar por la voz narradora en off, a los pasos que conducen al montaje y al montaje mismo, hasta la propagandización y exhibición/estreno del documental.

Por último, esta estrategia se complementa con un trabajo en video germinado de un acuciante problema educativo, el de las escuelas normales rurales que tuvo como culminación el estallamiento de la violencia en una de estas escuelas destinadas a cubrir las necesidades educativas de los estudiantes pobres (la normal rural de Ayotzinapa, Guerrero), y que lleva por título “Ayotzinapa: ¿qué país es este Guadalupe?”, que muestra el drama de esos alumnos ante el peligro de su desaparición por las exigencias de un sistema educativo entregado cada vez más a la lógica del neoliberalismo que pretende acabar con las escuelas públicas y, en este caso, asistencialistas, como lo ha empezado hacer ya con la desaparición de la Normal del Mexe, Hidalgo. A diferencia de las dos investigaciones filmadas anteriormente, ésta última brota coyuntural y, quizá, azarosamente, puesto que los acontecimientos fueron una catarata incontenible que fueron llevándonos casi en vilo a la realización del documental, pero que, al igual que los trabajos de marras, se ciñeron a una metodología particular para llevarlo a una realización exitosa.

Podríamos asegurar que estos tres documentales realizados durante el ínterin del doctorado, y mientras esta tesis intentaba salir del túnel junto con su redactor (aunque sólo presento formalmente el realizado en Chile), si bien son diferentes en su temática, distintos en su enfoque, los tres tienen un denominador común: alumbran parte de una realidad que no se presenta “tal como es”, mediante los lineamientos expuestos en la plataforma metodológica que versan sobre el uso de la imaginación y la poesía, sobre el uso creativo de

la cámara, una utilización de la voz en *off* para llevar la narración a los terrenos de la crítica que permite mostrar un proceso esclarecedor y descubridor de fenómenos ocultos a simple vista. En dos de ellos, “La nación...” y en “Ayotzinapa”, el leitmotiv son un par de poemas que llevan el drama a situaciones límite. En los tres hay un respeto a la realidad. No hay un saqueo de ésta para provocar la compasión lastimera sino que taladra la gruesa corteza que cubre a la conciencia para que ésta salga y aflore mediante las herramientas psicodramáticas del cine digital. Además, mediante la correcta aplicación uso de las técnicas e instrumentos cinematográficos se evita la ambigüedad, la monotonía, la mala estructuración del relato, el erróneo planteamiento del problema y evita la esquematismo que produce pobreza intelectual.

En cambio el empleo adecuado de los encuadres, del tempo cinematográfico, las imágenes verbales, el suspenso, la sorpresa son los elementos para elaborar artísticamente una obra y por lo menos en los dos ejemplos citados conjuntamente se logra tocar las estéticas formas del arte iconográfico.

Asimismo, los tres documentales dan pauta para profundizar sobre la problemática misma que trata cada uno de ellos, como en Ayotzinapa, víctima de la maniobra neoliberal de terminar con todo lo que posea características públicas, pues son “un estorbo” para la “modernidad”, el “avance” y el “progreso”, aun a costa del empobrecimiento y la ignorancia que conlleva el fenómeno de la globalización. Las normales rurales de todo el país son una muestra de esa política educativa nacional que intenta llevar a cabo el gobierno en turno.

CONCLUSIONES: EL ÚLTIMO TRANCO DEL TÚNEL

En nuestro caso, por el hecho de habernos ocupado desde hace tres décadas en la creación cinematográfica, mi propuesta es la de trabajar en la construcción de mensajes iconográficos con miras a preparar profesores, alumnos y gente interesada del campo, con la suficiente capacidad para realizar programas, reportajes o documentales educativos en video. El planteamiento de estos avatares de inmediato nos transportaron al asunto metodológico, ¿cómo realizar esos documentales?, ¿cómo concretar las experiencias universitarias en un formato de video que cumpliera con las reglas mínimas para su aprovechamiento como material didáctico?, ¿qué hacer para aprovechar al máximo las innovaciones tecnológicas?, ¿cómo extraerles la savia y el néctar en una institución de educación agrícola superior?, ¿qué y cómo podemos construir con nuestros limitados recursos una alternativa real a los mensajes que nos subyugan? Muchas respuestas están en el aire, sin embargo hay otras que podemos contestar sin abandonar el rigor de la seriedad científica, recurriendo al método, al talento y a la imaginación sin límites. Lo que a su vez nos traslada a la creación de una estrategia pedagógica audiovisual, fundamentada en la óptima utilización del video y las técnicas cinematográficas que permitieran realizar documentales didácticos orientados a la problemática del campo mexicano.

