



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

MAESTRÍA EN CINE DOCUMENTAL

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

LA FOTOGRAFÍA Y EL VIDEO DOCUMENTAL COMO INSTRUMENTOS PARA LA
CONSTRUCCIÓN DEL SABER EN CIENCIAS SOCIALES

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN CINE DOCUMENTAL

P R E S E N T A:
MANUEL ORTIZ ESCÁMEZ

DIRECTOR DE TESIS:
CINEASTA MARIO LUNA GARCÍA
CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX. ENERO 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS	3
INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I SOCIOLOGÍA VISUAL	8
1.1- Seminario Permanente de Sociología Audiovisual.....	9
1.2- Fotografía y Sociología, vidas paralelas.....	12
1.3- Aspectos generales de la sociología audiovisual.....	22
1.4- Multimedia, futuro de la sociología audiovisual.....	31
CAPÍTULO II RECURSOS METODOLÓGICOS PARA LA INVESTIGACIÓN SOCIAL CON MEDIOS AUDIOVISUALES	
2.1- Hacia la metodología cualitativa con imágenes.....	37
2.2- Observación e investigación cualitativa.....	38
2.3- Diario visual, ventajas y desventajas.....	43
2.4- Entrevista y filmación.....	45
2.5- Grupo focal y experimento de ruptura.....	51
2.6- Enfoque biográfico, relatos e historias de vida.....	54
2.7- Métodos colaborativos.....	56
CAPÍTULO III CIENCIA Y APROXIMACIÓN AL DOCUMENTAL DE INVESTIGACIÓN SOCIAL	
3.1- Sociología y documental.....	68
3.2- Documental.....	75
3.3- Documental científico.....	82
CAPÍTULO IV DOCUMENTAL Y CIENCIAS SOCIALES	87
4.1- Realización y malos entendidos.....	94
4.2- Documental e investigación social, criterios para su definición.....	96
4.3- La interdisciplinariedad del Documental de Investigación social.....	104
4.4- Estética y documental de investigación social.....	106
4.5- Ricardo Chacón y Mina Lorena Navarro. Entre el documental de investigación social y la investigación militante audiovisual.....	112
CONCLUSIONES	124
BIBLIOGRAFÍA	130

Para Anna Lee y Nicolás

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis está basada en años de trabajo ejerciendo la Sociología, la fotografía y el video documental de manera conjunta. Dicho trabajo no habría sido posible sin la solidaridad, el compromiso social y la complicidad de las siguientes personas e instituciones, con las cuales estoy profundamente agradecido.

José Mario Luna García, Mario Castillo Hernández, Sandra Margarete Loewe Greiner y Antonio del Rivero Herrera, leyeron este documento y contribuyeron a su mejoría con sus opiniones y sugerencias.

Carlos Ímaz, Martín Íñiguez, Eduardo Barraza, Lorena Navarro, Alejandra Navarro, Hugo José Suárez, Alejandro Méndez, Fernando Castañeda, Angélica Cuéllar, Arturo Chávez, María del Carmen de Lara son compañeros docentes de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) que de una u otra forma apoyaron la creación del Laboratorio Multimedia para la Investigación Social (LMIS), un espacio vibrante que sirvió para llevar a la práctica lo aprendido en la maestría.

Por último, y no por ello menos importante, quiero expresar un profundo agradecimiento a mi segundo hogar, la Universidad Nacional Autónoma de México, en particular al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y al Centro de Estudios Sociológicos de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

Introducción

Como parte de la maestría en Cine Documental del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), algunos alumnos optan por realizar una película documental. En mi caso, además de apoyar a otras compañeras con sus propios proyectos cinematográficos, me concentré en proponer y desarrollar un espacio para la creación documental vinculada a la investigación social dentro del Centro de Estudios Sociológicos de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. La creación de este espacio, llamado Laboratorio Multimedia para la Investigación Social (LMIS), implicó una amplia discusión sobre la relación entre sociología y producción audiovisual.

Antes de este trabajo, no existía ningún documento en español sobre sociología visual y producción documental. Por ende, mi paso por la maestría -es decir las clases, la discusión en el aula y algunos de los ensayos solicitados por los profesores- fue fundamental para nutrir tal discusión, misma que años después sirvió también para el desarrollo de varios proyectos institucionales en la UNAM, así como la creación de la materia Sociología visual en la FCPyS. Esta tesis, es el resultado de lo anterior.

La tesis, dividida en cuatro capítulos, busca reflexionar sobre las siguientes preguntas: ¿Qué se entiende por documentales basados en investigación social? ¿Cómo producir este tipo de documentales? ¿Se puede realmente establecer un vínculo entre las ciencias sociales, particularmente la Sociología, y la producción audiovisual? ¿A qué darle mayor peso, a la investigación, el guión o la parte cinematográfica? ¿Qué metodologías emplear en una investigación que pretenda generar un documental? ¿Cómo se han abordado estos dilemas en el pasado? Esta reflexión la realizaremos con base en bibliografía especializada, como en los años de experiencia que tiene el autor en este campo. Cabe aclarar que esto no quiere decir que dichas preguntas serán resueltas. No se pretende encontrar respuestas únicas a las mismas, sino más bien se busca colocar el dilema de la investigación social y la realización audiovisual a un nivel que pueda ser explorado por más investigadores y/o realizadores.

El punto de partida de nuestro recorrido, capítulo primero, es la Sociología visual, debido a que resultaría difícil o inadecuado hablar de Sociología y cine documental sin antes realizar un recuento del uso que esta disciplina le ha dado a las imágenes en general. Por ello, como parte de este primer capítulo, se incluyen algunas de las reflexiones surgidas en el *Seminario Permanente de Sociología Visual*, creado como parte del trabajo que se realiza en el Laboratorio Multimedia para la Investigación Social (LMIS), el cual se creó también como parte de esta tesis. Las reflexiones aquí expuestas, que van

desde el uso de fotografías hasta la producción documental en sociología, serán útiles para avanzar en los siguientes capítulos.

El segundo capítulo nos remite a algunos recursos metodológicos empleados en investigaciones basadas en imágenes, o cuyo propósito es la realización documental. Se optó por abordar aspectos de metodología, y dedicarles todo un capítulo, antes de centrarnos en los tipos de documentales basados en investigación social, por dos motivos. Primero, porque muchos de los textos revisados para esta investigación no incluyen apartados de metodología. Esto es un traba. En mi experiencia como profesor y director del LMIS de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPyS) de la UNAM, los alumnos cuya formación metodológica es escasa, suelen enfrentarse a serios problemas que los llegan a paralizar antes de conducir una investigación para un documental.

Dicho de otra manera, si no hay metodología, no hay documental, o por lo menos no un documental basado en investigación. En segundo lugar, la lectura de los capítulos tercero y cuarto, en donde se analizan algunos tipos de documentales de investigación social, no podría ser tan fluida sin la exposición previa de algunos conceptos como, por ejemplo: *relatos de vida, entrevistas estructuradas y foto evocación*, entre otros.

El capítulo tercero comienza con un panorama general del filme documental, el cual funciona como introducción para un apartado sobre

documental científico. Cabe mencionar que en esta tesis, se coloca al documental basado en investigación social como parte del llamado documental científico. Se emplea el término ciencia no en el sentido positivista. Se entiende aquí que la ciencia, y mucho menos la social, no pretende llegar a verdades absolutas, sino a teorías y métodos que deben permanecer en constante revisión y transformación.

Como parte del cuarto capítulo, se incluye una revisión de algunos casos significativos, primero en el mundo y luego en México, de producción documental de investigación social. Se incorporan ejemplos importantes como el filme *Crónica de un verano* (1961) y el Comité Internacional del Filme Etnográfico y Sociológico de París. También se incluyen entrevistas a dos realizadores (Ricardo Chacón y Mina Lorena Navarro) que permiten un mayor análisis dentro de las conclusiones sobre el Documental de Investigación Social.

CAPÍTULO I

SOCIOLOGÍA VISUAL

Sin resultar una definición estricta, sino más bien con objeto de que el lector sepa de entrada de qué estamos hablando, por Sociología visual entendemos el conjunto de teorías, métodos y técnicas empleadas para el análisis y/o la realización de imágenes (fijas o en movimiento acompañadas con sonido) en el marco de una investigación sociológica. Debido a que con mayor frecuencia, aunque no siempre, las imágenes forman parte de productos multimedia (imágenes, texto, sonido e interactividad), aquí se emplea el término Sociología audiovisual y no Sociología visual. Al respecto, Harper señala: “Desde los años noventa, los sociólogos visuales y antropólogos han empezado a usar multimedia para estudiar el mundo y para presentar su trabajo (2012: 142)”.

Debemos tener en cuenta que la Sociología audiovisual, si bien requiere de rigurosidad como cualquier área de conocimiento, dista mucho, sobre todo por el carácter polisémico de las imágenes, de la pureza teórica y metodológica a la que algunos científicos sociales aspiran. Esta puede implicar el cruce con otras áreas de conocimiento además de la Sociología; por ejemplo, las ciencias de la comunicación, la fotografía, la cinematografía (sobre todo documental), la estética, la retórica y, recientemente, la informática. El activismo también ha sido un elemento que se observa en la obra de varios sociólogos vinculados al

mundo audiovisual.

1.1- Seminario Permanente de Sociología Audiovisual

Desde principios del siglo XXI hasta muy recientemente, lo visual en general, indica Chaplin (1994: 198), ha sido marginado de la Sociología convencional¹.

Köppen, en tanto, asegura que esta marginación dista de mucho tiempo atrás:

El rechazo a lo visual se remonta a Platón y su escepticismo frente a las imágenes, dudando de su verdad, posición que se puede sintetizar en la afirmación: lo esencial no es visible. La cultura occidental se ha caracterizado particularmente por una desvalorización de la imagen. Las causas son diversas. Una de ellas es que la imagen se abre a la descripción o a la contemplación, pero no admite ser reducida a un sistema silogístico. Su ambigüedad no encuentra lugar en la lógica binaria heredada de Aristóteles y de la escolástica medieval. No tiene cupo en la cultura donde la razón argumentativa es el único modo de acceder o legitimar el acceso a la verdad y donde el método científico es la única vía para desvelar la verdad en las ciencias. La ciencia y su transmisión van íntimamente ligadas con la palabra-concepto y el número. La imagen implica perse subjetividad y polisemia. La palabra miente, pero la imagen engaña. (Köppen, 2005: 219-220)

Por ende, no es raro, apunta Harper, observar que “algunos de los más importantes sociólogos visuales han trabajado fuera de las universidades, como

¹ Para un análisis amplio sobre las causas por las cuales lo visual ha sido marginado en sociología, véase a Chaplin (1994:161-196).

Robert E. Park, fotógrafo y sociólogo” (Harper, 2012: 7). Por ende el concepto de Sociología audiovisual es complejo y flexible; por lo tanto, debe ser estudiado con mayor detenimiento.

Para examinarlo, nos basaremos en lo expuesto durante el primer año (2012) del *Seminario Permanente de Sociología Audiovisual*, creado como parte de las actividades del Laboratorio Multimedia para la Investigación Social (LMIS), en el Centro de Estudios Sociológicos de la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM.²

El *Seminario Permanente de Sociología Audiovisual* tiene como objetivos: analizar y cuestionar el conjunto de teorías, métodos y técnicas de la Sociología audiovisual, así como proporcionar los conocimientos técnicos, estéticos y éticos para el uso de audiovisuales en proyectos de investigación social.

En la actualidad, las imágenes no son sólo una manera de ilustrar el resultado de una investigación determinada, sino que se erigen como un campo de trabajo científico propiamente dicho y un lenguaje a través del cual sociólogos, comunicólogos, antropólogos, historiadores y otros científicos sociales, pueden expresar sus hallazgos, intuiciones y reflexiones en torno a lo social.

² El LMIS forma parte de mi proyecto de investigación de Maestría en Cine Documental. En el capítulo III se abordará dicho proyecto en su conjunto. En este capítulo se expondrán algunos de los planteamientos surgidos en el seminario, en torno al concepto de sociología audiovisual. Esta información se complementará con textos que forman parte de la bibliografía básica del Seminario.

Así, el Seminario busca abordar tres ejes fundamentales de la Sociología audiovisual: el teórico, el metodológico y el práctico. En este sentido, se ha invitado a participar en el mismo a profesionales de distintas áreas del conocimiento (tanto de México como del exterior) vinculados al estudio audiovisual, como sociólogos, antropólogos, comunicólogos, psicólogos, historiadores, documentalistas y fotógrafos, entre otros.

Las dos primeras sesiones, a cargo de Hugo José Suárez³ (investigador del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM) y de Elke Köppen Prubmann⁴ (investigadora del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM), tuvieron como finalidad brindar un panorama general de la Sociología audiovisual: historia, definiciones, corrientes, autores y métodos.

Posteriormente, Mario Ortega Olivares⁵ (profesor e investigador del Departamento de Relaciones Sociales de la UAM–Xochimilco) compartió una ponencia basada en un texto de su autoría titulado *Metodología de la sociología visual y su correlato etnológico*, en el cual se aborda el papel de la imagen en la investigación de campo y la importancia del balance entre texto e imagen dentro de las ciencias sociales.

3 Seminario Permanente de Sociología Audiovisual, ponencia en el Centro de Estudios Sociológicos, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 13 de abril de 2012.

4 Seminario Permanente de Sociología Audiovisual, ponencia en el Instituto de Investigaciones Sociales, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 4 de mayo de 2012.

5 Seminario Permanente de Sociología Audiovisual, ponencia en el Instituto de Investigaciones Sociales, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 22 de mayo de 2013.

La audiencia del seminario ha sido multidisciplinaria, procedente de diversas instituciones vinculadas al estudio de lo social, conformada tanto por investigadores especialistas en los temas abordados, como por estudiantes, documentalistas y fotógrafos. Las sesiones han tenido lugar en el Centro de Estudios Sociológicos de la UNAM, en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM y, actualmente, en el área de posgrado de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.



Seminario Permanente de Sociología Audiovisual. 1 de junio de 2012. Aula 1 del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM.

1.2- Fotografía y Sociología, vidas paralelas

Antes de entrar de lleno al concepto de Sociología audiovisual, que es relativamente reciente —se creó en los años sesenta— conviene examinar

primero la prolífica relación que ha existido entre sociología y fotografía documental.

Köppen, Suárez y Ortega, en sus respectivas ponencias del Seminario Permanente de Sociología Audiovisual, coincidieron en que la Sociología y la fotografía surgieron casi al mismo tiempo, y desde sus inicios se han complementado una de la otra. “Han tenido vidas paralelas”, dijo Köppen (2005: 219).

Ortega (2009), citando a Chaplin (1994: 198), agregó: “Cuando Augusto Comte conocido como el padre de la Sociología, redactaba su Curso de filosofía positiva en 1839, Daguerre mostraba simultáneamente ante el público su técnica para grabar imágenes en una plancha de metal”. En palabras de la antropóloga Ana Martínez Pérez: “La fotografía y el cine surgen, como no podría ser de otro modo, en el tránsito entre el siglo XIX y el XX, precisamente cuando las ciencias sociales están viendo su edad de oro” (Martínez, 2009: Loc. 78).

En el mismo sentido, Clarice Stasz encontró que desde los orígenes de la Sociología había un constante uso de fotografías, mismo que cambió en 1930 cuando la orientación de la Sociología se fue más a los análisis con números (Harper, 2012: 56).

Stasz (1979), examinó el uso de fotografías en los primeros cincuenta años de la revista *American Journal of Sociology*. Asegura que el primer artículo de esta publicación en incluir fotografías fue *The Smoky Pilgrims* (1897), un

estudio de caso realizado por F. W. Blackmar de sobre dos familias en Kansas (Chaplin, 1994: 201). El artículo de Blackmar incluye nueve fotografías realizadas por él, con el fin de apoyar el argumento sobre: “los males de la ciudad no se limitan a los entornos urbanos” (Chaplin, 1994: 204). Así, Blackmar es uno de los primeros sociólogos en emplear a la fotografía como instrumento de denuncia en una publicación académica.



Figura 1. Fotografía de F. W. Blackman en “The Smoky Pilgrims”, American Journal of Sociology, 1897. Obtenida de la versión electrónica del artículo.

Sin embargo, las fotografías desaparecieron de la revista en 1914, sin que se sepa exactamente el por qué. Según Stasz:

Es posible asegurar que en 1905 se modificaron las políticas editoriales. Albion Small, el editor, insistió en que la Sociología debía ser una “ciencia pura” y en

1907 enfatizó que la disciplina tenía que alejarse del “amateurismo”. Por lo mismo, parte de la desaparición de lo visual quizá esté relacionada a la victoria de los puristas sobre el control de la disciplina. Los sociólogos visuales eran distintos a los colaboradores tradicionales. Primero, era más probable que fueran mujeres. Mientras que en los primeros veintiún volúmenes de la revista un promedio de 12% de los autores eran mujeres, que representaba el 50% del grupo con una orientación visual. (en Wagner, 1979: 131-133,)

El trabajo visual de las sociólogas fue menospreciado. Stasz señala:

(...) la tendencia cultural en la sociedad occidental es de ignorar las innovaciones hechas por mujeres hasta que hombres poderosos las llevaran a cabo. Pero ningún hombre asociado con la sociología visual en ese momento, tenía el estatus en la disciplina para contrarrestar el positivismo... Los sociólogos visuales eran distintos a los colaboradores en general, en términos de afiliación y participación institucional. Cuarenta por ciento de los colaboradores visuales tenían empleos no académicos, mientras que los que quedaban, sí (...) (en Wagner, 1979: 131-133).

Otro ejemplo significativo es el caso de Lewis Wickes Hine (1874-1940), un sociólogo nacido en Wisconsin, Estados Unidos. De acuerdo a Pablo Jiménez Burillo, en el prólogo del libro *Lewis Hine*, editado por la Fundación Mapfre (2013), Hine eligió la fotografía documental para denunciar la injusticia y la pobreza, así como para acompañar sus estudios. “Su fotografía tenía una base

ética: es el trabajo de un militante en donde la belleza de la fotografía está subordinada al análisis sociológico”.

Hine estudió en la Universidad de Chicago y posteriormente formó parte de los profesores en *New York's Ethical Culture School*, una escuela con inclinación política de izquierda. Luego de cursar una maestría en trabajo social en la *Universidad de Columbia*, en 1905, el director de la escuela donde enseñaba, *Frank Manny*, le pidió a *Hine* aprender fotografía para que pudiera documentar las actividades escolares, así como para incorporar la enseñanza de la fotografía en la currícula de la escuela. Así, *Hine* aprendió fotografía por su cuenta y actualmente se le reconoce a nivel mundial como uno de los fotógrafos documentales más destacados de su época⁶.

Gran parte de la extensa producción fotográfica de *Hine* se centró en la migración europea hacia Estados Unidos, así como en el trabajo infantil. Formó parte, junto con el fotógrafo *Walter Rosenblum*, de *The Photo League*, una organización de fotógrafos acusada de mantener actividades comunistas, cuyo nombre cambió a *The Film and Photo League* debido a que sus miembros incursionaron también en el cine documental. “Cuando *Hine* y yo trabajamos juntos, descubrí de primera mano cómo él había contribuido a la fotografía como documento social”, expresó *Rosenblum* (Light, 2010: 29).