Al final de la tarea, nuestra idea de aprendizaje se concreta en un modelo de aplicación del video para realizar investigaciones filmadas, lo que fraguó, a su vez, en la realización de un documental pensado *ex profeso* y otros dos que surgieron coyunturalmente y en cuya manufactura entraron en juego distintas estrategias metodológicas con la suficiente accesibilidad y sencillez para aplicarlos en la cristalización de otros estudios sociales mediante el uso adecuado de las Tecnologías de Información y Conocimiento (TIC) y en específico de la cámara de video digital, y de un ordenador o computadora necesaria para realizar el trabajo de posproducción o montaje.

En síntesis, el propósito de esta investigación es la procuración de una propuesta metodológica para apropiarse del conocimiento del entorno hasta ahora privilegiado sólo a los especialistas y a los grandes medios masivos de información, y proporcionar a los interesados los elementos para realizar investigaciones sociales filmadas sin menoscabo de su eficacia y en congruencia con el rigor teórico y estético en su proceso de elaboración.

El obstáculo más difícil apareció al tratar de elucidar el enfoque metodológico, porque éste iba más allá de la simple descripción de la aplicación del video digital o quehacer cinematográfico a una investigación social como antaño ocurría con los cineastas que teorizaban sobre sus trabajos cinematográficos mencionados al principio. Advertíamos que lo nuestro debería dirigirse a una construcción teórica más que a una explicación o el vaciado de una bitácora sobre la elaboración de un documental.

Alguien podría preguntar ¿en dónde se encuentra el método cuando investigo? En mis categorías de análisis, en el momento de interpretar los datos, en mis conclusiones, en mis aportes en la construcción de mis categorías. Por ello la construcción del concepto de investigación social filmada y del porqué se le puede considerar de tal manera, esto nos fue abriendo las tinieblas. Fue alumbrador. Por otro lado la conceptualización de cine digital en lugar de video digital, también aportó elementos toda vez que precisó por que los videastas, que tienen a su alcance (si son rigurosos) el aprendizaje de las técnicas del cine y el lenguaje cinematográfico se limitan a usar tres o cuatro elementos como las entrevistas largas, en una serie interminable de cortes, y montajes alternos con una selección de la música pobre y tediosa. Dejan a un lado 117 años de constantes mejoras y perfeccionamientos del lenguaje cinematográfico, desde el cine mudo hasta el cine digital.

En el aspecto cognitivo no hay duda que hay una producción de conocimientos cristalizado en el producto mismo. Antes, durante y después de la producción del documental, quizá lo novedoso sea la discusión que se

genera en el marco de la preproducción (qué, con quienes, dónde se filmará el documental) y en la producción (filmación y montaje), en estos dos se genera la metodología de la investigación. En el proceso posterior al producto, esto es, en la proyección se genera más conocimiento mediante las discusiones, esto es lo realmente valioso del cine debate.

Y bien, quedan en el tapete la discusión de por qué sólo algunos documentales son obras de arte que bien puede contestarse gadamerianamente diciendo que deben trascender en la historia como ese alarde de suspenso y drama que es “Noche y niebla”, se puede apreciar perfectamente porque es no sólo una obra de arte sino una obra maestra y porque otros documentales no lo son. Pues porque son demolidas por la bestia del olvido. En fin, lo importante en todo caso es que con esta investigación tomamos conciencia que el objetivo era la construcción teórica de un modelo para realizar investigaciones sociales filmadas después de haber hecho el trabajo de investigación filmada. Esto es, se partió del constructo de que la filmación era por sí misma la esencia de la investigación social, sea ésta de índole educativa, cultural, social o política. Pensamos que nuestras supuestos y valoraciones lograron su cometido. No se trataba, reitero, solamente de explicar como se estructura un documental, sino de proponer los conceptos metodológicos, poéticos, imaginativos, verbales se conjuntaran en el proceso del montaje para que el documental mismo adquiriera el jaez de investigación filmada y obra artística en forma simultánea.