La postura política de *Hine* coincide con una noción que ha estado

⁶ Para mayor información sobre el vínculo de *Hine* con las ciencias sociales, se puede consultar el libro *Lewis Hine and the American Social Conscience*, de Judith Mara Gutman, 1967.

presente en la Sociología de lo visual desde sus inicios, y que persiste; en palabras de Harper: “La sociología era una invitación para desenmascarar la inequidad, inspirar el cambio social, para involucrarse en movimientos sociales... Muchos de nosotros pensamos que hacer sociología de manera visual era paralelo a visualizar las realidades sociales” (2012: 3). Así, por su activismo, y debido a que sus imágenes fueron determinantes en cambios de ley a favor de los niños trabajadores, Hine es considerado, según Jiménez, uno de los predecesores de la fotografía documental social o fotografía comprometida (*concerned photography*)⁷”.

El trabajo fotográfico de *Hine* y muchos otros sociólogos ha tenido como presupuesto fundamental, que las fotografías muestran un sentido del ambiente en el trabajo de campo que las descripciones escritas no logran alcanzar (Stasz 1979: 127, en Chaplin, 1994: 206). En un planteamiento similar, Harper (2012: 107) asegura que “las fotografías tienen la magnífica capacidad de mostrarnos cómo se miran en concreto los conceptos sociológicos” No obstante, insiste Stasz, para que las fotografías en ciencias sociales representen una contribución empírica, éstas deben estar acompañadas de textos. Chaplin (1994: 207) concuerda:

En ciencias sociales, una fotografía depende de los pies de foto y del texto que le otorgué contexto, así logramos tener un auténtico y preciso significado en

⁷ El término *concerned photography* se refiere a un tipo de fotografía surgido a finales del siglo XIX sobre temas sociales, tales como el trabajo infantil, los indigentes, la migración y el desempleo. Esta fotografía tenía la intención de lograr un impacto político. Jacob Riss y Lewis Hine son considerados dos de los predecesores de este género.

términos de ciencias sociales... Aquí, las palabras pueden prescindir de las fotografías, pero las fotografías no pueden prescindir de las palabras.

La lista de reconocidos investigadores sociales que han empleado de manera efectiva la fotografía documental en sus labores, es amplia. No es nuestro propósito examinar aquí a todos. No obstante, se debe tener en cuenta el clásico estudio de Mead y Bateson, iniciado en 1930 y publicado en 1942, así como la fotografía sociológica de Pierre Bourdieu. Hugo José Suárez define fotografía sociológica como “aquel material recolectado visualmente pero con una intención científica –al interior de una proyecto– que sea rico en contenidos capaces de develar estructuras de sentido”.

Bourdieu realizó un extenso registro fotográfico durante su investigación etnográfica en Argelia entre los años 1955 y 1961. A *Bourdieu* le toca la Guerra de Independencia en Argelia, acontecimiento que lo condujo a llevar registros visuales de eventos violentos, desplazamientos humanos del campo a la ciudad, transformación de espacios sociales y vida cotidiana. Esta fotografía “cumplía dos funciones: por un lado, le permitía recordar situaciones y describir escenarios que luego podían tener importancia analítica; y por otro lado, ‘era una forma de mirar (...) una forma de intensificar mi mirada (Bourdieu, 2003: 23; citado en Suárez, 2010: 7)”.

Tales fotografías, captadas con una cámara *Zeiss Ikonflex*, publicadas en el libro *Argelia. Imágenes del desarraigo* (2003), nos dejan ver claramente dos cuestiones: primero, *Bourdieu* tenía sólidos conocimientos técnicos en fotografía.

Sus imágenes tienen una búsqueda estética. Por ejemplo, la mayoría posee una adecuada compensación entre la exposición del suelo y el cielo; es decir, no hay cielos sobreexpuestos, algo que difícilmente lograría un principiante, sobre todo con ese tipo de cámaras no automáticas. Segundo, las imágenes evidencian la cercanía y empatía hacia los argelinos; es decir, *Bourdieu* hacía fotografía comprometida. En sus palabras: “Hacer fotografías era un modo de decirles: ‘Me intereso en ustedes, estoy con ustedes, escucho sus historias, voy a testimoniar sobre lo que ustedes viven’”.

Otros trabajos relevantes son el estudio comparativo de Charles Sucha en Amsterdam y Chicago, las fotografías de la burguesía francesa de Gisele Freud y, en años más recientes, el valioso legado fotográfico de Sebastiao Salgado.

Salgado nació en 1944, en Brasil. Es economista de profesión; cuenta con doctorado. Se dedicó a la fotografía después de trabajar como investigador social para el Ministerio de Finanzas de Brasil y para la sede londinense de la Organización Nacional del Café. Se le reconoce como uno de los más notables fotógrafos documentales en la historia de la fotografía mundial. Su fotografía, además de sumamente estética, es militante. A diferencia de la aspiración de muchos fotoperiodistas, *Salgado* no busca la neutralidad, sino la denuncia de lo que él considera injusticias, como las condiciones de esclavitud de los trabajadores en las minas de oro *Sierra Pelada*, en Brasil.

En una conferencia en San Francisco, California (9 de mayo, 2009),

Salgado aseguró que su obra era el resultado de su formación sociológica. Luego sostuvo que ésta buscaba expresar con imágenes algunos conceptos marxistas que le parecían vigentes en las sociedades actuales.

La obra de *Salgado*, particularmente ensayos como el que realizó sobre la esclavitud de los trabajadores en la mina de oro *Sierra Pelada* (Brasil), ha ocupado varias de las discusiones del *Seminario Permanente de Sociología Audiovisual* de la UNAM. Algunos de los participantes, quizá la mayoría, han coincidido en que su trabajo podría enmarcarse en la Sociología visual. Otros no están de acuerdo. Argumentan que dichas fotografías no formaron parte de una investigación sociológica (en términos académicos), mientras que alguien más ha llegado a sostener que su obra no puede ser sociológica en tanto que esta tenía una fuerte carga estética⁸.

Y en efecto, si bien *Salgado* se ha dedicado a documentar algunos de los principales problemas sociales de la humanidad, sus imágenes se caracterizan por contener una exquisita composición y exposición; dicho con justicia, sus fotografías son bellas, aunque él mismo no se considere artista, sino fotógrafo documental.

Por desconocimiento de las técnicas fotográficas y el lenguaje no verbal, por la ortodoxia de la academia, o por seguir tradiciones, hasta ahora la mayoría

8 Ponencia en el Seminario Permanente de Sociología Audiovisual, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.

Coordinadores: Hugo José Suárez y Manuel Ortiz Escámez , 4 de mayo, 2012. Escuchar audio

en:<http://manuelortiz.net/audios/elke.mp3> (4 de mayo de 2012)

de los investigadores sociales que hacen uso de imágenes en sus trabajos, no le dan importancia a la plástica. Piensan que una fotografía o un video debe ser un mero registro; o mucho peor, consideran que las imágenes no tienen autonomía y únicamente sirven para ilustrar publicaciones.

Cabe tener en cuenta que la obra de arte (no toda fotografía, aunque tenga fuerte carga estética como la de *Salgado*, es arte) es creada para su contemplación; pero la obra documental, además, tiene la pretensión de informar, explicar, denunciar, narrar. “Sólo lo que es capaz de narrar puede hacernos comprender” (Mayer; 2004: 27).

La belleza y la estetización de la fotografía, del filme documental, se considera necesaria para penetrar en los espectadores; negarla sería un absurdo. Por otro lado, la belleza por la belleza, por lo menos en lo que a fotografía documental se refiere, y sobre todo en temas de miseria, o donde se requiere la denuncia, sería aberrante, según Monsiváis (2006: 46).

No seguiremos aquí el infinito debate que conduce a las preguntas: ¿Puede un trabajo sociológico tener aspiraciones estéticas? ¿Se vale la belleza en la Sociología audiovisual? Morin, refiriéndose al *film* científico, en el cual incluye al *film* sociológico, manifiesta:

No solamente sería equivocado, sino absurdo, desear eliminar esta poesía. El problema no está en esta poesía, sino más bien en la tentación de adornar, esto es, de privilegiar las imágenes agradables al ojo en detrimento de las otras... Lo

pintoresco tiende naturalmente a destruir lo verdadero. Tal es el peligro que acecha a etnólogos y a sociólogos que parten en busca de la verdad y que seducen durante el viaje a las sirenas de la estética; frecuentemente por lo demás, de la estética más convencional (Heusch, 1988: 2).

Más allá de la estética, según Suárez (2012), para que la fotografía pueda utilizarse dentro de la Sociología audiovisual, es necesario que forme parte de una investigación científica. Se puede partir de ella para realizar un trabajo de investigación, o iniciar de una investigación para hacer y utilizar fotografía. El orden no importa, pero sí la justificación teórica de la que se parte para estudiar el fenómeno social. Suárez enfatiza que el discurso sociológico se construye a partir de proyectos de investigación; por tanto, alguien que desee utilizar las imágenes desde la Sociología, tiene que partir de un proyecto. “Entendemos por fotografía sociológica aquel material recolectado visualmente pero con una intención científica –al interior de un proyecto–, que sea rico en contenidos capaces de develar estructuras de sentido” (Suárez, 2010: 8).

1.3- Aspectos generales de la sociología audiovisual

El término Sociología visual se acuñó en la década de los años sesenta, como parte de la emergencia y aceptación de metodologías cualitativas alternativas. Posteriormente, en 1981, se fundó la *International Visual Sociology Association*

(IVSA), lo que contribuyó a su consolidación (Köppen, 2005: 217-225).

La Sociología visual implica la utilización de imágenes (captadas y/o recopiladas por los investigadores) en el estudio de los fenómenos sociales, sobre todo con el fin de probar la existencia del objeto de estudio, ilustrar publicaciones y estudiar con tiempo y a detalle (Köppen, 2005: 225). Según Ortega (22 de mayo, 2013), los principales productos generados en el marco de la Sociología audiovisual son el ensayo fotográfico (por ejemplo, los de *Hine* y *Salgado*), el análisis visual y el documental. Más adelante se ampliará lo referente a dichos productos.

El uso de imágenes como instrumentos de investigación social se sustenta en dos premisas; por un lado, el hecho de que hay fenómenos sociales, no todos por supuesto, que son observables. Este es uno de los principios de la etnometodología. Harper (2012: 88) señala que “muchas de las ideas fundamentales en Sociología, por ejemplo las teorías marxistas de la dialéctica materialista, describen el cambio con metáforas visuales”. Este autor, fundador de la IVSA, está convencido de que hay evidencia visual de la cultura en la mayoría de las formas del comportamiento humano. En tanto, Román Gubern (2010: 152), define al ser humano como un animal visual; y cree que entre el 65 y el 90 por ciento de la información que recibimos en la vida diaria, procede del canal visual.

Los neurofisiólogos han descubierto que percibimos primero el color, luego la forma y finalmente el movimiento de los objetos, con intervalos que oscilan entre

0.5 y 80 milisegundos. Esta jerarquía temporal de los atributos visuales sugiere su diferente importancia informativa y su relevancia para la supervivencia del individuo. La comunicación visual, con su atención y percepción muy selectivas, es más rápida, compleja y sutil que el lenguaje hablado, porque ha evolucionado a lo largo de millones de años, asociada a las necesidades de la supervivencia, en contraste con el más reciente sistema verbal (Gubern, 2004: 15).

Randal Collins, un renombrado sociólogo, se ha sumado recientemente al trabajo con imágenes.

Conforme los aparatos de grabación se vuelven más portátiles, se ha hecho posible mirar otros aspectos del micro comportamiento, incluyendo el ritmo corporal, las posturas y las expresiones emocionales... Los métodos de grabación y monitoreo visual que ahora están disponibles, abren la posibilidad de ver nuevo y vasto panorama de interacción humana (Collins, 2008: 478).

La otra premisa ineludible es que los mensajes visuales no necesariamente se pueden traducir a códigos verbales (Köppen, 2012). Harper deja claro en las primeras páginas de *Visual Sociology*, que su libro está basado en la idea de que “el mundo que vemos, fotografiamos, dibujamos o que representamos de manera visual, es diferente al que representamos con palabras o números” (2012: 7). John Berger, en *Modos de ver (1974)*, expone una idea similar pero de manera metafórica: “Yo creo que uno mira los cuadros con la esperanza de descubrir un secreto. No un secreto sobre el arte, sino sobre la vida. Y si lo descubre, seguirá siendo un secreto porque después de

todo, no se puede traducir a palabras”. Para Köppen:

Los humanos no convierten mentalmente mensajes visuales en códigos verbales. Al contrario, se comprobó la existencia de dos sistemas autónomos de procesamiento de información. Las investigaciones en el área llamada imagery han confirmado que a las imágenes se accede de manera holística, es decir, de un vistazo, y no se leen de manera secuencial como es el caso de la escritura. A su vez, se memorizan mejor y son más eficaces cuando se trata de causar emociones (Köppen, 2005: 224).

Las diferencias en el procesamiento de imágenes y palabras en los seres humanos, es decir, el hecho de que pertenezcan a sistemas autónomos, así como que las imágenes resulten más eficaces para conectar con emociones y las palabras con lo racional, no sólo obedece a cuestiones culturales, sino también neuronales. Roger Bartra, en *Antropología del cerebro* (2006: 56), señala:

Mediante el estudio de los potenciales cerebrales relacionados con eventos (ERP, por sus siglas en inglés) se logra determinar que el uso de nombres y verbos (información léxica y semántica) provoca una actividad cerebral peculiar que implica una mayor activación de los sistemas ubicados en las regiones posteriores temporales y parietales... también se observan diferentes patrones de activación según las imágenes que transmite la retina del ojo... Estas investigaciones indican la presencia de dos patrones de plasticidad en relación al procesamiento cerebral de información visual y lingüística...

Gubern, una referencia teórica de la comunicación humana, acentúa en una de sus más recientes publicaciones, *Patologías de la imagen*, la necesidad de recordar que se aprende a mirar antes de aprender a hablar; “lo sensorial – afirma– precede biológicamente a lo conceptual (2014: 15)”.

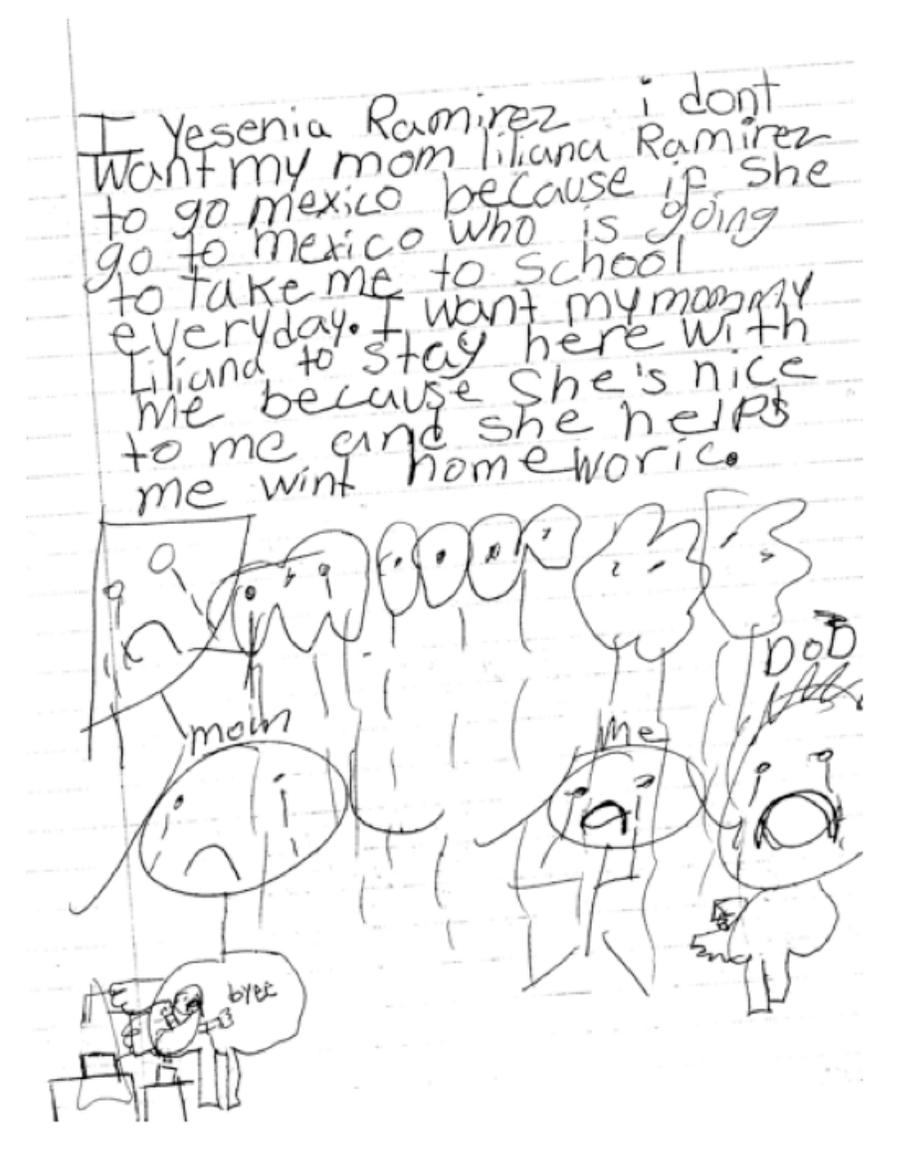
Veamos a continuación la diferencia entre códigos verbales y mensajes visuales en la figura 2. Es la carta de una niña de 7 años, Yesenia Ramírez, quien expone el daño que le está ocasionando la próxima deportación de los Estados Unidos de su madre, Liliana Ramírez. Yesenia redactó la carta en el 2007, mientras se entrevistaba a su madre en una oficina de abogados de migración en San Francisco, California⁹.

En la parte superior de la carta se lee:

Yo, Yesenia Ramírez, no quiero que mi mami Liliana Ramírez se vaya a México; porque si ella se va a México, quién me va a llevar a la escuela todos los días. Yo quiero que mi mami Liliana se quede aquí conmigo, porque ella es buena conmigo y me ayuda con la tarea.

Figura 2.

⁹ Durante el año 2007 me encontraba realizando una investigación sobre migrantes mexicanos en proceso de deportación. Se presenta un ejercicio para esta tesis de investigación, que nos permitirá analizar de manera profunda la diferencia entre códigos verbales y mensajes visuales.



Ciertos investigadores suelen solicitar a la gente, particularmente a niños, que dibujen elementos relacionados con su universo social, para así comprender aspectos de su identidad, sus percepciones y sus experiencias de vida (Harper, 2012: 152).

Observemos que Yesenia apela a la razón con las palabras. A pesar de su corta edad, construye argumentos: “no quiero que mi mami Liliana Ramírez se vaya a México porque si ella se va a México, quién me va a llevar a la escuela”. Pero ¿Cómo leer el dibujo? ¿A qué apela este?.

Se ha mostrado la carta de Yesenia en diferentes foros académicos; después se ha pedido a los asistentes que lean el dibujo y lo interpreten. En su mayoría, coinciden en que si bien el texto conecta con una parte emotiva, es el dibujo el que está completamente dirigido a las emociones. Esto dijo al respecto una alumna de sexto semestre de Sociología en la clase Tecnologías de Información y Comunicación en la UNAM (7 de febrero, 2014):

El texto nos brinda una explicación de la funcionalidad de la mamá... Nos dice: no se lleven a mi mamá porque me es útil, me lleva a la escuela, me ayuda con la tarea. El dibujo, en cambio, nos transmite inmediatamente la sensación de separación y tristeza, nos conecta con los sentimientos de la niña.

Es necesario subrayar que Yesenia no dibuja para ilustrar lo que está diciendo en palabras, sino que sus códigos verbales y sus mensajes visuales, tal como lo explica Köppen, son completamente autónomos. Cualquier persona puede leer la imagen y entender que Yesenia está intentando comunicar una situación de dolor. No obstante, la imagen sin el texto, y sin una explicación del contexto en el que fue creada, tal como lo indica Stasz, no se podría interpretar.

En el mismo orden de ideas, Ortega afirma que cuando la Sociología

visual recurre a la imagen, no es para sustituirla por las palabras, sino para complementarla y asegura que:

La palabra escrita y la imagen cuentan con una estructura que difiere una de la otra, pero cada una tiene la misma importancia en el discurso social, ninguna debe subordinarse a otra. Las dos tienen que comunicar o transmitir un mensaje mediante una coordinación que sostenga el equilibrio entre ambas; tanto la sociología como la antropología visual pretenden alcanzar una armonía entre imagen y texto (Ortega, 2009:167).

La imagen y el texto son elementos para trabajar de manera conjunta y equitativa, una puede dar sentido a la otra. Se refuerza entonces la información del fenómeno estudiado, se enriquece la información que se extrae de él y se aprovechan al máximo los recursos con los que se cuenta para realizar la investigación. Si bien la imagen y el texto comunican de forma diferente, juntos pueden comunicar el mensaje de manera más extensa y clara.

El texto y la imagen son lenguajes diferentes que debemos utilizar en forma complementaria. Es muy arriesgado decir que la imagen vale por sí misma, pero tampoco hay que ponerla en un segundo plano como simple ilustración del texto. La diferencia sustancial entre el discurso escrito y el visual consiste en que el texto escrito se comprende primero de manera racional y en un segundo momento se percibe con los sentidos. En cambio, la imagen es percibida en inmediatez a un nivel irreflexivo, pues todo fotograma estimula una emoción (Ortega, 2009: 170).

Ahora bien, como ya hemos visto, son incontables los sociólogos que se han involucrado con lo audiovisual. Sin embargo, dos de los precursores de la Sociología visual como tal son Jon Wagner y Howie Becker. El mismo Harper, fundador de la *Visual Sociology Association* (IVSA), dice que él incursionó en la Sociología visual inspirado en los trabajos de Becker en los años setenta¹⁰ y afirma que muchos de los sociólogos que se dedicaron a la Sociología visual, iniciaron en los talleres que impartía Becker en el Visual Studies Workshop, en Rochester (2012: 3).

La *Visual Sociology Association* se fundó en 1981. Es una organización conformada, según información de su sitio *web*, por sociólogos, antropólogos, educadores, comunicadores visuales, fotógrafos, documentalistas y activistas.¹¹ Cuenta con una revista llamada *Visual Studies*, la cual se publica tres veces por año. La IVSA¹² tiene la finalidad de:

(...) promover el estudio, la producción y el uso de imágenes, datos y materiales visuales en la enseñanza, investigación y otras actividades aplicadas y fomentar el desarrollo y el uso de imágenes fijas, películas, videos e imágenes

10 Por ejemplo, Howard S., Becker 1974. *Photography and Sociology. Studies in the Anthropology of Visual Communication* 1, 1974.

11 La dirección electrónica de la IVSA es: visualsociology.org

12 *La IVSA ha sido de gran importancia para la expansión de la Sociología visual en el mundo. Hoy en día, varias universidades de diferentes países cuentan con clases y posgrados de Sociología visual. Algunos representantes contemporáneos de ésta son John Garden, Timothy Asch y el antropólogo Jay Ruby; Jon Wagner ha escrito sobre lo visual en las dimensiones del cambio social; Steve Gold aplicó lo visual a sus estudios de migración; Jon Prosser y Eric Margolis han investigado la educación a través de imágenes; John Gray ha realizado documentales y ha escrito sobre las implicaciones de la Sociología visual. Cabe mencionar, además, las aportaciones a la Sociología visual de Patricia Faccioli en Italia, Bruno Latours en Francia, Caroline Knowels en Inglaterra.*

electrónicamente transmitidas en la sociología y otras ciencias sociales, así como en disciplinas y aplicaciones afines... se propone alentar el estudio documental de la vida cotidiana en comunidades contemporáneas; el análisis interpretativo del arte y de las representaciones visuales populares de la sociedad; el estudio de los mensajes, el significado y el impacto social de la publicidad y el uso comercial de las imágenes; el análisis de imágenes de archivo como fuentes para el estudio de la sociedad y la cultura; y el estudio de los propósitos y significado de la producción de imágenes como la fotografía y la videografía familiares (Köppen, 2005: 226-227).

La mayoría de sociólogos audiovisuales en Latinoamérica, hasta ahora, han tenido que desarrollar su trabajo fuera de la academia, por varias razones, pero sobre todo por una muy simple: las élites en los espacios para la enseñanza y/o la práctica de la investigación social en las universidades, desconocen la existencia de esta área dentro de la Sociología. No obstante, la inercia de los tiempos, y las nuevas generaciones, cambiarán esta constante.

1.4- Multimedia, futuro de la sociología audiovisual

La expansión de las computadoras personales, el surgimiento del Internet y las redes sociales, el desarrollo de *software* para la creación de plataformas digitales, así como el cambio de la fotografía y el video de análogo a digital, han generado profundas transformaciones sociales. El activismo, por ejemplo, ha encontrado en Internet una vía alternativa para la denuncia y la difusión de sus

consignas. Se crea así lo que Pasquinelli denomina “cambio de época en la forma de la acción pública y documentación”, en donde “cada activista es a la vez un comunicador de la protesta y la práctica del periodismo ciudadano” (citado por Rovira, 2013: 110). En este contexto de “entusiasmo tecno-digital”, apunta Rovira (*Idem*), se expande una acción global basada en el modelo empleado por el movimiento antiglobalización del 30 de noviembre de 1999 en Seattle, que consiste en la publicación de textos, fotos, videos y archivos de texto en redes sociales y páginas de Internet; por ejemplo, como lo hacen los *Independent Media Center* (Indymedia).

El sociólogo Manuel Castells encuentra que estos drásticos cambios sociales, económicos y políticos, son consecuencia de la llamada revolución tecnológica, la cual tiene lugar al término del segundo milenio de la era cristiana. El epicentro de este fenómeno se localiza en el *Valle del Silicio* (Silicon Valley), una extensa zona al sur del área de la bahía de San Francisco, California.

Tal revolución, apunta Castells, ha modificando “la base material de la sociedad a un ritmo acelerado. Las economías de todo el mundo se han hecho interdependientes a escala global” (Castells, 1999: 27). Como consecuencia, han surgido las sociedades informacionales; algunas características de éstas son: el desmantelamiento del Estado de Bienestar, la acentuación del desarrollo desigual, el reagrupamiento social en torno a identidades primarias como religión, etnia, territorialidad, nacionalismos. Estamos hablando de sociedades en donde los flujos de información son, mayoritariamente, por medio de la

microelectrónica; por ende, otra importante característica de esta revolución tecnológica –debido a invención y popularización de la fotografía digital y el Internet– es que vivimos en mundos predominantemente visuales (Castells, 1999: 29).

Las imágenes, fijas y/o en movimiento, son más que nunca un elemento esencial en la interacción social urbana. Casi cualquier teléfono celular actual tiene la capacidad de hacer registros audiovisuales. Los seres humanos, de manera individual o en grupo, leemos y producimos grandes cantidades de imágenes técnicas¹³. Sería difícil pensar en un movimiento social que en la actualidad no generará sus propias fotografías o videos para difundir sus mensajes. Veámoslo de manera cuantitativa: Hay más de mil millones de *smartphones* [en el mundo] y todos están equipados con una cámara fotográfica. Esto quiere decir que nunca en el recuento de la humanidad había existido una difusión y una producción fotográfica de la envergadura que existe actualmente (Colorado, 2014: *Loc* 221). El portal de video *Youtube* ha sido traducido en 56 países y 61 idiomas. Cada mes recibe mil millones de usuarios. En el mismo periodo se reproducen más de 6000 millones de horas de video, casi una hora por cada persona del mundo, y un 50 por ciento más en relación al año pasado. Cada minuto son “subidas” 100 horas de video, de las cuales el 70 por ciento del

13 Villém Flusser (2011), una referencia importante en el análisis de lo audiovisual, llama imágenes técnicas a aquellas producidas química o electrónicamente.

tráfico¹⁴ procede de lugares fuera de Estados Unidos¹⁵.

Twitter es otro ejemplo. La red social cuenta con 500 millones de usuarios, los cuales en su mayoría están en China (35.5 millones). En México, el total de cuentas es de 4,103,200, de las cuales 2,480,000 (60.44 por ciento) están activas. Al día, a nivel mundial, se generan 400 millones de *tweets*. El 80 por ciento de los usuarios accede desde dispositivos móviles. Diariamente son alojados 12 millones de videos. En *Facebook* se comparten a diario más de dos billones de imágenes.¹⁶ Vivimos en sociedades hipervisuales.

La hipervisualidad del siglo XX se desarrolla a la par de la foto, el cine, el video, la televisión y el ordenador, que son extensiones tecnológicas para captar y reproducir imágenes, pero fundamentalmente se constituyen como soportes de la memoria reactivadores de la sensorialidad y amplificadores del conocimiento y la imaginación. Por una parte, estas tecnologías contribuyen a modificar las formas de percibir la realidad cultural y representar el conocimiento científico; y por otra parte crean nuevas estrategias de expresión y comunicación en todos los ámbitos de la vida social, privados y públicos, artísticos y académicos (Buxó, 1999: 1).

14 Cantidad de datos enviados y recibidos por los visitantes de un sitio *web*.

15 Datos obtenidos de la sección de estadísticas de *Youtube*: <http://www.youtube.com/yt/press/es/statistics.html> (consulta febrero de 2014).

16 Así lo informó el propio creador de *Facebook*, Marl Zuckerberg, luego de que el *hacker* Laxman Muthiyah lograra acceder al sistema de la red social y tuviera en sus manos la posibilidad de borrar todas las fotografías de esta (BBC Mundo, *El hacker al que Facebook recompensó con 12 mil dólares por no borrar fotos ajenas*, 14 de febrero de 2015, en <http://www.animalpolitico.com/2015/02/el-hacker-al-que-facebook-recompensó-con-12-mil-dolares-por-borrar-fotos-ajenas/> [consultado el mismo día de la publicación].

La hipervisualidad, en algunos casos, no sólo se genera con las imágenes técnicas ni el Internet. De acuerdo al historiador audiovisual John Mraz¹⁷, la sociedad mexicana es sumamente hipervisual, no por las redes sociales, sino por la influencia de la religión católica, una religión icónica, así como por los altos índices de analfabetismo, mismos que demandan que la sociedad se comunique mucho más a través de imágenes.

La Sociología audiovisual del presente, por ende, también ha cambiado. En la actualidad, por ejemplo, algunos sociólogos y antropólogos ya están utilizando fotografías y videos aéreos logrados con drones (vehículos aéreos manejados a control remoto). Estos aparatos, que cobraron popularidad a finales del 2014, permiten obtener información valiosa para estudios sobre gentrificación, medio ambiente y movilidad social, entre otros. Pero ni la fotografía aérea ni los multimedios es algo nuevo.

Harper (2012: 142) contempla que desde los años noventa los sociólogos visuales y antropólogos han empezado a emplear multimedia para estudiar el mundo, para presentar su trabajo. En lo multimedia, considera Harper, podría estar el futuro de la Sociología visual (2012: 154).

La Sociología, en general, ya no puede excluir a las imágenes. Los sociólogos deben aprender a comunicarse también con imágenes, deben aprender a utilizar las cámaras, no necesariamente para ganar premios de fotografía, para volverse artistas, ni para destacar en los festivales de cine

17 En diferentes charlas realizadas durante 2014.

documental, se debe emplear la cámara como una herramienta más de trabajo, como se usan la computadora o el bolígrafo. Es decir, en una sociedad hipervisual, en donde gran parte de la interacción se presenta a través de imágenes, los sociólogos deben aprender no sólo a escribir con palabras, sino también con luz.

Es importante tomar en cuenta que la hipervisualidad también ha implicado cambios en las audiencias y en la manera de producir contenidos documentales audiovisuales. Hoy la presentación de un trabajo en el marco de la sociología visual, a diferencia de lo que se hacía en los años sesenta o setenta, ya no es únicamente en formato de cine documental tradicional o ensayo fotográfico, sino también con plataformas web con contenidos diversos como textos, fotografías, videos cortos, mapas, materiales en video que regularmente no se incluirían en una película documental por representar problemas narrativos, e incluso espacios para la interacción de los distintos usuarios.

En el LMIS se ha llegado a la conclusión de que el concepto multimedia, y no solamente un producto tradicional como un largometraje, es el formato idóneo para el vínculo entre investigación social y realización documental. Algunos ejemplos de proyectos multimedia en donde se ha puesto en práctica la metodología cualitativa y la realización documental son: *#SanGregorio19S*, *#Disidentas*, *#Hábitat* y *La Jungla*, los cuales se pueden consultar en el sitio web del LMIS: multimediapoliticasmx .

CAPÍTULO II

RECURSOS METODOLÓGICOS PARA LA INVESTIGACIÓN SOCIAL CON MEDIOS AUDIOVISUALES

2.1- Hacia la metodología cualitativa con imágenes

Harper (2012) señala que en muchas ocasiones los sociólogos visuales emplean herramientas metodológicas de los fotógrafos y los documentalistas cuando desarrollan trabajo de campo. También sucede a la inversa; los documentalistas hacen uso de técnicas de investigación propias de las ciencias sociales. Para Martínez (2009: 165) hay un estrecho vínculo entre la investigación social y el rodaje documental. “En un rodaje (como en un trabajo de campo) se produce el encuentro entre observadores y observados en el espacio-tiempo de la ficción y con la particularidad de la mediación del ojo sin párpado de la cámara” (Martínez, 2009: 166).

Harper y Martínez, el primero desde la Sociología y la segunda desde la Antropología, coinciden en que hay una serie de herramientas de investigación social que han sido particularmente útiles para la realización de documentales (sobre todo etnográficos). De hecho, algunos de tales instrumentos de investigación social, como la observación participante, la entrevista, la historia de vida, el relato de vida, el diario de campo, e incluso otras más específicas en el

campo de la Sociología visual (y ramas afines), como la foto evocación, la representación colaborativa o la foto biografía, suelen formar parte del trabajo natural de algunos documentalistas.

Como ya se mencionó, un trabajo sociológico audiovisual podría ser aquel que esté inserto en un proyecto de investigación sociológica, y en donde se empleen metodologías propias de la Sociología o la Antropología.

Por metodología entendemos las formas de proceder en una determinada disciplina, los procedimientos concretos serán las técnicas... supone el engranaje necesario para articular lo teórico con lo práctico... metodología significa un camino a seguir, una perspectiva y un enfoque (Martínez, 2009: Loc 142).

2.2- Observación e investigación cualitativa

En la historia de las ciencias sociales ha estado presente una discusión interminable: ¿se hace o no ciencia?. Augusto Comte estableció el positivismo como el único camino para llegar a la verdad. Este se basaba en la experiencia y los datos rigurosos, con lo cuales se buscaba definir las vértebras que componían y manejaban el sistema, ya que eran éstas las que regían también el comportamiento humano. Es decir, se buscó que las ciencias sociales imitaran los métodos de investigación de las ciencias de la naturaleza. En este tipo de investigaciones, que tienden a lo cuantitativo, el lenguaje natural es dejado de

lado para englobar las explicaciones de los fenómenos sociales en resultados más abstractos, como un “sí” o “no”, o con porcentajes que arrojan resultados ‘exactos’; las personas son objetos de estudio.

A partir de los años veinte, los científicos de la Escuela de Chicago se interesaron por los fenómenos sociales. Éstos experimentaron la utilidad del método etnográfico, que tiene un carácter cualitativo. Aquí no sólo importan las deducciones de quien investiga; el punto de vista del actor es la fuente primordial de datos.

Según Ímaz, la investigación cualitativa se estableció bajo tres supuestos básicos que determinan sus maneras de análisis:

1. Las personas actúan frente a su contexto de acuerdo a los significados que de él elaboran, 2. Estos significados son resultados de la interacción social de las personas y 3. Los significados son asumidos, manejados o modificados de acuerdo a los procesos de interpretación de las personas. Se trata, en una síntesis aún mayor, de entender la vida social como experiencia vivida, tanto por el investigador como por él o los sujetos de estudio (Ímaz, 2011: 44).

La investigación cualitativa, que es regularmente en la que se enmarcan los trabajos de Sociología audiovisual, ha sido el puente que permite conocer la cosmovisión y modos de vida de las personas. Para entender un fenómeno social, es necesario cuestionar lo observable, indagar en ello para comprender el significado de los símbolos que forman la realidad social. “Tiene importancia

decisiva descubrir las actividades diarias, los motivos y significados, así como las acciones y reacciones del 'actor' individual en el contexto de su vida diaria" (Schwartz; Jacobs, 1984: 22). Son los sujetos de estudio quienes mediante el lenguaje expresan sus formas de ver y vivir sus realidades.

Se debe advertir que el desarrollo de una investigación cualitativa no necesariamente implica rechazar la cuantitativa. Los proyectos del *Laboratorio Multimedia para la Investigación Social*, por ejemplo, parten de una postura cualitativa en tanto que el conocimiento se obtiene a través de las tres premisas señaladas por Ímaz. Sin embargo, cada investigación tiene a la par datos cuantitativos, como estadísticas, que se comparan con la información. Esto se expone en el capítulo III.

Un instrumento básico de la investigación cualitativa es la observación. La primer actividad que suele practicar un documentalista serio antes de comenzar una filmación, es realizar un *scouting*: investigar su tema y observar la atmósfera en la que rodará su documental. Lo mismo un investigador social; éste tiene que partir de observar a sus sujetos de estudio.

Martínez se refiere a la observación como la "primera forma de intervención directa que el investigador social realiza cuando llega al campo, literal o metafóricamente hablando" (Martínez, 2009: *Loc.* 176).

Observar, atendiendo el concepto de Mascareño (2006: 7; en De la Garza, 2012: 382), implica reconstruir e reinterpretar lo que se mira. En tanto, Buford Junke (1960; en Peretz, 2000: 10) entendió a la observación en ciencias sociales como una práctica de aprendizaje de las reglas, actitudes y expresiones

del medio estudiado. Esta práctica, aclara Camas (2009: 97) es posible únicamente en la alteridad, es decir, que para que exista observación tienen que generarse una interacción intersubjetiva entre observador y observado.

Tarres apunta que la observación puede ser exógena (cuando el investigador es extraño al contexto social estudiado) o endógena (cuando el grupo es capaz de generar un sistema de auto-observación) (Camas, 2009: 99). Indica que la observación llamada participante (OP), “es el modo más representativo de los procedimientos de observación exógena” (Camas 2009: Loc: 100).

La observación participante permite recoger aquella información más numerosa, más directa, más rica, más profunda y más compleja. A diferencia de la observación vulgar y cotidiana, la OP se caracteriza por ser científica, comienza con la selección de una escenario en relación con un determinado tema de investigación. La observación y registro de datos se hace de manera sistemática, así como el procesamiento de la información y la interpretación de la misma (Camas, 2009: 100).

Para Tarres, las condiciones para que la observación sea denominada participante son: “que el observador sea extranjero a sus sujetos de estudio, y que conviva por un tiempo determinado con ellos; que mantenga una distancia entre observador y observados; que genere una monografía etnográfica, y que realice una interpretación de los resultados, *misma que tiene que ser presentada*

a la comunidad académica (Camas, 2009: Loc.102)”.