Y a manera de colofón (no me atrevo a dar recomendaciones como tal) diría que es necesario reforzar esta línea de investigación para derribar barreras que impiden a los encargados de educar, transmitir, elaborar mensajes didascálicos acceder a las nuevas tecnologías, habida cuenta que las nuevas utopías nacen del conflicto entre las innovaciones tecnológicas y los viejos males de la humanidad. Y que la transformación de la economía mundial y la globalización de los mercados exige que los que nos oponemos a esas iniquidades

producidas por esas transformaciones, estemos más preparados para combatirlos en su propio terreno: la generación de conocimientos originales.

No obstante, pensamos que estas iniquidades acentuadas por la invención de ese otro mundo derivado de la Internet y las tecnologías cibernéticas, pueden mitigarse y aun combatirse para ofrecer una resistencia real y evitar el avasallamiento vil. En ese cuadro, la conducta de los especialistas de la educación y otros actores sociales como los activistas de movimientos por el cambio social, cultural y político pueden jugar un papel importante por lo cual su acción debe orientarse hacia la apropiación de estos espacios y medios digitales en forma por demás inteligente.

Por último hay que recordar que la imagen poética hace visible lo invisible, que el cine es un acto educativo y un instrumento de reflexión y análisis de la realidad, y que toda realización de un documental es un proceso de aprendizaje, como la novela, el cuento o la poesía, en que entra en juego tanto el aspecto cognitivo (información) como el emocional (sensaciones) transforma al hacedor, al creador y al espectador. Transformémonos conjuntamente.

BIBLIOGRAFÍA

- ARRIARÁN, Samuel y HERNÁNDEZ Elizabeth
2001. *Hermenéutica analógica Barroca y Educación*, UPN, México.
- BAUMAN, Zygmunt,
2006. *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, México.
- BAUMAN, Zygmunt,
2007. *Vida de consumo*, Fondo de Cultura Económica, México.
- BENTLEY, Eric,
1992. *La vida del drama*, Paidós, México
- CELORIO, Mariana,
2011. *Internet y dominación*, Plaza y Valdés, México.
- COOK, T.D. y REICHARDT, Ch.S.,
1986, *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa*, Morata Madrid.
- COUSINS, Mark,
2005. *Historia del cine*, Blume, Barcelona.
- DÍAZ-BARRIGA, Frida y Gerardo Hernández Rojas,
2002. *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo*, Mc Graw Hill, México.
- DOCUMENTALISTAS, Asociación,
2007. *El cine independiente, ¿hacia dónde?*, ADOC, México.
- DOMÍNGUEZ, Antonio,
2006. *Palabra respirada: hermenéutica de lectura*, Universidad Iberoamericana, México.
- DOUCHET, Jean:
S /F. "Mizoguchi Kenji", artículo, fotocopias.
- EISENSTEIN, Sergei,
1974. *El sentido del cine*, Siglo XXI, 3ª edición en Español, México.
- FARÍAS Ignacio y OSSANDÓN, José,
2011. *Comunicaciones, semánticas y redes*, Universidad Iberoamericana, México.

GADAMER, Hanz-Georg, 2005. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Ediciones Sígueme, 19ª edición. Salamanca, España.

GALINDO C., Jesús
1998. *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, Wesley Longman, México.

GEERTZ, C. Clifford, et.al.,
1991. *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Gedisa Editorial. Barcelona, España.

GUBERN, Roman,
1971, *Historia del Cine*, Vol. 1, Lumen, España.

GUTIÉRREZ A., Tomás,
1983. *Dialéctica del espectador*, Federación Editorial Mexicana, México

JANSON, H. W.,
1991, *History of Art*, Harry N. Abrams, Inc., 4th edition, USA.

HUFFMAN, Dennis Paul
2007. *El abordaje de realidades múltiples en Investigación Educativa*, Universidad Autónoma Chapingo, México.

S/F. *La Santa Biblia*, Versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1600), Ed. Liga del Sembrador, Inglaterra.

KANT, Emmanuel
2002. *Filosofía de la historia*, FCE (Novena reimpresión), México.