Martínez (2009: 200) encuentra en el diario de campo un instrumento esencial para la observación participante, ya que este permite sistematizar la información obtenida, y por ende facilita la interpretación de la misma. El diario puede ser por escrito y/o en soporte audiovisual. “La cámara de video permite el registro simultáneo a las reflexiones que vamos haciendo en voz alta al micrófono, incorporado mientras realizamos observaciones *in situ* de los contenidos de análisis” (Martínez, 2009: 204).

Inscrito en este orden de ideas se encuentra el documental de observación, el cual está ligado al modelo del antropólogo/cineasta Jean Rouch, denominado cine directo o *cinéma vérité* (Mendoza, 2011: 74). El *cinéma vérité* es un “documental interactivo que suele recurrir a la entrevista filmada. Parecido a la entrevista periodística. Pregunta directamente por la información y provoca la respuesta” (Rebollo, 2002: 168).

La modalidad de observación está asociada a los procedimientos de la etnografía, puesto que permite al realizador observar las actividades de otros, sin recurrir a técnicas que conviertan las imágenes y los sonidos de los protagonistas en parte de una argumentación ajena a éstos (Mendoza, 2011: 74).

El documental de observación cobró auge después de la Segunda Guerra Mundial, en los años sesenta, tras una serie de inventos en Canadá, Estados

Unidos y Europa, que dio como resultado la aparición de cámaras de 16 mm más pequeñas y de fácil manejo como la *Arriflex* y la *Auricon*, así como grabadoras de sonido que podían ser operadas por una sola persona, como la *Nagra* (Nichols, 2013: 199).¹⁸

En el documental de observación, al igual que en la observación participante, se aspira al registro de la vida tal y como esta ocurre; por ende, tal modalidad cinematográfica, por lo menos en el discurso, pretende tomar distancia del exceso de control en la puesta en escena. De aquí que gran parte de los documentales inscritos en el modo observacional, han evitado los comentarios en *off*, e incluso la música suplementaria y los efectos sonoros (Nichols, 2013:199). En el siguiente capítulo se abundará sobre este tipo de documental.

2.3- Diario visual, ventajas y desventajas

Martínez (Martínez, 2009: 200) encuentra en el diario de campo un instrumento esencial para la observación participante, ya que éste permite sistematizar la información obtenida, y por ende facilita la interpretación de la misma. El diario puede ser por escrito y/o en soporte audiovisual; también se le conoce como diario visual. “La cámara de video permite el registro simultáneo a las reflexiones

¹⁸ Cabe recordar que también en los años sesenta, como ya se expuso, sucede un profundo cambio de paradigmas metodológicos en las ciencias sociales, como la etnometodología, lo cual se traduce en un alejamiento del positivismo y la revaloración del individuo y la investigación de los grupos sociales con recursos audiovisuales.

que vamos haciendo en voz alta al micrófono incorporado mientras realizamos observaciones *in situ* de los contenidos de análisis (Martínez: *Loc* 204).

En el sentido más estricto, el diario de campo implica no solo el registro sistematizado de lo observado, sino también un ejercicio de auto observación en donde el investigador puede plasmar con libertad sus dudas, miedos, prejuicios y motivaciones más personales para su trabajo.

En el caso del investigador, tiene por costumbre/regla no salir a campo sin dos libretas; una pequeña de bolsillo para datos del momento, y otra más grande en donde describe, regularmente por la noche, lo observado y vivido en el día; algunas veces de manera detallada, otras veces muy superficial. No hay reglas inquebrantables en el formato para la elaboración de un diario de campo escrito, mucho menos en el diario visual.

En la ya mencionada investigación de Pierre Bourdieu en Argelia, él emplea la fotografía fija, entre otras cosas, como una suerte de diario de campo. Así, el investigador logró contar con un amplio registro visual que ordenó minuciosamente según las categorías de análisis de su interés.

Para algunos investigadores-realizadores, como Ana Martínez Pérez, la noción de diario visual implica recorridos por el escenario de análisis con cámara fija y de video en mano. Martínez explica que estos recorridos, apoyados por un diario escrito, fueron de gran utilidad para la investigación que dio como resultado el documental *Al compás de los sueños* (2003) (Martínez, 2009: *Loc*. 525).

Desafortunadamente, algunos investigadores entienden como diario

visual un registro indiscriminado de fotografía o, mucho peor, de video, de cuanto cosa se les cruza durante su trabajo de campo. No han sido pocos los colegas que se han acercado al LMIS señalando emocionados: “¡Ya tengo un documental! Cuento con muchas horas de grabación. Únicamente falta editar. ¿Me ayudan con esa parte?” Y en efecto, al revisar el material, nos encontramos con horas y horas de grabación de paisajes y entrevistas interminables, regularmente con pésima calidad de imagen y sonido. Obviamente, en la mayoría de estos casos resulta imposible ayudar a los colegas con la edición de su supuesto documental.

2.4- Entrevista y filmación

La entrevista es otra de las técnicas primordiales de la investigación cualitativa (Martínez, 2009: *Loc* 205). Esta se puede definir como “un mecanismo controlado donde interactúan personas: un entrevistado que transmite información y un entrevistador que la recibe, y entre ellos existe un proceso de intercambio simbólico que retroalimenta este proceso” (Tarrés, 2004: 66). Tal proceso, lo mismo para los investigadores sociales que para documentalistas, consiste en la generación de información por medio de la participación recíproca entre quien cuestiona y quien responde; en otras palabras, es un “contrato comunicativo” mediado por una “negociación de significados (Martínez, 2009: *Loc* 205).

El documentalista Carlos Mendoza, asegura que lo primordial en la

entrevista es la aceptación del entrevistado.

No sorprenderlo, no forzar las cosas; tener su pleno consentimiento y que esté totalmente consciente de que va a ser una entrevista para un documental, que vas a utilizar sólo fragmentos de esa entrevista que es muy importante que lo sepan, y tratando de explicarle la finalidad del trabajo.

Mendoza enfatiza que la entrevista debe:

Estar planteada en condiciones razonables, que el entrevistado esté razonablemente a gusto, o que tengamos un tiempo razonable también, para hacer las cosas, que haya la confianza mínima para poder sentarse a hacer la entrevista y que... tratar de crear las condiciones ideales para que haya una comunicación¹⁹.

Las entrevistas, como cualquier otro método de investigación en la realización documental y en las ciencias sociales, son utilizadas con base en las necesidades que se pretenden cubrir en el proyecto, principalmente con el tipo de información que se busca y los contextos situacionales frente a los sujetos de estudio o personajes.

Tarrés observa tres tipos de entrevistas: estructuradas, semiestructuradas y no estructuradas, dentro de las cuales se encuentran más subdivisiones de

¹⁹ Entrevistado por Tomomi Tamaki para su proyecto de titulación de la Maestría en Cine Documental de la UNAM (México, D.F., 11 de junio de 2012).

acuerdo a las características de propósito, organización, tiempo y espacio de los estudios. Martínez (2009: *Loc* 212) suma a esta tipología la entrevista temática, cuando el entrevistador propone un tema, y la entrevista a profundidad, en la que se logra una larga conversación.

Las **entrevistas estructuradas** consisten en la elaboración de una guía (o guión) preestablecida de preguntas exactas con la finalidad de obtener sólo la información requerida, carece de flexibilidad; si se trabaja con grupos a cada entrevistado se le hacen los mismos cuestionamientos: El investigador establece una serie de códigos que determinan el significado de las respuestas y cada pregunta recae en la obtención de éstos.

En primer lugar, es quizás el carácter rígido, definido y directo de este tipo de entrevista el que limita el nivel de profundidad de la información recibida. En segundo lugar, “controla el ritmo de la entrevista, tratando el cuestionario como un guión teatral el cual debe ser seguido en forma directa y estandarizada intentando jugar un papel neutral, al no interferir en las respuestas de los entrevistados” (Fontana y Frey, 1994: 363-364). En tercer lugar, el contexto de la entrevista está preestablecido: se efectúa en lugares “estratégicos” como el hogar, la oficina o espacios definidos como en una calle (Citado en Tarrés, 2004: 70).

En este tipo de entrevistas se utilizan cuestionarios que orientan al

entrevistado hacia las respuestas específicas de lo que se quiere saber y facilitan la codificación futura de la información recaudada.

Las **entrevistas no estructuradas**, por el contrario, no se basan en ningún tipo de guión preestablecido, más bien se convierten en una plática flexible en la que el entrevistado proporciona la información que cree, bajo sus criterios, que es necesaria y suficiente para los efectos de lo que quiere conocer el entrevistador. Esto no implica que carezca de formalidad o seriedad, se trata pues de una estrategia para recopilar la información importante proporcionando confianza, comprensión y empatía a los informantes, puesto que algunos temas abordados por este tipo de investigación son de carácter agudo. Cada entrevista no estructurada es tan libre como lo requiera el tema estudiado.

Según Martínez, el tipo de entrevista más conveniente en documentales etnográficos es la abierta, no estructurada y en profundidad, en tanto permite que la comunicación entre entrevistador y entrevistado se convierta en lo más parecido a una conversación-encuentro dialógico y dialogado (y no en una actuación controlada).

En las palabras de la documentalista Lucía Gajá se advierte un nexo con lo antes señalado: “de pronto más que entrevistas, son conversaciones. Para mí, son conversaciones. Y es lograr que poco a poco se olviden de que la cámara está ahí²⁰”.

Dicho lo anterior, es preciso advertir, al contrario de lo que afirma

20 Entrevistado por Tomomi Tamaki para su proyecto de titulación de la Maestría en Cine Documental de la UNAM México, D.F., 5 de julio, 2012.

Martínez, que las entrevistas no estructuradas, si bien son un extraordinario recurso para profundizar en las problemáticas estudiadas, no siempre son la mejor opción para la investigación-realización social, sobre todo cuando dicha entrevista se realiza a cámara.

Hace años quien suscribe trabajó como investigador social en San Francisco, California, para un bufete de abogados de migración. La labor consistía en hacer entrevistas a migrantes indocumentados, con el fin de contribuir a la cancelación de su proceso de deportación. La idea era que los sujetos explicaran cuál sería el daño para sus familiares cercanos (cónyuge, hijos y padres residentes legales o ciudadanos estadounidenses) en caso de que tuviera efecto la deportación del país.

En las primeras semanas del empleo se desarrolló una serie de entrevistas estructuradas que cubrían con las necesidades de la investigación. No pasó mucho tiempo cuando se pudo observar que el guión de entrevista no funcionaba, porque era demasiado frío, no lograba tocar las fibras más íntimas de los migrantes.

Entonces se cambió la estrategia y se comenzaron a desarrollar entrevistas abiertas y semiestructuradas²¹. El cambio de entrevistas estructuradas a entrevistas abiertas y semiestructuradas generó un avance

21 La entrevista semiestructurada es aquella en donde “el entrevistador mantiene la conversación enfocada sobre un tema en particular, y le proporciona al informante el espacio y la libertad suficientes para definir el contenido de la discusión” (Bernand, 1988; citado en Tarrés, 2004: 76-77). También podría decirse que la entrevista semiestructurada es la combinación de las entrevistas estructuradas con las no estructuradas, aquélla se lleva a cabo cuando es necesario recopilar la información en poco tiempo y se trata con sujetos que no pueden disponer de un espacio considerable de su tiempo para atender a una serie de cuestionamientos.

significativo en el trabajo, lo que permitió aumentar el número de migrantes que lograron frenar su proceso de deportación.²²

No obstante, en lo referente al binomio investigación sociológica y realización audiovisual, con base en la experiencia del *Laboratorio Multimedia para la Investigación Social*, observamos que uno de los equívocos más frecuentes cometidos por los investigadores en un rodaje, es la falta de planeación y estructura en la realización de entrevistas.

En primer lugar, está el hecho de que hay investigadores que, aun con nivel de doctorado, no cuentan con experiencia suficiente en trabajo de campo, lo que les impide realizar entrevistas fluidas y en lenguaje coloquial. Aunado a ello, existen entrevistas tan largas a cuadro (con cámara), que el entrevistado termina por cansarse y el investigador por perder de vista el objetivo de la entrevista. A esto le sumamos el hecho de que una entrevista demasiado larga (por ejemplo, más de una hora) genera un archivo digital inmenso y por ende difícil de manejar en la edición. Algunas de estas largas entrevistas terminan prolongando e incluso frenando el avance de un documental.

Por ende, las entrevistas mejor logradas para efectos de realización documental en el LMIS, suelen ser las semiestructuradas, mismas que son utilizadas con éxito por algunos documentalistas veteranos. Por ejemplo, Carlos Mendoza se orienta por este tipo de entrevistas, las llama formales; sin embargo,

²² Para más información, consultar: Manuel Ortiz, *Prejuicios y abuso legal contra inmigrantes mexicanos en California. El caso de la Corte de San Francisco*, tesis de Licenciatura en Sociología, México, UNAM / FCPyS, 2006.

sus características se inscriben en la categoría de semiestructuradas: “entrevistas como ésta, que hay un guión, hay una idea de cómo... como un índice de preguntas, o una propuesta formal de conversación filmada, con unas sillas puestas una frente a la otra, con alguien operando una cámara y alguien un micrófono (Mendoza, 11 de junio, 2012)”.

2.5- Grupo focal y experimento de ruptura

Otra herramienta de la investigación cualitativa vinculada a la entrevista semiestructurada, y empleada con frecuencia por documentalistas, es el grupo focal. Álvarez lo define como:

Una técnica de investigación social que privilegia el habla, cuyo propósito radica en propiciar la interacción mediante la conversación acerca de un tema u objeto de investigación, en un tiempo determinado, y cuyo interés consiste en captar la forma de pensar, sentir y vivir de los individuos que conforman el grupo (Álvarez, 2012: 131).

Los orígenes de esta técnica en investigación social se remontan a mediados del siglo XX. El sociólogo Robert Merton es considerado el “padre de los grupos focales” (T. Kaufman, 2003), a los cuales recurrió ante las limitaciones de las entrevistas estructuradas. Los grupos focales consisten en una charla de entre 5 y 10 personas moderada por el investigador u otra

persona. El número de integrantes en un grupo focal puede variar, pero lo recomendable es que éste no sea demasiado grande.

La diferencia de ésta con otras técnicas empleadas más en el terreno de la psicología, como la entrevista en grupo o el grupo de discusión, es que un grupo focal no implica únicamente la recolección de datos de los individuos, sino también la intervención del investigador para generar reacciones en colectivo, mismas que regularmente son registradas en video y/o observadas desde otro ángulo con el uso de la cámara de Gessel. En este sentido, es común que en los grupos focales, el investigador utilice textos, sonidos, así como imágenes fijas o en movimiento, para evocar recuerdos que conlleven a dichas reacciones en colectivo.

El grupo focal, con sus variantes, ha sido un recurso empleado por diversos documentalistas. Una película que incorpora esta técnica es *Crónica de un verano* (1960), del antropólogo y cineasta Jean Rouch y el sociólogo Edgar Morin. Si bien para cuando se realizó este filme, Rouch ya era un reconocido realizador de películas etnográficas, resulta evidente la aportación de Morin en *Crónica*, con algunas técnicas y planteamientos epistemológicos de la Sociología del momento, como el grupo focal de Merton, por un lado, y los experimentos de ruptura²³ de Harold Garfinkel, por el otro.

23 Los experimentos de ruptura consisten en la intervención abrupta del investigador en determinadas situaciones o escenarios con el fin de registrar y analizar las reacciones antes el desequilibrio en el actuar cotidiano. Un ejemplo de algo parecido a un experimento de ruptura en el documental *Crónica de un verano*, es cuando Marceline aborda abruptamente a los paseantes en París para entrevistarlos.



Fotograma del documental *Crónica de un verano*. En la escena se aprecia un grupo focal moderado por los realizadores: el antropólogo Jearn Roush y el sociólogo Edgar Morin.



Fotograma del documental *Crónica de un verano*. Marceline entrevista abruptamente a los paseantes en París. Este es un ejemplo de experimento de ruptura.

2.6- Enfoque biográfico, relatos e historias de vida

Tanto el enfoque biográfico como la historia oral son el modelo ideal para convertir una investigación social en un documental (Martínez, 2009: Loc. 219). Por ello desde su creación, se concibió al *Laboratorio Multimedia para la Investigación Social* como un espacio para:

1. Impulsar la investigación social con medios audiovisuales.
2. Realizar el análisis de lo social con base en el enfoque biográfico y narrativo.

Las dos premisas del enfoque narrativo, apunta Bernasconi, son: 1. “Una forma básica a través de la cual los seres humanos otorgan sentido a sus experiencias es pensándolas como historias o relatos”. 2. La práctica de contar historias constituye una forma de comunicación humana fundamental” (2011: 14). En tanto, todo relato tiene por lo menos tres elementos: “una situación de inicio, una acción o evento y una consecuencia” (Czarniawaska, 2004: 138; citada por Bernasconi, 2011: 17).

Ahora bien, en el enfoque narrativo, la realidad se construye a partir del sentido que los sujetos le dan a los hechos ocurridos en su universo social, de aquí la importancia de la entrevista, la historia de vida y el relato de vida. No obstante, explica Bertaux, la investigación social basada en relatos no es aquella

en la que los sujetos hablan únicamente de ellos mismos, sino de su mundo; es decir, las relaciones socio-estructurales y el ámbito socio-simbólico del cual forma parte (Bertaux, 2011: 83).

La historia de vida es el conjunto de “relatos autobiográficos” a través de entrevistas continuas (Martínez, 2009: Loc 223). Ésta pretende:

(...) captar la totalidad de una experiencia biográfica, los cambios en la vida, sus ambigüedades, sus dudas, sus contradicciones, la visión subjetiva y las claves que permiten la interpretación de fenómenos sociales que acompañan la vida del sujeto. Aunque una biografía puede tratar sobre individuos del pasado, no se limita a ellos. Justamente el renovado interés por las historias de vida alude a experiencias contemporáneas, donde el investigador participa de modo directo en la recopilación del relato, en una relación directa, cara a cara con el informante (Tarrés, 2004: 136).

Los relatos de vida, en cambio, consisten en las aportaciones hechas por los mismos sujetos sobre aspectos particulares, una etapa o suceso en su vida. Mientras que las historias de vida contemplan un todo, los relatos de vida son un porción del todo, la porción que es significativa para la investigación (Denizin, 1989, citado en Tarrés, 2004: 184). Martínez apunta que si el relato se publica tal y como lo contó el entrevistado, se le llama relato de vida (*life story*), mientras que si dicho relato lo complementamos con otros documentos, se le llama historia de vida (*life history*) (2009: Loc. 226).

El *Center for Digital Story Telling* (storycenter.org), una organización civil con sede en San Francisco, California, lleva algunos años brindando talleres de videos cortos (entre 5 y 10 minutos) basados en el recurso del relato de vida. Dichos talleres han sido impartidos a fotógrafos, educadores, activistas, estudiantes de sociología de diferentes universidades, así como a investigadores sociales enfocados en la salud. El entrenamiento, en el cual he participado, incluye otras herramientas empleadas con frecuencia en la Sociología visual, como la foto evocación, inscrita en lo que Harper llama métodos colaborativos.

2.7- Métodos colaborativos

Los métodos colaborativos son aquellos en donde el investigador social trabaja en paralelo con los sujetos para construir y/o analizar imágenes (tanto fijas como en movimiento); por ejemplo, la realización de un documental en donde quienes se encargan de la fotografía y registran sonido son los mismos sujetos de estudio.

Estos métodos suelen llamarse de diferentes maneras, aunque en la práctica sean lo mismo y estar mezclados entre sí. Han sido utilizados particularmente desde los años 1980 por la Antropología, la Psicología social, la Sociología y la cinematografía documental de corte etnográfico. “Los métodos colaborativos representan la innovación más importante en sociología y antropología visual... son un gran avance para las ciencias sociales en general”

(Harper, 2012: 3328) ²⁴.

La **foto evocación** (*photo elicitation*) es una técnica enmarcada en los métodos colaborativos. Esta implica la incorporación de fotografías como detonadores de la memoria y los sentimientos en entrevistas. Según Harper, las partes del cerebro que procesan las imágenes están mucho más evolucionadas que las que procesan la información verbal, por lo que las entrevistas con imágenes pueden ser mucho más profundas.



Fotograma: Entrevista con foto evocación para la investigación –realización del video documental *Aguillilla y Redwood City*, una producción del Laboratorio Multimedia para la Investigación Social.

24 Algunas referencias de Harper (2012) son directas del libro impreso y otras, como ésta, de la versión *kindle* (libro electrónico) del mismo. Ambas versiones, impresa y digital, son iguales en contenido, pero he utilizado una o la otra dependiendo del lugar en donde me encontraba leyendo y escribiendo.

La foto evocación suele confundirse con la llamada **fotovoz** (*photovoice*). La diferencia entre ambas es que la primera se ha utilizado más para crear conocimiento, mientras que la segunda para empoderar a un determinado grupo de personas (Harper, 2012: 3317). En foto evocación, el investigador charla con el informante mientras le muestra una serie de fotografías o videos para que este las describa y exprese lo que siente al observarlas. Las imágenes pueden provenir del álbum familiar, haber sido creadas previamente por el informante o incluso por el mismo investigador. En fotovoz, los investigadores le dan cámaras a los individuos para que ellos fotografíen su propio mundo.

Podría decirse que la foto evocación como tal, surge en el seno de la Antropología visual, la Sociología rural y Sociología visual, a principios de los años ochenta. Su creador, Douglas Harper, se inspiró en el texto *Antropología visual*, de John Collier (1967), para la formulación de la misma, particularmente en el apartado que se refiere a la entrevista con fotografía.

La foto evocación, sugiere Harper, permite resolver con gran efectividad algunos problemas añejos en las entrevistas de investigación social. La mayoría de científicos sociales formulan preguntas basadas en teorías, que en ocasiones no tienen ningún significado para los sujetos. Está también el caso de los investigadores que, aun con nivel de doctorado, como ya se mencionó, no tienen suficiente experiencia entrevistando: se ponen nerviosos, no saben qué preguntar o realizan entrevistas extensas en donde ellos mismos se terminan

perdiendo. Peor todavía es cuando los investigadores emplean en la entrevista un lenguaje académico, rebuscado, confuso, e incluso pedante, lo que termina generando una barrera entre entrevistador y entrevistado. “Muchas veces parece que estos investigadores hablarán en un lenguaje diferente al de sus sujetos de estudio”, critica Harper (2012, H2012: Loc. 3361).

Harper sugiere que las preguntas en foto evocación sean simples y muy directas. Por ejemplo: ¿quién es la persona que aparece en la foto?, ¿te gusta tener a esta persona en tu vida?, ¿qué estás haciendo en esta foto?, ¿dónde aprendiste a hacer eso?, ¿cuáles son los principales retos en este trabajo?, ¿podrías describir qué ves y qué sientes cuando te muestro estas imágenes? “Si la entrevista va por buen camino, el o la entrevistada se convierte en la experta y el entrevistador en el aprendiz” (Harper, 2012: Loc.3378).

A lo largo de la trayectoria del tesista como fotógrafo e investigador social, éste ha realizado algunos trabajos con foto evocación. En agosto de 2006 realizó una serie de entrevistas a migrantes originarios de Aguililla, Michoacán, radicados en Redwood City, California. El objetivo de la investigación era elaborar un artículo sobre aspectos culturales del vínculo migratorio entre Aguililla y Redwood City. Emplear fotografías como soporte en las entrevistas fue de suma utilidad, debido a que gran parte de los informantes fueron personas de edad avanzada cuya salud y memoria no estaba en su mejor momento.

Dos de los entrevistados fueron Rodolfo Valdiosera (don *Cheya*) y su esposa María Concepción, ambos adultos mayores. Don *Cheya* sufría de diabetes en un estado muy avanzado: se cansaba muy rápido; la entrevista tenía que ser breve y, de ser posible, amena. Se les pidió que conversáramos con el álbum fotográfico de familia.

El álbum fotográfico permite mediante el poder evocador de la imagen, la incorporación del método biográfico a la investigación de aspectos como el cambio social, la representación de las culturas, la evolución de la sociedad según distintas generaciones o el paso del tiempo por los escenarios vividos (Martínez, 2009: 1305)

Fue así como don *Cheya* y María narraron emocionados la historia de su matrimonio, su experiencia migratoria, cómo era la vida en Aguilla y cómo vivían ahora la relación con su pueblo natal²⁵.

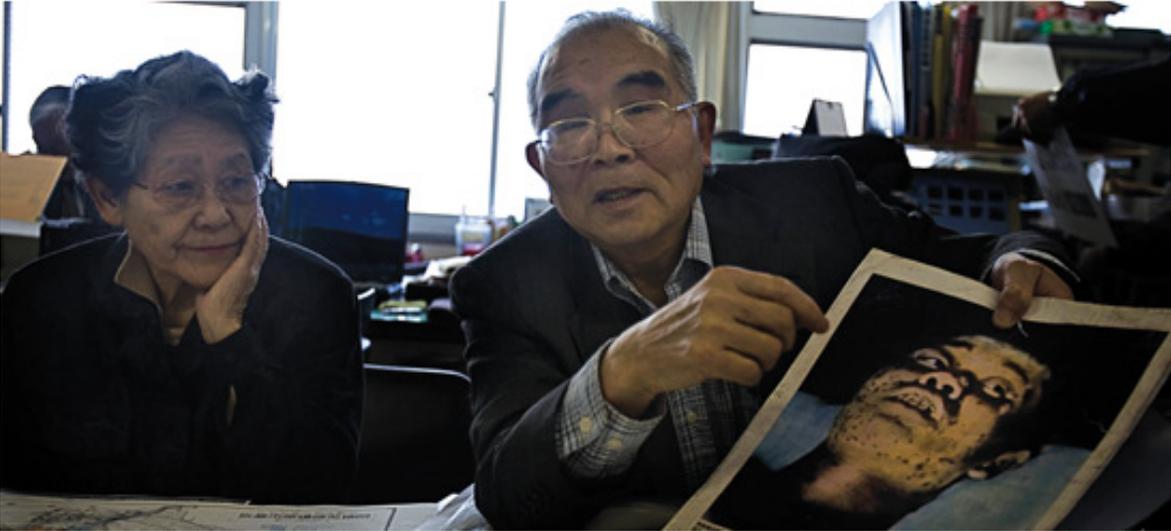
La entrevista con la familia Valdiosera fue la primera experiencia con foto evocación. No se puede imaginar ahora la charla con don *Cheya* sin la ayuda de la fotografía. A don *Cheya* le faltaba una pierna, producto de una amputación; tenía que permanecer en silla de ruedas con fuertes dolores en todo el cuerpo. Por ende, su enorme paciencia no se debió a la destreza como investigador, sino a que don *Cheya* recordó momentos íntimos, importantes, momentos casi borrados de su memoria, y eso lo llenó de nostalgia y júbilo a la vez.

25 Manuel Ortiz, "Historias de Michoacán. Entre Aguillilla y Redwood City", en *El Mensajero*, 27 de agosto, 2006.



En foto evocación se recomienda realizar la entrevista en una mesa para poder extender las fotografías. En la imagen, la familia Valdiosera el día de la entrevista.

Otra experiencia en la que se empleó foto evocación fue con sobrevivientes de la bomba atómica en Hiroshima, Japón. En la imagen de abajo, Yukio Yoshioka, quien tenía 16 años cuando estalló la bomba, utiliza la foto de un soldado, a quien vio morir, para narrar los acontecido el 6 de agosto de 1945 y los días subsiguientes.



Los mapas y otros recursos visuales también son útiles en la foto evocación. Abajo, el mismo Yoshioka nos muestra el punto donde se encontraba el día del estallido, así como lo que ocurrió en otros puntos del plano.



Fina Sanz (1998) ha llamado fotobiografía a una técnica que también parte de la entrevista con imágenes, con el objeto principal de construir relatos de vida. Sanz sugiere seleccionar las fotografías primero por orden cronológico y después con base en la relación que unas y otras tienen, dependiendo de lo que señale el o la entrevistada. Un estupendo video documental que ejemplifica la construcción de relatos de vida con imágenes —con el uso de tanto de la foto evocación y la autorepresentación— es *Someone to love* (2011), de Cristina Núñez²⁶.

El empleo de fotografías en entrevistas no se reduce a la evocación de los sujetos fotografiados o familiarizados con las imágenes en cuestión. Las fotografías también pueden ser un catalizador para el encuentro, la comparación y la reflexión entre dos comunidades antagónicas. En el año 2007, justo cuando el debate de la migración indocumentada en Estados Unidos se encontraba en un punto álgido en ese país, se realizó el siguiente ejercicio para un artículo sobre campesinos migrantes.

California. Son las 4:00 de una soleada tarde. La gente selecciona con calma las frutas y verduras que comprará en la tienda departamental Safeway de un exclusivo barrio de Menlo Park, un suburbio 31 millas al sur de San Francisco. La atmósfera es agradable; hay música instrumental de fondo y los productos lucen frescos y limpios, sin la más mínima huella de las manos, el sudor, o el dolor de quienes los cosecharon.

26 El documental completo se puede ver en <http://vimeo.com/46802785>

Joan Grammar, una adulta mayor de ojos azules y rostro amable, pone una bolsa de manzanas en su carrito de supermercado. Me aproximo a ella sosteniendo algunas fotografías de personas y le solicito contestar un par de preguntas. Ella accede sonriente. ¿Podría decirme en qué país cree que se encuentra este campesino? Le entrego dos fotografías a color tamaño carta captadas el día anterior.



A Grammar se le borra la sonrisa; separa ligeramente los labios, como queriendo contestar, pero guarda un breve silencio; luego cuestiona: “¿No me dirá que está en Salinas [una ciudad en California]?”. Y sin dar tiempo a nada, vuelve a interrogar, esta vez frunciendo el ceño: “¿Por qué los tratan así?”.

Las manos blancas y arrugadas de Grammar sostienen temblorosas las imágenes de Abel, un mexicano de 31 años originario de Guerrero, y su humilde

vivienda con piso de tierra, construida con láminas, madera y plástico.

Por momentos parece como si las miradas de ambos se cruzaran, tan distintos uno del otro; él acostado en los resortes de lo que fue un colchón; ella lo ve a través de unos lujosos anteojos y musita: “No es justo... ¿dónde es esto?” “Muy cerca, a 51 millas de aquí, en Gilroy”, le contestó, al tiempo que le muestro también la fotografía de Alfonsina, una indígena mexicana oriunda de Pochutla, Oaxaca, quien vive junto con su esposo en una tienda de acampar a unos metros de Abel.



Grammar se encoge de hombros, como cubierta en pena, e inocente comenta: “yo pensé que después del movimiento de César Chávez los agricultores de California ya no vivían tan mal... es terrible, no entiendo cómo puede pasar algo así”.

La **fotovoz** es otro importante recurso en la fórmula ciencias sociales e imágenes. Surgió en 1980 en el marco de una investigación de Caroline Wang sobre salud reproductiva en comunidades rurales de China. En palabras de Wang, reproducidas en el sitio fotovoz.org: “es una técnica de fotografía participativa que busca dar voz a través de la imagen, creando nuevas oportunidades para reflexionar y representar asuntos de la comunidad de una forma creativa y personal”. Photovoice.org es una organización con sede en Madrid, España, cuya finalidad es promover la técnica de la fotovoz como motor del cambio social.

Harper ubica los antecedentes de fotovoz y otros métodos visuales participativos en el proyecto *Navajo Film Themselves (1966)*, de Sol Worth y John Adair. Worth era profesor de comunicación en Pennsylvania University, y Adair enseñaba antropología en la San Francisco State University. Los dos enseñaron técnicas de realización audiovisual a un grupo de estudiantes navajo en Arizona, lo que dio como resultado una serie documental.²⁷ Los académicos y los estudiantes trabajaron por ocho horas diarias, cinco días a la semana, entre junio y julio de 1966²⁸.

Navajo Film Themselves fue un detonador de muchos otros proyectos de

27 Los navajo son una tribu indígena que habita en el sur de Estados Unidos.

28 La serie documental *Navajo Film Themselves* se puede adquirir en *Visionmaker* (<http://visionmaker.semkehr.com/>), una distribuidora de videos producidos por nativos norteamericanos en Estados Unidos. Para mayor información sobre el proyecto de Adair y Worth, consultar Harper (2012: 155) o el sitio dedicado a este proyecto: <http://www.penn.museum/sites/navajofilmthemselves/>

fotografía y video participativo en el mundo. Algunos autores llaman a estas técnicas autonarrativa fotográfica (Robert Ziller), representación colaborativa o transferencia de medios (Marta Rodríguez).

En México, ejemplo de este tipo es el documental *Voces de la Guerrero* (2004), del antropólogo Antonio Zirión, y recientemente (2014) un diagnóstico audiovisual en el barrio de La Merced, coordinado por la antropóloga visual Sofía Castillo, en colaboración con el Circo Volador, la UNAM y Punto Ciego Films.

Castillo presentó su proyecto en la sesión del Seminario Permanente de Sociología Visual el 9 de septiembre de 2014. Aquí explicó que tanto ella como un equipo de fotógrafos, impartieron un taller a un grupo de jóvenes del barrio de La Merced interesados en fotografía. El resultado es un documental de una hora (aún en postproducción al momento de redactar este documento), rico en contenido antropológico, con una narrativa fluida y una fuerte carga estética.

CAPÍTULO III
CIENCIA Y APROXIMACIÓN
AL DOCUMENTAL DE INVESTIGACIÓN SOCIAL

*Si una idea no parece absurda de entrada,
pocas esperanzas hay para ella.*

ALBERT EINSTEIN

3.1- Sociología y documental

Como parte del XIX *Encuentro Nacional de Estudiantes de Sociología*, realizado en Ciudad Juárez, Chihuahua, del 8 al 11 de mayo de 2012, se lanzó una convocatoria para participar en dicho evento ya no solamente con las tradicionales ponencias, sino también con “documental científico”, el cual, según la página del encuentro, podría ser de temática libre “relacionada y sustentada bajo un marco teórico y metodológico de las Ciencias Sociales”²⁹.

El acercamiento de los alumnos de Sociología al cine documental, es un reflejo del creciente interés que existe en las Ciencias Sociales por el estudio y la realización de medios audiovisuales. En palabras del reconocido profesor alemán de sociología Hubert Knoblach, “ahora tenemos estudiantes con una

29 XIX *Encuentro Nacional de Estudiantes de Sociología*, Ciudad Juárez, Chihuahua, 8 al 11 de mayo de 2012, <http://enesciudadjuarez.blogspot.com/> [Consulta: 2 de marzo, 2012].

mentalidad visual". Por ello sugirió que no sólo debemos analizar videos, sino que también podemos producirlos³⁰.

La Sociología visual y Antropología visual soterradas y descalificadas durante un largo periodo por las cúpulas en las instituciones encargadas de la formación e investigación de lo social, gradualmente van ganando terreno, al tiempo que emergen y se popularizan (también entre los alumnos y profesores) nuevas tecnologías de comunicación, como pequeñas cámaras digitales de fotografía y video, celulares con posibilidad de captar imágenes y video en alta resolución. Esto facilita el registro audiovisual.

La manifestación de dicho interés se observa también en la reciente creación de espacios específicos para estos fines. Ejemplos de lo anterior en el Distrito Federal son: el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS), del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, fundado en el 2000; el *Laboratorio Audiovisual del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social* (CIESAS), creado en el 2006; el *Laboratorio Multimedia para la Investigación Social* (LMIS), de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, que se estableció en el 2011; el *Laboratorio de Antropología Visual* del Instituto de Investigaciones Antropológicas, (2012), que en el 2012 inició sus actividades y en el 2013 la conformación de la *Red Mexicana de Antropología Audiovisual* (REMAV).

30 En el marco del *Tercer Simposio Internacional de Análisis Visual y Textual Asistido por Computadora* (SIAVTAC), Universidad Autónoma Metropolitana, plantel Iztapalapa, del 24 al 26 de septiembre de 2012.

La REMAV está conformada por académicos de ciencias sociales y humanidades adscritos a distintas instituciones de educación superior en México. La dirige Mario Castillo, del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM. También cuenta con un comité coordinador constituido por Ricardo Chacón (ENAH), Carlos Flores (UAEM), Antonio Ziri6n (UAM), Rodrigo Mart6n (UACM), Nicandro Gonz6lez (INALI) y Manuel Ortiz (FCPyS-UNAM). Anualmente, la REMAV organiza el *Encuentro Acad6mico de Antropolog6a Audiovisual*.

En el mismo contexto, la toma de conciencia acerca de la complejidad de los fen6menos sociales, est6 diluyendo los supuestos de objetividad y el rigor cient6fico del positivismo y la investigaci6n cuantitativa³¹ (corriente ideol6gica todav6a dominante en la academia), lo que da paso a la aceptaci6n, ya sin prejuicios ni miedos, de los investigadores y alumnos a paradigmas como el enfoque biogr6fico y narrativa, mucho m6s cercanos, como se6ala Carlos 6maz (2011: 5), a la *materia prima* de las Ciencias Sociales: los sujetos (que no objetos) de carne, tripas, coraz6n y huesos.

Pese a que la Sociolog6a visual, Antropolog6a visual y el enfoque biogr6fico y narrativa, han discurrido por caminos separados en t6rminos te6ricos, convergen, como ya se vio en el cap6tulo II, de manera natural en su aplicaci6n pr6ctica; un buen ejemplo son las etno-biograf6as del documentalista

31 No se pretende descalificar el conocimiento generado con base en investigaci6n cuantitativa, pero s6 desmitificar su infalibilidad. En todo caso, considero que el ideal, aunque esto no siempre sea posible, ser6a la combinaci6n de la investigaci6n cualitativa y cuantitativa.

Jorge Prelorán³², y en general, del cine documental realizado por investigadores sociales (sobre todo antropólogos pero también, aunque en menor medida, sociólogos), el cual hemos denominado en este trabajo *documental de investigación social*.

Hablar de *documental de investigación social* implica entrar a un terreno resbaloso en el que se corren muchos riesgos, por ejemplo: el parecer arbitrario al hacer generalizaciones que pasen por alto las particularidades de cada realizador, de las instituciones, corrientes o épocas.

Lo anterior debido a la apropiación del cine y el video documental por parte las ciencias sociales no ha sido un fenómeno sincrónico que se presente de la misma manera en todas las áreas de la misma, en todos los países, o en las instituciones de investigación y educación de lo social. De aquí que un ejercicio como el que pretendo realizar pueda resultar muy cuestionable.

Además, como expone Plantinga, subyace en el ámbito cinematográfico y académico la idea de que ni siquiera se debería hacer distinción entre cine documental y cine de ficción. “Varios cineastas han equiparado de forma similar la manipulación de material de no ficción con la ficción. Los cineastas de cine directo Albert Maysles y Frederick Wiseman, por ejemplo, ven la edición como una ficcionalización de sus materiales (Plantinga, 2014: 32)”.