MARX, Karl,
1981. *El Capital*, Siglo XXI, Tomo 1, (11ª Edición), México.

MATTELART, Armand,
1972. *Comunicación masiva y revolución socialista*, Diógenes, México.

MCLUHAN, Marshall,
1972. *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, Diana, México.

MCLUHAN Marshal, y Fiore Quentin,
1967. *El medio es el masaje, un inventario de efectos*, Paidós, Argentina.

PAZ PAREDES, y MOGUEL, Julio,

1979, *Santa Gertrudis: testimonios de una lucha campesina*, Era, México.

MORIN, Edgar,

1972. *El cine o el hombre imaginario*, Seix Barral, Barcelona, España.

MORIN, Edgar,

2007. *La cabeza bien puesta*. Nueva Visión, Argentina.

MORIN, Edgar,

1995. *Mis demonios*, Kairós, España.

NYENHUIS, Gerald

2009. *Hermenéutica y literatura*. Jus, México.

PALACIOS, Daniel y PIRES, Daniel,

1976. *El cine latinoamericano o por una estética de la ferocidad, la magia y la violencia*, SEDMAY, España.

PASQUALI, Antonio

1977. *Comunicación y cultura de masas*, Monte Ávila, Venezuela.

PAZ, Octavio,

1965. *Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, México.

ROVIROSA, José

1992. *Miradas a la realidad*, T.II, CUEC, México.

SÁNCHEZ, Rafael,

1985. *Montaje cinematográfico, arte en movimiento*, CUEC, México.

SIEGEL, Lee,

2008. *El mundo a través de una pantalla*, Tendencias Editores, España

SANJINÉS, Jorge y UKAMAU, Grupo,

1979. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, Siglo XXI, México.

SOLANAS Fernando y GETINO Octavio,

1979. *Cine, cultura y descolonización*, Siglo XXI, México.

SOLANAS Fernando y GETINO Octavio,

1968. *La hora de los hornos*, Siglo XXI, Argentina.

SUZÁN, Margarita (Compiladora)

2006. *El Documental del Siglo XXI*, UAM Xochimilco, México.

TAYLOR y BOGDAM,
1990. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Paidós, Argentina.

VEGA, Ana y MERINO, José,
2011. *Ciudadanos.mx, Twitter y el cambio político en México*. Ed. Debolsillo, México.

VELASCO Maillo, Honorio, et. al.,
1993. *Lecturas de antropología para educadores*, edit. Trotta, España.

VICTORINO Liberio, Et. Al.,
2010. *Agricultura, Ciencia y Sociedad Rural 1810-2010, Volumen III, Educación Agrícola y Vinculación Universitaria*, Universidad Autónoma Chapingo, México.

VICTORINO, Liberio
2008. *Puntos críticos en la Agenda Universitaria. Las IES públicas y autónomas del centro-sur de México*. UAEMex. México.

VILLEGAS López, Manuel,
1946. *Cine del medio siglo*, Editorial Futuro, Argentina.

WEISS Peter,
1969. *Informes*, Lumen, España.

WILLIAMSON, Guillermo,
2002. *Investigación Acción Participativa Intercultural en Comunidades Educativas y Locales*. Ed. UFRO y Proyecto Kelluwun, Chile.

FILMOGRAFÍA

ÁLVAREZ, Santiago Álvarez,
1967. *"Hanoi, martes 13"*, Cuba.

ARRUTI, Mariana,
2004 *"Trelew"*, Argentina.

CORTÉS, Alberto
1982. *"La tierra de los tepehuas"*, México.

DE LARA, Maricarmen,
1986. *"No les pedimos un viaje a la luna"*, México.

DÍAZ, Salvador,

1981. *"El edén bajo el fusil"*, México.

DÍAZ, Salvador,

1983. *"¡Los encontraremos: represión política en México!"* México

DÍAZ, Salvador,

1984, *"Juchitán, Lugar de las Flores"*, México.

DÍAZ, Salvador,

2008. *"De luto visten los héroes"*. México.

DÍAZ, Salvador,

2010. *"La Nación Mapuche, donde se cultiva la palabra profunda"*, México-Chile.