Ejemplo de lo anterior es la respuesta del documentalista mexicano

32 Nació en Argentina en el año 1933, y falleció en Culver City, Estados Unidos, en el 2009.

Everardo González a la pregunta “¿qué es el documental?”:

La verdad no tengo una definición muy clara de qué es el documental, al menos no por ahora. Entiendo lo que era antes: un género cinematográfico que tenía que ver con el registro de la realidad, y básicamente la respetaba y funcionaba nada más como un espectador, como si el documental fuera un subgénero de la antropología, de la etnografía, o del periodismo. El día de hoy creo que es muy complicado definir claramente cuál es la línea que divide al documental de la ficción (Fiesco, 2008: 7).

“Todo es lo mismo, es cine, es arte. Ya no importa qué tipo de documental es, y mucho menos si es ficción o documental”, han llegado a comentar varios colegas en distintos encuentros de Antropología visual, con quienes desde luego no estamos de acuerdo.

Como se expone detalladamente a lo largo del libro *Avatares del documental contemporáneo*, de Carlos Mendoza, esta idea presentada como novedosa de equiparar al documental como ficción, y que podríamos situar en el terreno del posmodernismo y las nuevas tendencias, ha escalado a niveles tan absurdos como totalitarios. A juicio de algunos de sus más acérrimos e irracionales partidarios, han caducado, o se deberían abolir, aquellos filmes cuyo propósito sea dar cuenta de fenómenos sociales y sucesos que tienen lugar en la realidad.

Por nuevas tendencias, Mendoza entiende una corriente formada en años recientes por diversos actores vinculados a la realización cinematográfica, la

vida académica y la difusión cultural. Emplean términos como: “no ficción”³³ documental de creación, documental de autor, documental contemporáneo e, incluso, postdocumental”. Este conjunto de modalidades fílmicas, señala Mendoza:

Se caracteriza por su heterogeneidad, puesto que incluye tanto a estrategias propias del documental tradicional marcado por cierto énfasis estilístico, como aquellas que plantean prescindir de la narración, del nexo entre la palabra y los referentes visuales convencionales y aun de una definición temática. Una gran diversidad de propuestas que han sido utilizadas por los cineastas que las realizan y sus partidarios para cuestionar con vehemencia uno de los quehaceres que a lo largo de su historia ha ocupado más intensamente al cine documental: aquel que lo liga a disciplinas como las ciencias sociales y a la historia (Mendoza, 2016: 15).

Desde las nuevas tendencias se prescribe cómo deben ser los documentales en la actualidad. “Tenemos – según Carole Desbarats, ex directora de la escuela de cine La Fémis, de París – que resistirnos a las ideas de registrar la realidad, que pertenecen más al noticiero de la noche que al del documental”. Así, para Desbarats, hoy solamente existe lugar para el llamado documental de creación, al cual identifica como documental imaginativo (*op. cit.: 33*).

Siguiendo las palabras de Desbarats, Mendoza define:

33 A lo largo de esta tesis se emplea el término no ficción, no en el sentido de las nuevas tendencias, es decir, no como un documental ficcionado.

- a) En Francia, al documental imaginativo se le llama documental de creación.
- b) El documental imaginativo, o de creación, es aquel que se resiste a registrar la realidad.
- c) Luego, al documental que se ocupa de registrar (los acontecimientos sociales que tienen lugar en) la realidad no se le debe considerar de creación –al menos en Francia–, porque no es imaginativo (*op. cit.:* 33).

Entonces, notamos que desde la mirada posmoderna o de las nuevas tendencias, resultaría completamente irrelevante el término documental científico; y más inútil aún, documental de investigación social. Si asumimos que nada es real, que todo lo que ocurre en un filme documental es una mera creación del autor/director, ¿para qué perder tiempo investigando? No tendría sentido.

La pretensión de las nuevas tendencias de negar la posibilidad de registrar sucesos reales y acontecimientos sociales, políticos y económicos, conlleva también a denostar la idea, presente en muchos de los grandes documentalistas a través de la historia, de hacer crítica a través del documental. Como ya se mencionó en capítulos anteriores, la investigación social – particularmente la sociológica– ligada a la realización documental, tanto en fotografía fija como en cine, tiene una tradición crítica.

La sociología era una invitación para desenmascarar la inequidad, inspirar el cambio social, para involucrarse en movimientos sociales... Muchos de nosotros

pensamos que hacer sociología de manera visual era paralelo a visualizar las realidades sociales (Harper, 2012: 3).

De ahí que en nuestras siguientes definiciones asumimos un rechazo, o alejamiento, de los planteamientos posmodernos más radicales del documental, los cuales reconocen como válido un sólo tipo del filme: el de ficción, la obra de arte que no requiere más que la imaginación y propuesta estética de su realizador.

3.2- Documental

Plantinga advierte: “definir géneros fílmicos podría degenerar en encasillamientos académicos” (Plantinga, 2014: 29). Sin embargo, el autor insiste en la importancia de teorizar, problematizar y crear definiciones en torno al documental, o cine de no ficción como suele llamarlo, debido a la importante función social de este género. De lo contrario, caeríamos en absurdos como el hecho de no poder distinguir la diferencia entre *Titanic* (1997) y *Roger and Me* (1989), por el hecho de que en ambas películas hay manipulación de materiales.

No existe, afortunadamente, un acuerdo absoluto sobre lo que es un documental. En todo caso, se han señalado características que distinguen al

documental de las películas de ficción. Este apartado no busca ahondar en las diversas definiciones de documental. Mucho menos se pretende crear una definición; para eso ya existen un sinnúmero de publicaciones. Se busca más bien brindar un panorama general del término, lo cual nos permitirá transitar a los tipos de documental que nos interesa: aquellos vinculados con la investigación social.

Aproximarnos al documental vinculado a la investigación social requiere de una noción de documental como un género diverso e incluyente, tal como la definición que hiciera en 1948 la Unión Mundial de Documentalistas:

Todos los métodos para grabación en celuloide de cualquier aspecto de la realidad interpretado por filmaciones de los hechos o por una sincera y justificable reconstrucción de los mismos, que interesen ya sea a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento y la comprensión humanos, planteando problemas verdaderos, así como las vías para resolverlos en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas (Mendoza, 2016: 22).

Ahora bien, para el documentalista mexicano Juan Carlos Rulfo,

(...) hacer documental es entablar una gran conversación. Implica lograr conocer a los personajes, su lengua, sus formas de hablar y de decir, tiene que mucho que ver con tratar de encontrar las historias de ellos; tratar de ponerlas en este discurso de una manera muy particular, muy personal (Sañudo, 2008: 3).

De acuerdo a Plantinga, muchos realizadores y teóricos del cine han

buscado definir documental, sin haber logrado un consenso absoluto sobre el mismo. Muchas de estas definiciones, según él, han fracasado por ser demasiado amplias; tanto, que no han permitido la diferenciación de este género con otros, o demasiado acotadas, lo que impide la inclusión de muchas películas de no ficción (Plantinga, 2014: 35-36).

John Grierson fue el primero en hacer uso del término documental para referirse a *Moana*, largometraje rodado por Robert Flaherty en 1926. Inspirado en esta película, Grierson señaló que los documentales son “un tratamiento creativo de la realidad” (Paniagua, 2007: 8). La definición de Grierson le ha valido reconocimiento, pero también un sinnúmero de críticas. Las críticas van desde quienes defienden la idea de que la realidad no existe, por tanto no se le puede registrar ni tratar de ninguna manera, hasta quienes encuentran en tal definición un grado de ambigüedad tal, que no sirve para nada. Asimismo están quienes, particularmente desde el posmodernismo, piensan que la definición de documental tiene inconsistencias, porque ésta implica no manipulación y “tratamiento transparente de la realidad, en lugar de tratamiento creativo”, como lo señala Grierson (Plantinga, 2014: 32).

No obstante, también podemos advertir que las palabras de Grierson parecen resonar en la idea que hoy en día tienen algunos realizadores del ejercicio documental; incluso documentalistas que consideran a este género como una manera de hacer ficción, como es el caso de Everardo González, para quien el documental consiste en “usar los elementos que existen en la realidad

para contar, desde un punto de vista personal, algo sobre esa misma realidad” (Fiesco, 2008: 7).

Raymond Spottiswoode, quien critica la definición de Grierson por su amplitud, estima que los documentales son: “una presentación dramatizada de la relación de un hombre con su vida institucional, ya sea industrial, social o política.” (Plantinga, 2014: 37). Plantinga asegura que esta definición es excluyente, porque no todas las películas de no ficción implican dramatización, ni giran en torno a la vida social o política de los humanos. ¿Qué pasaría con los documentales de naturaleza? (Plantinga, 2014).

Carlos (Mendoza, 1999: 18) hace énfasis en que la realización documental implica previsiones de lo que pudiera presentarse en campo. Investigar de antemano y redactar un guión con base en la pesquisa. Bill Nichols, en *La representación de la realidad*, destaca que “el documental también expone una representación, o una defensa, o una argumentación, acerca del mundo explícita e implícitamente” (Nichols, 1997: 154). El autor subraya la argumentación como eje conductual de este producto audiovisual. La dificultad de definir documental radica en lo que supone la objetividad vista desde el ojo académico. Aunque un documental registre un acontecimiento ocurrido con testimonios, fotografías, sonidos, videos y datos reales, es necesaria la intervención del realizador al momento de su preproducción, producción y postproducción; desde la discriminación de información que se ve forzado a realizar por cuestión de importancia o de tiempo, la selección de sus

personajes, locaciones, encuadres, planos, hasta por supuesto la selección del contenido, de todo el universo de información que se logró obtener: qué aparecerá en el documental, en qué orden, por cuánto tiempo.

Jacobs señala que “el documental puede ser identificado como un género especial del *film* con un propósito social claro”. De este género documental se tiene la creencia de que profundizará nuestro conocimiento de lo real, que nos muestra “la verdad desnuda” de lo social , que es objetivo (Heusch, 1988: 18).

“En casi todos los medios informativos se nos vende la cualidad de lo objetivo, lo veraz o lo verdadero, como la característica principal de su oferta noticiosa. Sin embargo, vale la pena preguntarse si esas cualidades realmente existen” (Mendoza, 1999: 29). Así, la objetividad en este campo como en muchos otros difícilmente ocupa un lugar pulcro e intocable; y es que no hay que olvidar que se trabaja con personas, con historias, o con una historia, que depende totalmente de la cosmovisión de alguien.

Por lo tanto, más que la objetividad, para algunos, lo que hace a un documental una muestra de la realidad, es la argumentación, la comprobabilidad de los hechos y la información, así como la ética del realizador, ya que de él depende tergiversar o no la información al momento de editar o discriminar contenido.

Ética no significa necesariamente tomar una posición a favor o en contra de los valores y creencias de los demás, si no actuar de tal manera que no se falte el

respeto a los sujetos o se socave la confianza del público” (Nichols, 2013: 80).

Plantinga coincide con Nichols en que muchos documentales implican argumentación; sin embargo, afirma, ésta no es central en algunos documentales; pone como ejemplo a *Lluvia* (1929), de Joris Ivens; *Sherman’s March* (1986), y *Berlín: sinfonía de una gran ciudad*. Y recalca:

Uno podría responder que toda película tiene implicaciones políticas, y que por lo tanto toda película argumenta sobre la realidad. Si toda película tiene implicaciones políticas, sin embargo, esto es cierto de la ficción como del documental. Además, si concebimos la argumentación como una serie ordenada de premisas que llevan a una conclusión, entonces muchas películas de no ficción tienen poco que ver con un argumento (Plantinga, 2014: 37-38).

El documental ha sido el centro de un sinfín de opiniones y críticas, además de que al parecer se ha ganado la fama de aburrido y poco estético. Pero no es una regla, el documental no está peleado con la estética, la composición o el ritmo; por el contrario, es labor del documentalista buscar y encontrar la manera de armonizar el contenido y ofrecer al espectador información basta y de calidad.

En consecuencia, el documental es la exposición de un fragmento de la realidad, basado en la investigación, idealmente a fondo, sobre el tema planteado, siendo piedra angular del mismo la argumentación, la ética y, de acuerdo a la documentalista y profesora Maricarmen de Lara, el porqué de los fenómenos. Al respecto señala:

Yo les digo a mis alumnos que el documental se pregunta el porqué. El reportaje te puede decir dónde pasó, más o menos cómo pasó, pero por qué pasó realmente no les da tiempo de contestarlo. Para mí, el documental se pregunta el porqué, es el punto de vista de alguien sobre esa situación (en Casas, 2008: 24).

Además, Bill Nichols recuerda uno de los elementos más obvios pero al mismo tiempo más importantes del documental: implica el involucramiento de “gente real (actores sociales) que se nos presentan a sí mismo en historias que comunican una propuesta plausible o perspectiva sobre las vidas, las situaciones y los sucesos descritos” (2013: 167).

Resulta importante señalar que para algunos, como Noël Carroll, un elemento más para distinguir al documental del cine de ficción es la catalogación. Con respecto a ello, asegura que:

Los espectadores usualmente saben que una película es que ven es de ficción o no ficción, porque los productores, escritores, directores, distribuidores y exhibidores, catalogan la película; la identifican públicamente ya sea como ficción o no ficción. La respuesta de los espectadores a la película generalmente depende de esta catalogación. (Carroll en Plantinga, 2014: 40).

Al final, la productora Martha Andreu, opina que más que un género, el documental es una forma de relacionarse con el mundo, es un “gesto cinematográfico que implica un impulso a partir de lo que se está creando; y sobre todo, pide que quien crea, genere un pacto con la realidad, pero también

con el espectador” (citado por Astudillo, 2016).

3.3- Documental científico

Como afirma Virgilio Tosi (1987: 17), si bien suele vincularse al cine con la industria del entretenimiento, el tipo de cine y video que interesa para efectos de esta tesis, al cual denominamos video de investigación social, es aquel que tiene como fin principal la construcción de conocimiento en Ciencias Sociales. En este sentido, lo consideramos como una variante del filme o video documental científico.

Empleamos aquí el término ciencia no necesariamente en términos positivistas (aunque también desde el positivismo se puede apelar a la misma), sino en el sentido de conocimiento obtenido a partir de sistematización, teorías y métodos propios de las distintas ramas de las Ciencias Sociales. La observación participante y los métodos participativos rompen con el positivismo en Ciencias Sociales; son parte de la investigación cualitativa, no cuantitativa. Sin embargo, no dejan de ser ciencia.

Entendemos que la ciencia, y mucho menos la social, no pretende (no debería) llegar a verdades absolutas, sino a teorías y métodos que deben permanecer en constante revisión y transformación. La “verdad” en ciencia

siempre ha sido relativa, advierte el reconocido físico japonés Michio Kaku, quien nos recuerda que muchos de los descubrimientos del siglo XX, eran considerados completamente imposibles para los científicos del siglo XIX. Lord Kelvin, uno de los más grandes físicos de la era victoriana, sentenció que “aparatos más pequeños que el aire como los aeroplanos eran imposibles. Pensaba que los rayos x eran un fraude y que la radio no tenía futuro” (Kaku, 2012: 15).

Y si la física es tan subjetiva, con mucha mayor razón la Sociología, Antropología, Economía y Psicología. Christopher Ryan, en su brillante ensayo *En el principio era el sexo: Los orígenes de la sexualidad moderna*, revela que gran parte de los planteamientos de estas ciencias del comportamiento humano, sobre la sexualidad y la familia nuclear, provienen de postulados religiosos, patriarcales e intereses económico-políticos.

Hasta los científicos se dejan engañar por la sensación de estar observando algo cuando en realidad no hacen más que proyectar sus prejuicios y su ignorancia. Son víctimas de la misma disfunción cognitiva que tenemos todos: es difícil estar seguros de lo que creemos que sabemos, pero del todo. (Ryan, 2012: Loc. 362).

Y sin embargo, ni Kaku ni Ryan proponen dejar de hacer ciencia, sino todo lo contrario; ambos son apasionados de la misma, pero desde una postura abierta. Sus valiosas obras nos sugieren que la fragilidad y subjetividad a la que siempre estará expuesto el conocimiento, nos demanda la creación de métodos y teorías para, primero, saber cómo se creó tal conocimiento y, segundo, poderlo

refutar y, de ser necesario transformarlo; eso es la ciencia y de aquí partimos para hablar de filme científico.

Para Tosi, un filme puede considerarse científico por el tema que aborda, así como porque su realización implique un “espíritu científico”. Estos filmes, apunta el autor, “pueden ser utilizados para comunicar resultados y probar su validez, o con fines educativos... puede ser un documento básico para la divulgación de la ciencia” (Kaku, 2012: 45). El sociólogo Edgar Morin, por su parte, lo define como “un producto hecho (filmado y montado) con espíritu de elucidación y verificación científica” (D. Heusch, 1988: 1).

El cine científico, según Tosi, “nació mucho antes que el cine como entretenimiento. Se considera a la famosa proyección pública del cinematógrafo Lumieré, el 28 de diciembre de 1895, como el inicio del cine. Sin embargo, más de veinte años antes, el astrónomo Jules Janssen, quien fuera más tarde director del observatorio Meudon, en París, había registrado las fases de tránsito de Venus a través del disco solar. A fin de observar este fenómeno en 1874, Janssen viajó a Japón llevando consigo un “revolver fotográfico” construido por él” (Heusch, 1988: 17).

Por su parte, Liliana Cordero sostiene que “el cinematógrafo o sus predecesores más inmediatos fueron, primero, instrumentos de investigación que tenían como objetivo estudiar los fenómenos de la naturaleza”, y como ejemplo menciona a Eadweard Muybridge y William Dickson (Cordeo, 2007: 30).

Alberto Nulman indica que del cine documental científico, debido a la gran capacidad y variedad actual de producirlos, se pasó a los objetos audiovisuales científicos, lo cual puede implicar objetos en Internet, materiales multimedia en museos, películas o televisión. Nulman apunta: “podemos seguirlos llamando documentales científicos, pero debemos tener en mente un concepto más amplio del que se tenía hace años”.³⁴

La idea más común y simple de documental científico implica la función de divulgación científica y transmisión de conocimiento a un grupo de personas no especializadas. Pero en opinión de Nulman, el documental científico no debería reducirse a esto: “puede funcionar para el público general, pero también puede emplearse para comunicar el resultado de conocimiento científico a los mismos pares dentro de la misma ciencia”.

Otra función importante del documental con fines científicos, resalta Nulman, es la generación de conocimientos, es decir, el registro audiovisual como fuente primaria en proyectos de investigación. Como ya se ha dicho, esta noción ha formado parte del binomio cine y ciencia, prácticamente desde los inicios de la cinematografía. En este sentido, Nulman sugiere que cuando se tenga pensado realizar un documental basado en investigación científica, es conveniente trabajar en los registros audiovisuales y la producción del

34 Alberto Nulman, ponencia: “Documental Científico y Ciencias Sociales”, en el *Seminario Permanente de Sociología Audiovisual*, 31 de agosto de 2012, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM. A partir de este momento, cuando hagamos referencia a lo dicho por Nulman, aludiremos a esta ponencia, misma que se puede escuchar en www.multimediaces.com

documental, en paralelo a la investigación misma, y no, como hacen algunos investigadores, dejar hasta el final todo lo que tenga que ver con lo audiovisual.