DÍAZ, Salvador, y RODRÍGUEZ, Ossiel

2011. *"Chapingo, dulce y amargo"*, México.

DÍAZ, Salvador,

2012. *"Ayotzinapa: ¿Qué país es este Guadalupe?"*, México.

EISENSTEIN, SERGEI

1925. *"El Acorazado Potemkin"*, URSS.

GARMENDIA, Arturo

1974. *"Vendedores ambulantes"*. México.

GRIFFITH, D.W.

1915. *"El Nacimiento de una Nación"* de Griffith, EUA.

GROULX, Gilles,

1976. *"Santa Gertrudis: la primera pregunta sobre la felicidad"*, México.

GUZMÁN, Patricio,

1979. *"La batalla de Chile"*, Chile.

HANDLER, Mario,

1969. *"Me gustan los estudiantes"*, Uruguay.

ISLAS, Alejandra

1982, *"Iztacalco, campamento 2 de octubre"*, México.

LANGARICA, Trinidad y LAZO, Armando

1976. *"Chihuahua, un pueblo en lucha"*, México.

- LEDUC, Paul,
1976. *"Etnocidio: notas sobre el Mezquital"*, México.
- LÓPEZ A. Leobardo,
1968. *"El Grito"*, México.
- MALDONADO, Eduardo,
1973. *"Atencingo, cacicazgo y corrupción"*, México
- MALDONADO, Eduardo,
1977. *"Jornaleros"*, México
- MÉNDOZA, Carlos y CRUZ, Carlos Cruz
1979. *"Chapopote"*, México.
- MÉNDOZA, Carlos y CRUZ, Carlos Cruz,
1980. *"Chahuistle"*. México.
- MÉNDOZA, Carlos y CRUZ, Carlos Cruz,
1982, *"Charrotitlán"*, México.
- MORENO, Sebastian,
2006. *"La ciudad de los fotógrafos"*, Chile.
- RESNAIS, Alan,
1955. *"Noche y niebla"*, Francia.
- RESNAIS, Alan,
1961. *"El año pasado en Marienbad"*, Francia.
- REYGADAS, Pedro,
1984. *La quimera del oro negro*, México.
- SANJINÉS, Jorge
1971. *"El coraje del pueblo"*, Bolivia.
- SANJINÉS, Jorge,
1969. *"Yawar Malku"*, Bolivia.
- SMITH, Philip
2010. *"La Revolución Virtual"*, Documental en DVD, BBC, Londres.
- SOLANAS Fernando, y GETINO, Octavio,
1968. *"La hora de los hornos"*, Argentina.

TELLEZ, Javier.
1980, "*Juchari uinapekua (Nuestra fuerza)*", México.

TELLEZ, Javier.
1983, "*Dame una C...*", México.

TÓTORO, Dauno,
2004, "*Tótoro 'Üxüf Xipay: El Despojo*", Chile.

WELLES, Orson,
1941. *El Ciudadano Kane*, USA.

WOLDENBERG, José,
1974. "*Explotados y explotadores*", México.

Cibergrafía

M. BATTRO, Antonio y DENHAM, Percival J.
2007. *La educación digital*. B&D, Buenos Aires.

CORTÉS, Jair,
2012, '¿Alguien ha visto mi memoria?' en "Bitácora Bifronte", *La Jornada Semanal*", No. 875, 11/12/2011.

Díaz, Salvador.
2012. "Me llena de pena llamar 'pirruris' a los estudiantes de la Ibero: Twitter, Facebook y 'Todos Somos Atenco'", Facebook, México.

FREYTAS, Manuel,
2006. "Guerra de Cuarta Generación", *Iar*, Noticias.com.

GARMENDIA, Arturo,
2009. "Las vanguardias y el cine mexicano", en *Imagen Médica.com.mx*, 2ª Parte

ALL ROADS, Film Project,
2011. "Silvestre Pantaleón", en All roads blog, National Geographic.

REVISTAS

1995. "Hojas de herbolario", en *Poesía y poética*, 19, Universidad Iberoamericana, México.

2011. "Real Estate, Market & Lifestyle", N° 77, México.

1980. "Taller de Cine Octubre", Autoedición. México.

1984. "Pantalla" Filmoteca de la UNAM, México.

1976-1977, Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, No. 86–87, UNAM. México.