CAPÍTULO IV

DOCUMENTAL Y CIENCIAS SOCIALES

Aunque el cine con fines científicos se asocia mayormente con la física y la biología, algunos pioneros de este campo también fueron investigadores de lo humano, individuos que por medio de la cámara buscaban ilustrar y comprender el comportamiento social. Uno de estos sujetos fue el antropólogo británico Alfred Haddon, quien empleó una cámara *Lumière* durante una expedición al Estrecho de Torres en 1898, misma que fue organizada por la Universidad de Cambridge (De Calís, 7 de septiembre, 2009).

Heusch llama filmes documento a las obras cinematográficas con intención etnográfica y sociológica; subraya al respecto: “Los filmes documento no se concibieron como productos científicos; sin embargo, tiene el mismo considerable valor de introducción, constatación o ilustración de un problema sociológico” (1988: 17).

Respecto a la incorporación del filme en Ciencias Sociales, Jorge Grau Rebollo indica que “a partir de la primera década del siglo XX comienza a incorporarse la cámara (básicamente fotográfica, aunque también, progresivamente, la cinematográfica) como mecanismo ilustrador de las notas de campo” (Grau, 2002: 31). El trabajo de los antropólogos Franz Boas, Margaret

Mead y Radcliffe Brown, es un buen ejemplo de estos inicios. Ellos emplearon recursos audiovisuales para dar cuenta de los fenómenos observados.

Sin embargo, Mead, Boas y aquellos que siguieron sus pasos en la naciente Antropología visual, tuvieron que enfrentarse a numerosas discusiones en torno a la legitimidad académica de sus trabajos audiovisuales (Barnow, 1996: 221, en Paniagua, 2007: 17). Uno de estos debates ocurrió en 1973 durante la *Conferencia Internacional de Antropología Visual* en la Universidad de Illinois, Chicago. Aquí, Mead lanzó fuertes críticas a quienes, hasta ese momento, descalificaban a los textos audiovisuales como fuente para la construcción de conocimiento en Antropología.

A casi un siglo de disponibilidad de los instrumentos (de filmación), contamos con unos cuantos esfuerzos magníficos, apasionados, la película de Marshall acerca de los bosquimanos; las películas de Bateson sobre los bailarines... las expresiones de Heider y Gardner al Dani; los infatigables esfuerzos de Jean Rouch en África occidental; algunos filmes de aborígenes australianos; las series de Asen Balikcis acerca de los esquimales Netsilik; las series de los Yanomamo de Asch y Chagnon. Y en el ámbito de archivo y análisis, los tremendos esfuerzos de Columbia Cantrometric Project, el Child Development Film Project, de los Institutos nacionales de la salud, la Encyclopedia Cinematographica y el Royal Anthopological Institute en Londres. Me aventuro a afirmar que se han usado, dicho y escrito más palabras para debatir sobre el valor de estos proyectos, negarles financiamiento y rechazarlos, que las que se destinaron al esfuerzo mismo (Hockings, 1995: 5, en Paniagua, 2007: 17).

A pesar de las críticas y descalificaciones por su labor, Boas y Mead lograron inspirar a muchos investigadores de lo social en todo el mundo, mismos que, de igual manera, se volvieron documentalistas e hicieron de los textos audiovisuales la base de sus hipótesis y teorías.

El objetivo del cine científico-social ha sido la de adoptar materiales de base destinados a ser aprehendidos, organizados, informados y analizados; es decir, sometidos a unas hipótesis y unos axiomas teóricos previos. Estos contenidos de base se entiende que han sido y deben continuar siendo hechos empíricos... (Buxó, 1999: 49).

El cine documental en sí mismo, desde Robert Flaherty con *Nanuk el esquimal* (1922) –considerado por algunos como el primer filme documental– a la fecha, se ha asociado a la exploración de lo social, particularmente a la antropología. El mismo Flaherty sentenció:

Estoy firmemente convencido de que lo que nos hace falta es un gran desarrollo del tipo de filmes... en los que estén suficientemente ilustrado los usos y costumbres de los hombres, sean cual sea el país y la raza a los que pertenezcan: una producción de esta clase... tendría un valor incalculable a efectos de la mutua comprensión de los pueblos (Buxo, 1999: 123).

Flaherty no era antropólogo. Incluso, ha recibido muchas críticas por el uso recurrente de la puesta en escena en sus películas. Paniagua asevera que su trabajo, como el del cine documental en sí, se inscribe en el terreno de la

ficción (Paniagua, 2007). C. Ellis lo describe más bien como un poeta visual. “Sus documentales son mucho más sobre él, sus placeres, sus prejuicios y convicciones, que sobre la gente que filmó” (Ellis, 2005: 22).

Flaherty pareció un Jean-Jacques Rousseau del cine. Su Nanook era un buen salvaje a quien la civilización no había alcanzado ni corrompido. Sin ninguna relación con ella –ni siquiera con los representantes de Révillon-, no tenía más enemigo que la hostilidad de la naturaleza (Sadoul, en Paniagua, 2007: 20).

Pero según C. Ellis, muchos de los señalamientos hacia Flaherty, particularmente aquellos de los años 1930 en donde se le tacha de un romántico, colonialista, casado con la idea del buen salvaje de Jean Jacques Rousseau, pierden de vista el contexto y las intenciones de fondo del cineasta (Sadoul, en Paniagua, 2007: 23). Flaherty no inventó ni persiguió el *glamour* ni el “exotismo a la Hollywood,...Sus películas no fueron creadas para hacernos creer en una mentira... Todo lo que pasó realmente ocurrió, o había pasado antes en la vida de sus sujetos (Sadoul, en Paniagua, 2007: 23)”.

Tanto Flaherty como Dziga Vertov y Jean Rouch han entendido a la cámara como un instrumento de observación de la realidad (no tanto como herramienta para reproducirla (Rebollo, 2002: 143).

De hecho, una característica de los primeros acercamientos del filme documental a los temas sociales fue, y seguramente en algunos casos sigue siendo, un intento de preservación de costumbres o grupos humanos. Una

referencia al respecto es Albert Khan un banquero alsaciano, quien en 1916 estableció el Comité Nacional de Estudios Sociales y Políticos en París, su lugar de residencia, y luego en 1920 el Centro de Documentación Social. La particularidad de Kahan, es que enviaba fotógrafos y cineastas por el mundo para documentar “culturas en peligro de desaparición” (Rebollo, 2002: 33).

El cine en sí, remarca I. C. Jarvie (1974: 21), es un “hecho social” con capacidad de afectar a la sociedad. Heusch (1988) destaca que los grandes cineastas, de una u otra forma, siempre han buscado dar cuenta de su época en un sentido *parasociológico*, y pone como ejemplos a Eisenstein y Pudovkin. Citando a Zavattini, Heush destaca que “el cine no llega a una expresión artística, a un lenguaje humano y social universales, más que al ofrecer la significación de los acontecimientos, de los dramas colectivos de nuestros tiempos” (Jarvie, 1974: 6).

Si bien debemos reconocer una añeja tradición documentalista en el campo de la Antropología, para Heusch (1998:21), el florecimiento de este tipo de filmes, y el análisis sobre los mismos, dio inicio en los años cincuenta. Una pieza clave para que esto ocurriera fue el trabajo de André Leroi-Gourham, que en 1948 propuso una tipología del filme etnográfico (se abundará más adelante), y en 1952 organizó, junto con otros, el *Coloquio Internacional de Praga*, el cual se centró en el vínculo entre investigación social y realización documental.

Buxó, en tanto, encuentra un auge del documental de ciencias sociales

entre los años cincuenta y setenta. En estas tres décadas, como ya se mencionó, ocurre la emergencia y aceptación de metodologías cualitativas alternativas y se crea (en los sesenta) el término sociología visual. De hecho, podríamos sostener que es hasta estas fechas que la sociología se involucra de manera seria en la producción cinematográfica; antes, únicamente la Antropología hacía cine. Así, podríamos reconocer como el primer documental sociológico importante a *Crónica de un verano* (1961). Luego de ver y discutir este filme en el Seminario Permanente de Sociología Visual en la UNAM, Suárez escribió:

Desde lo sociológico su aporte es fundamental porque por un lado obliga a los científicos sociales a pensar cómo la tecnología visual podía ser un instrumento para realizar su trabajo, y por el otro lado desarrollaba en la propia obra una problemática fundamentalmente sociológica. En efecto, la principal característica de la película es que parte de un problema de Ciencias Sociales que se deja ver en la primera pregunta que Rouch y Morin le hacen a una de las protagonistas: ¿Cómo vives? ¿Cómo te desenvuelves en la vida? Con una interrogante tan compleja como banal, empiezan el recorrido por las tensiones de su sociedad que van dibujando a través de las respuestas de cada personaje y las nuevas preguntas que se generan (Suárez, 31 de mayo, 2013).

Una plataforma importante para el tipo de documentales que nos ocupan, incluyendo a *Crónica de un verano*, fue la creación en 1952, por iniciativa del documentalista Jean Rouch, con el apoyo de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura (UNESCO), del Comité

Internacional del Filme Etnográfico en París. En 1959, éste se convirtió en el Comité Internacional del Filme Etnográfico y Sociológico (CIFES). Dicho Comité estableció como objetivo general: “crear los lazos entre las ciencias humanas, por un lado, y el arte cinematográfico, por el otro, tanto desde el punto de vista del desarrollo de la investigación científica como por el de la expansión del arte de la imagen animada”. Los objetivos particulares fueron: “1. Hacer un inventario de todas las películas existentes con interés etnográfico; analizarlas, criticarlas y conservarlas. 2. Producir nuevas películas etnográficas y; 3. Difundir las mejores películas etnográficas” (Heusch, 1988: 19).

El Comité Internacional se formó en el marco del *IV Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas de Viena* en 1952. Heusch, uno de sus fundadores –junto con André Leroi-Gourhan y posteriormente el sociólogo Edgar Morin–, cuenta que al mismo se sumaron representantes de varios países, como Bélgica, Canadá, Estados Unidos, Grecia, Italia, Polonia, Reino Unido, Suiza, Checoslovaquia, Yugoslavia y, por supuesto, Francia. Esto permitió una serie de encuentros internacionales como las *Semanas Internacionales de Cine Etnográfico y Sociológico*, en Praga (septiembre de 1957).

Para darnos una idea del tipo de películas promovidas por el CIFES, en julio de 1955 los organizadores del *Noveno Festival Internacional de Cine de Locarno* invitaron al CIFES a presentar sus trabajos y se expusieron dos series. La primera fue una retrospectiva de Flaherty, Epstein y Buñuel, y durante la

segunda presentaron, entre otras, dos películas de Rouch: *Cementerio en el acantilado* (1951) y *Mad Masters* (1954).

El CIFES continúa operando. Su sede pasó en el 2009 del Museo del Hombre al Museo Nacional de Historia Natural, en París. Se concentra en la organización de encuentros internacionales, aunque también desarrolla trabajos de catalogación, difusión y capacitación de nuevos cineastas-investigadores sociales.³⁵

4.1- Realización y malos entendidos

Un añejo problema en el terreno de la realización documental de investigación social, es el menosprecio que tienen muchos investigadores por el conocimiento cinematográfico. Algunos antropólogos o sociólogos se preocupan por no escribir con faltas de ortografía, pero no les importa presentar una fotografía sobreexpuesta, subexpuesta, mal compuesta, vibrada, fuera de foco, o un diálogo inaudible en sus trabajos audiovisuales. La lógica que utilizan es: ¿para qué hacerlo mejor?, ¿para qué aprender técnicas cinematográficas?, si al final lo que importa es la investigación. Realizar un documental así, implica simplemente tomar una cámara y salir a grabar lo que a uno se le ocurra. No podemos

35 Para mayor información del CIFES, además de consultar a Heusch (1988), se puede acudir al sitios en Internet:
<http://comitedufilmethnographique.com>

generalizar, pero ésta es una constante observada en muchos filmes documentales catalogados como antropológicos, etnográficos o sociológicos. Y claro, ni siquiera los investigadores sociales son capaces de terminar de observar estas piezas audiovisuales. Entonces surgen las premisas que nos presentan la necesidad de una metodología para la producción de un documental: ¿ese documento podría ser considerado académico o representativo de alguna investigación social? ¿Por qué cuando elaboramos un texto escrito somos rigurosos, y cuando se trata de un texto audiovisual no lo somos?

Ahora bien, así como existen investigadores sociales con la idea de que para elaborar un documental es suficiente ilustrar con imágenes una grabación de audio, o tener una cámara de video y registrar el momento; por otro lado se cree que cualquier persona, por el simple hecho de filmar un acontecimiento social, ya está haciendo Antropología o Sociología, esto nos significa entonces que se hace Biología cuando se registran fenómenos de la naturaleza, o que un documentalista se vuelve médico cuando filma un cirujía. Robert Edmonds, por ejemplo, llega al punto de afirmar que “documental es simplemente antropología filmada” (Martínez, 2012: 24).

No obstante, Ardevol y Tolón nos concuerdan:

(...) cine antropológico no es simplemente la grabación de lo que el ser humano dice o hace, sino la interpretación de estas grabaciones en el marco de la disciplina antropológica, incluyendo la totalidad del proceso de filmación, desde

su concepción hasta su ejecución (Ardevol y Tolón, 1995: 338, en Sedeño).

El cine antropológico, asegura Ardevol, se ha caracterizado desde sus comienzos por su “carácter eminentemente etnográfico... resulta frecuente la homologación entre el documental antropológico y el cine etnográfico” (Paniagua, 2007: 14)

En México, el pionero en emplear el “cine como apoyo a la investigación social de manera sistemática y continua” fue Manuel Gamio, un antropólogo y arqueólogo que, con el apoyo del gobierno de Venustiano Carranza, creó la *Dirección de Estudios Arqueológicos y Etnográficos*, cuyo fin era estudiar a la población mexicana por medio de la realización cinematográfica³⁶.

4.2- Documental e investigación social, criterios para su definición

La bibliografía sobre el cine documental, cine científico y/o ciencias sociales y cine, así como aquella de Sociología y Antropología visual, suelen referirse a los filmes de investigadores sociales como cine etnográfico o documental social. pocos autores, como Morin, Heusch y Nichols, también hacen referencia al documental sociológico.

Documental social

³⁶ Para más información sobre Gamio, consultar a Cordero, 2007: 51.

Tal como se ha definido por especialistas, el documental social no necesariamente tiene intenciones científicas, por lo menos no en el marco de las ciencias sociales. Raúl Belmonte (2008, en línea) lo describe como aquel que “representa cuestiones sobre la cultura humana, mediante el análisis profundo y reflexivo, que se expresa a través de una mirada que incluye los aspectos narrativos y estéticos” .

Siguiendo la historia del cine de no ficción, podríamos inferir que la mayoría de lo que se ha producido en este terreno, desde los clásicos hasta nuestros días, obedece a una tradición de registrar y exponer problemas sociales y políticos, según Robert Flaherty y John Grierson,

El término documental social, por ende, no es suficiente para referirnos al tipo de filme o video que aquí se estudia. Ello, es preciso aclarar, no quiere decir que éste no pueda implicar un enorme valor sociológico, antropológico o histórico. Ejemplos de este tipo de documentales en México, que de hecho suelen ser materiales de apoyo en las clases de ciencias sociales, son los realizados por Juan Carlos Rulfo, Everardo González, Maricarmen de Lara, Carlos Mendoza o Lucía Gajá.

Existe otra noción de documental social completamente distinta a la anterior. C. Ellis asocia este término con los filmes de propaganda militar y la política económica estadounidense entre los años 1940 y 1945. Con la finalidad de producir e impulsar este tipo de filmes, los cuales se consideraban como un

instrumento para mermar la penetración de los alemanes en América Latina, el presidente Roosevelt puso al frente de la Inter-American Affairs (CIAA) a Nelson Rockefeller.

La CIAA, bajo la coordinación de Roosevelt, se dio a la tarea de promover, apoyar y producir películas que, por un lado, mostraran a los latinoamericanos las bondades de la vida en Estados Unidos; por el otro, películas que dieran cuenta a los estadounidenses de cómo eran los latinoamericanos. Un ejemplo es la película *The Bridge* (1944), dirigida por Willard Van Dyke y Ben Maddow y producida por la CIAA. La película retrata la economía de América del Sur y la importancia que para ésta tiene la aviación estadounidense en la región. Otra producción de la CIAA fue *High Plain* (1943), dirigida por Jules Bucher, cuyo tema principal son los indígenas de Bolivia (C. Ellis, 2005: 138-147).

Algunos documentales de la CIAA fueron producidos con animación por Walt Disney Studio. Uno de estos fue *The Grain That Built a Hemisphere* (1945), el cual se centra en la importancia del maíz para la nutrición y economía de los países del continente americano.

En 1942, una vez que Estados Unidos entró en guerra, la Oficina de Información Militar (OWI), junto con la CIAA, se encargaron de producir y promover documentales que reforzaran los vínculos del país con sus aliados, así como de aquellos cuyo contenido era apologético con la cultura militar y la tecnología estadounidense. Ejemplo de este tipo de filmes es *The Autobiography*

of Jeep (1943), dirigido por Irving Lerner.

Documental etnográfico

El cine etnográfico ha recibido la atención de diversos analistas, muchos de los cuales lo ven como un instrumento equiparable al informe final de una investigación social. Se cuenta con amplia bibliografía al respecto. Worth lo define como “un conjunto de signos cuya función es el estudio del comportamiento de una comunidad” (en Rebollo, 2002: 140). Además, Jay Ruby entiende al documental etnográfico como una manera de acercarse y comprometerse con los sujetos de estudio; afirma: “Ha llegado el momento de que los realizadores de documentales etnográficos dejen de preocuparse tanto por hacer películas importantes y se interesen más por conocer cómo afecta su trabajo a la gente que retratan” (Martínez, 2009: Loc 410).

Para Mendoza, el documental etnográfico se enmarca dentro del documental de observación, el cual forma parte de las categorías que Bill Nichols creó para clasificar al cine de no ficción³⁷.

La modalidad de observación tiene como modelo al llamado cine directo o cinéma vérité, de Jean Rouch. Una propuesta en la que la cámara interactúa con los protagonistas. Esta modalidad enfatiza la no intervención del realizador en el desarrollo de los sucesos que tienen lugar frente a la cámara, cediendo a los protagonistas el control de éstos. ... suele interesarse por construir la unidad de

37 Dichas categorías son: documental expositivo, documental de observación, documental interactivo y documental reflexivo. Para mayor información se puede consultar a Mendoza, 2011: 73-76.

espacio temporal en sus secuencias, prescinde de la construcción de un modelo centrado en solucionar un problema y, en cambio, adopta otro basado en la descripción exhaustiva de lo cotidiano. La modalidad de observación está asociada a los procedimientos de la etnografía, puesto que permite al realizador observar las actividades de otros, sin recurrir a técnicas que conviertan las imágenes y los sonidos de los protagonistas en parte de una argumentación ajena a éstos (Mendoza, 2011: 74).

Ruby (Grau, 2002:138) establece cuatro criterios para distinguir a los filmes etnográficos:

1. Deben ser filmes sobre:

a) Culturas enteras.

b) Porciones de culturas.

2. Han de estar informados sobre teorías explícitas o implícitas de la cultura.

3. Han de ser explícitos respecto a:

a) La investigación.

b) Los métodos de filmación.

4. Han de utilizar un léxico antropológico distintivo.

Otro elemento del filme etnográfico, señala Sedeño,³⁸ y que tiene que ver con la definición de etnografía, es la convivencia prolongada del realizador-investigador con sus sujetos de estudio. Flaherty solía pasar años con las personas que iba a filmar, con el fin de conocerlas al máximo.

La etnografía “consiste en descripciones detalladas de situaciones, eventos, personas, interacciones y comportamientos que son observables”. Es un método de investigación cualitativa que emplean antropólogos y sociólogos que, de acuerdo a Anthony Giddens, implica “el estudio directo de personas o grupos durante un cierto periodo, utilizando la observación participante o las entrevistas para conocer su comportamiento social³⁹”.

Documental sociológico

Hasta donde se ha podido llegar con la investigación para esta tesis, muy pocos son los autores que han empleado el término documental sociológico. Las definiciones de tales autores sobre el mismo no son muy diferentes de aquellas que se emplean para el documental antropológico o etnográfico.

38 Ana María Sedeño Valdellós, *Lo visual como medio de reflexión antropológica*, en línea: http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/lecturasdecinedocumental.htm#Lo_visual_como_medio_de_reflexión_antropológica, [Consultado el 12 de febrero de 2012].

39 Javier Murillo y Chyntia Martínez, *Investigación etnográfica*, México, UAM, en línea: http://www.uam.es/personal_pdi/stmaria/jmurillo/InvestigacionEE/Presentaciones/Curso_10/I_Etnografica_Trabajo.pdf [Consultado: 20 de Julio, 2012].

Según Eduardo de la Vega, el documental sociológico puede enmarcarse entre los trabajos cinematográficos que se preocupan por plantear situaciones de conflicto social, movimientos y en general problemas sociales; entendiendo por “social” “las relaciones que se establecen entre los grupos de poder y las clases sociales, y toda la serie de manifestaciones complejas con las que esas relaciones aparecen en la realidad (De la Vega, 2012: 240)”. Para Hubert Knoblauch, un documental sociológico “debe tener preguntas sociológicas, y éstas preguntas deben ser contestadas a través de filmar significados⁴⁰”.

De la Vega sostiene que *Amanece en el erial*, de Rolando Aguilar, es uno de los primeros documentales sociológicos en México, tomando en cuenta su intención tanto sociológica como antropológica. Otro ejemplo de éste género de documental, según De la Vega, es *Etnocidio. Notas sobre el Mezquital* de Paul Leduc, basado en una investigación de Roger Bartra en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM.

También en esta categoría, de la Vega coloca los siguientes documentales: *Tierra del chicle* (1953), de Walter Reuter, por su afán de denuncia y estudio sociológico; *El grito*, de Leobardo López; los trabajos de Cine Testimonio, fundado por Eduardo Maldonado; la Cooperativa de cine marginal, integrada entre otros por Paco Ignacio Taibo II, Gabriel y Ramón Villar y Enrique Escalona; Taller Cine de Octubre, creado por Armando Lazo y Jaime Tello.

40 En el marco del tercer Simposio Internacional de Análisis Visual y Textual Asistido por Computadora (SIAVTAC). Universidad Autónoma Metropolitana, plantel Iztapalapa, del 24 al 26 de septiembre de 2012.

Para de la Vega, Cine Testimonio logró con *Jornaleros* (1977),

El documental sociológico más acabado y redondo. Esta película de Maldonado es un ejemplo de que el documental sociológico logró un rango mayor, pues exigía una investigación social en campo previa a la realización de la película. Antes de filmarla ya se había logrado un objetivo claro de análisis, y el resultado de denuncia fue obtenido sobre la marcha. La investigación previa se hizo en el Departamento de Sociología Rural de la Universidad Autónoma de Chapingo (De la Vega, 2012: 244).

Documental de investigación social

Hay que resaltar que no toda investigación social es basada en la etnografía; por ende, no todo filme basado en Sociología o Antropología puede ser etnográfico en automático. Por ejemplo, el *cinémavérité*⁴¹ puede hacer uso de la etnografía, pero en el mismo documental también se pueden observar otros recursos de la investigación social.

Un caso significativo en este orden de ideas es *Crónica de un verano* (1961), del antropólogo Jean Rouch y el sociólogo Edgar Morin. Sin bien la aproximación de Rouch en sus documentales se caracteriza por ser etnográfica, pensemos por ejemplo en *Iniciación a la danza de los poseídos* (1948), *Crónica*

41 El *cinémavérité* es un “documental interactivo que suele recurrir a la entrevista filmada. Parecido a la entrevista periodística. Pregunta directamente por la información y provoca la respuesta” (Jorge Rebollo, *Antropología audiovisual*, España, Bellaterra, 2002, p. 168).

de un verano añade además entrevistas abiertas, entrevistas estructuradas, entrevistas semiestructuradas, así como entrevistas grupales y otros recursos metodológicos propios de las ciencias sociales.

Tomando en cuenta que el documental social y el etnográfico no necesariamente contempla las diversas formas del filme o video realizado por investigadores sociales, las definiciones de documental antropológico y sociológico son amplias y no necesariamente existe una diferencia entre ambas, y que la investigación social no se reduce a Antropología o Sociología, por ende integrantes de otras disciplinas, como la Ciencia Política, el Trabajo Social, las Relaciones Internacionales, la Economía y la Psicología social, también están produciendo documentales basados en sus campos de estudio, sus teorías y metodologías. Se plantea en esta tesis la necesidad de término el término cine o video documental de investigación social.

4.3- La interdisciplinariedad del Documental de Investigación social

Por documental de investigación social entendemos entonces, aquella realización filmica de carácter documental, producida en el marco de una investigación social con el fin de construir conocimiento. A diferencia del texto escrito en ciencias sociales (libro, ensayo, artículo), el documental de investigación social podría tener una construcción narrativa dramática, retórica y

estética, que apele no sólo a la razón, sino también a las emociones. También este se acerca a las distintas disciplinas y campos de la investigación social, como: la Administración Pública, las Ciencias Políticas, las Relaciones Internacionales, por nombrar algunas.

En el trabajo realizado dentro del *Laboratorio Multimedia para la Investigación Social* de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPyS) de la UNAM, la búsqueda de proyectos que brindaran un servicio realización documental a los profesores y alumnos de las seis carreras de la facultad, pudimos observar esta integración de disciplinas.

Por tanto, el término documental de investigación social implica interdisciplinariedad, permite abarcar las diversas carreras, además de otras como la Historia, la Psicología, la Geografía y la Economía. Pensemos que cuando se produce un video documental dentro del LMIS, éste suele estar ligado a proyectos de investigación empíricos, además de teóricos, en donde participan no solamente sociólogos, sino también profesores y alumnos de las otras carreras. La pureza sociológica o antropológica no existe en la investigación empírica.

Hay que destacar que el documental de investigación social encuentra en el llamado documental *web* y/o plataformas multimedia, un formato ideal para el mismo. Programas de cómputo como *klynt* permiten al realizador no solamente mostrar en línea una pieza audiovisual como resultado de su investigación, sino

además otros materiales que dan sustento académico a la misma, pero que en el cuerpo de un documental convencional resultarían baches narrativos, como textos con los marcos teóricos y metodológicos, estadísticas, o incluso el texto completo de la investigación.

4.4- Estética y documental de investigación social

El 4 de mayo de 2012, en el marco del Seminario Permanente de Sociología Audiovisual, en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, una de las sociólogas participantes comentó que no sabía si el trabajo fotográfico de Sebastian Salgado se podría considerar sociológico porque este tenía una fuerte carga estética.⁴² No obstante, el 9 de mayo de 2009, el mismo Salgado aseguró durante una ponencia en San Francisco, California, que sus fotografías, particularmente su primer ensayo titulado *Workers*, era producto de su formación como sociólogo⁴³. Y en efecto, si bien Salgado se ha dedicado a documentar algunos de los principales problemas sociales de la humanidad, sus imágenes se caracterizan por contener una exquisita composición y exposición; dicho con justicia, sus fotografías son bellas, aunque él mismo no se considere artista, sino

42 Eleke Koppen, ponencia en el Seminario Permanente de Sociología Audiovisual, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM. Coordinadores: Hugo José Suárez y Manuel Ortiz. Escuchar audio en <http://manuelortiz.net/audios/elke.mp3>, 4 de mayo, 2012.

43 Manuel Ortiz, *Salgado ya usa digital*, San Francisco, California, *Nuestra Mirada*, en <http://www.nuestramirada.org/profiles/blogs/salgado-ya-usa-digital> [publicado el 10 de mayo, 2009].

fotógrafo documental.

Por desconocimiento de las técnicas fotográficas y el lenguaje no verbal, por la ortodoxia de la academia, o por seguir tradiciones, hasta ahora la mayoría de los investigadores sociales que hacen uso de imágenes en sus trabajos, no le dan importancia a la plástica, piensan que una fotografía o un video debe ser un mero registro, o consideran que las imágenes no tienen autonomía y únicamente sirven para ilustrar publicaciones.

El hecho es que toda imagen o pieza audiovisual, aunque sea documental, es una construcción basada no solamente en elementos objetivos, “reales”, sino en gran medida en la imaginación de su realizador (Suárez, 2010). El documental de investigación social debe tener, por ende, elementos estéticos. “Las virtudes estéticas de la fotografía residen en la revelación de lo real” (Niltry, 1978: 5). Paradójicamente, la estética, “lo bello”, no termina por ser aceptado por una gran cantidad de investigadores sociales o por muchos documentalistas.

Pero la disyuntiva no sólo se resuelve incluyendo imágenes “bellas”, *ad hoc* a la ocasión, porque precisamente otro de los problemas en la fotografía documental, como lo señaló Carlos Monsiváis, es un abuso de la estetización, la cual conlleva al folclor de algunos temas sociales.

La fotografía ha jugado en nuestro medio un papel supuestamente embellecedor, que al aislar al sujeto de su observación en las esferas de “lo bello” o “lo real maravilloso” neutraliza cualquier juicio o emoción políticos y oculta los elementos

de la realidad dándoles apariencias tremendistas o utópicas, escenificando al gusto del cliente la lírica desolación de la miseria o el impulso poético escondido tras la total carencia (Monsiváis en Marzo, 2006: 46).

La fotografía, expone Monsiváis, “es en todos los casos, una técnica para captar la belleza, el modo de recuperar la armonía en lo declaradamente árido, enarmónico”. Y esta fotografía, añade, “prueba que es posible hallar satisfactores en donde nadie lo espera, de que aunque una buena foto el sentimiento de ultraje” (Monsiváis en Marzo, 2006: 46).

Salgado no aísla al sujeto ni neutraliza cualquier juicio o emoción políticos, sino todo lo contrario, sus fotografías de denuncia son bellas y al mismo tiempo conducen inevitablemente a una lectura crítica de las mismas, por eso han logrado importantes cambios de ley en favor de los mineros y obreros brasileños.

¿Dónde está la frontera entre lo bello, la creación, el exceso de estatización y la imagen documental efectiva? Monsiváis propone:

No predico nuevos rumbos para la fotografía. Pero sí me gustaría ofrecer una visión desde dentro del proceso de cohesión y dispersión de las clases subalternas, que con plena honestidad se dedique al registro crítico de la miseria, el otro hecho central de este continente. En la tarea cultural y artística de la crítica del exotismo y la pobreza romántica, el rechazo de toda pretensión de neutralizar el mundo, la negativa a asumir, con gozo estetizante, la parte por el todo. Mientras, por así decirlo, la miseria de lo fotografiado no se incorpore

críticamente y dialécticamente a la fotografía, mientras domine la belleza sobre la visión crítica, seguiremos contemplando imágenes generalmente vacías e insignificantes, donde nuestros comentarios redencionistas harán las veces del arte y de la toma de conciencia (Monsiváis en Marzo, 2006: 46).

No se logrará, porque no es la finalidad llegar a una respuesta satisfactoria sobre hasta dónde la belleza y hasta dónde el registro de “neutro”, sin maquillaje, de los acontecimientos. No obstante, se intentará transitar por algunos conceptos y líneas de análisis que nos permitan la reflexión. Para dichos fines, hay que iniciar considerando a la obra visual y/o audiovisual, como lo plantea Martín Heidegger, en términos de una cosa inserta en un contexto.

La obra, como tal, únicamente pertenece al Reino que se abre por medio de ella. Pues el ser-obra de la obra existe y sólo en esa apertura. La obra de arte no es completa por sí misma, tomada aisladamente, sino sólo dentro de un conjunto de relaciones que trascienden su entidad concreta para integrarla al mundo que la rodea” (Heidegger, 2006: 15).

Ahora bien, la obra de arte es creada para su contemplación, pero la obra documental, además, tiene la pretensión de informar, explicar, como afirma Maricarmen de Lara, contestar a los porqué de las cosas, narrar. “Sólo lo que es capaz de narrar puede hacernos comprender” (Mayer, 2004: 27).

Ana María Sedeño apunta:

Es precisamente esa capacidad para narrar, para narrativizar los acontecimientos tanto del cine documental/etnográfico como del cine de ficción,

lo que se convierte en el mayor problema para la diferenciación entre el cine con intención o voluntad etnográfica y el cine de ficción más clásico, además de constituirse en una necesidad pragmática de su dispositivo de recepción (Sedeño, 2012, en línea).

Es importante señalar que en el terreno teórico de la realización documental, particularmente etnográfico, se encuentra la dicotomía *realismo/creación, creación/belleza*. Pero si hacemos un recorrido por la realización cinematográfica documental etnográfica, vemos que los principales realizadores, quienes han trascendido en el tiempo y han logrado llevar mensajes efectivos a los espectadores, han considerado a la estética como parte de sus trabajos; pensemos en los filmes de Robert Flaherty, Dziga Vertov, Jean Rouch, Paul Rotha, Jean Vigo, John Grierson y Jorge Prelorán, entre muchos otros.

La belleza y la estetización de la fotografía, del filme documental, es necesaria para penetrar en los espectadores; negarla sería un absurdo. Por otro lado, la belleza por la belleza, por lo menos en lo que a documental se refiere, y sobre todo en temas de miseria, o donde se requiere la denuncia, sería aberrante. Como lo apunta Monsiváis los grandes realizadores como Salgado nos muestran que es posible lograr la armonía entre estos dos mundos, realismo y creación estética.

En varias ponencias del *Primer Coloquio Internacional de Ciencias Sociales y Documental* realizado en la UNAM, del 16 al 23 de marzo de 2012, en el marco del *Séptimo Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente "Contra el Silencio Todas las Voces"*, resaltó el hecho de que en México y otras partes del mundo, en los últimos diez años, se puede observar lo ya mencionado, un importante acercamiento de las instituciones educativas vinculadas a la investigación social con la producción de materiales audiovisuales.

No obstante, como se apuntó en ese Coloquio, poco se ha reflexionado sobre los criterios metodológicos empleados en la operacionalización y representación de los hallazgos de investigaciones sociales en formatos multimedia, particularmente en textos audiovisuales. Por ende, una gran parte de los documentales de investigación social han sido realizados de manera intuitiva y sin metodologías de por medio.

Resulta claro, no sólo en las ponencias y en los filmes vinculados a la investigación social, sino además en la bibliografía general referente a metodología e investigación social y/o comunicación, que hay una ausencia casi total de análisis, en español, sobre lo que significa realizar filmes documentales basados en Ciencias Sociales. Muchas veces, los investigadores sociales, por el advenimiento de nuevas tecnologías audiovisuales, entran al terreno del cine documental sin las suficientes referencias metodológicas ni teóricas que guíen al respecto.

4.5- Ricardo Chacón y Mina Lorena Navarro. Entre el documental de investigación social y la investigación militante audiovisual.

El análisis sobre la aplicación de metodologías de realización para la producción del documental de investigación nos llevó a la realización de dos entrevistas las cuales nos permitieron desarrollar correctamente las conclusiones de la investigación. No sólo el análisis si no la praxis que se llevo a cabo dentro del Laboratorio han permitido una aproximación mayor sobre este tema.

Ricardo Chacón⁴⁴

Entrevista

Manuel Ortiz. Podríamos hablar brevemente de tu trayectoria, ¿cómo es que haces este vínculo entre investigación social y realización audiovisual?

Ricardo Chacón. Inicié la realización de documentales porque comencé a trabajar con antropólogos. En el INAH Morelos tuvimos la oportunidad de fundar un canal de televisión y prácticamente nos apropiamos de él, y ahí tuve la oportunidad de trabajar mucho con antropólogos y arqueólogos. Para mí fue muy sencillo y muy enriquecedor, además porque estábamos hablando de las mismas cosas, aunque por supuesto que me tocaba la parte de enseñarles lo que era la utilización de las cámaras del cine documental para llevar a cabo las

⁴⁴ **Ricardo Chacón** es un sociólogo, antropólogo, documentalista y profesor de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), cuya trayectoria profesional es muy representativa del documental de investigación social en México.⁴⁴ Chacón estudió cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM entre los años 1975 y 1979. Paralelamente, realizó estudios de Licenciatura en Sociología

realizaciones.

Manuel Ortiz. Me has dicho que tu trabajo documental ha estado influenciado por tu formación sociológica. ¿Cuál sería la diferencia entre un documental que de alguna manera está basado en métodos de Sociología y un documental convencional?

Ricardo Chacón. Creo que eso tiene que ver más con el estilo, con mi estilo personal de realizar En el caso de la ENEP Acatlán, donde estudié Sociología, tuvimos una formación metodológica muy estricta y rica; tuvimos bastantes cursos de metodología y epistemología, y digamos que al menos en mi generación lo que más dominábamos era la metodología, y una vez que pasamos a los distintos campos laborales, lo platicamos años después, cada quien había desarrollado a partir de estos conceptos, de estos marcos metodológicos, una metodología propia para trabajar. Esto resultó bastante enriquecedor y muy interesante, y eso fue lo que a mí me sucedió. No te sabría decir qué hubiera hecho sin este marco metodológico porque desde un inicio estoy claro y consciente que aunque no fuera mi intención hacerlo, siempre estaba aplicando la metodología a la hora de diseñar un documental y al momento de montarlo, de editarlo.

Manuel Ortiz. ¿Me podrías dar algunos ejemplos de trabajos?

Ricardo Chacón. En el 2005 o 2006, no recuerdo bien, escribí un guión sobre la *Matlacoatl* para una productora gringa. Tuve acceso a pocos textos. Aunque la

Matlalcoatl, la Malinche, es una montaña estudiada, tuve acceso a pocos textos. Realicé una lectura sobre lo que era el calendario agrícola y el calendario ritual, entonces descubrí que ahí estaba la metodología y el montaje de la película. Esto me decía que la pauta para el montaje de la película, cómo proponerlo, cómo construirlo, era a partir precisamente de cómo se daba, se organizaba, el calendario ritual y el calendario agrícola.

Para mí es muy importante tener un plan de trabajo. Por supuesto, los planes de trabajo en el cine documental no son tan estrictos como lo son en el cine de ficción, pero sí requieren de un orden y quizá de una vigilancia bastante estricta, para que no se te vaya a ir la película quién sabe por dónde. Ahí también de alguna manera operaban en mí todas estas propuestas metodológicas que yo tenía como sociólogo.

Manuel Ortiz. En qué momento realizas el guión, ¿cuándo ya tienes la investigación concluida, o antes? ¿Va al mismo tiempo? En una investigación social se elabora un protocolo de investigación. En el caso de tu protocolo de investigación, ¿ya estás pensando en la realización audiovisual?

Ricardo Chacón. Bueno, depende del proyecto y eso lo he afirmado. Depende del proyecto el cómo se va a generar el guión. Yo había desarrollado un método personal que es el que comparto con mis alumnos de la ENAH, en una materia que se llama “De la Investigación Etnográfica al Guión Documental”. En esta propuesta elaboré un diagrama de flujo que se llama ‘Proceso posible e

improbable para la realización de un documental'. Digo posible e improbable porque aun cuando en el diagrama de flujo yo observo y me detengo en los distintos procesos conforme va avanzando la realización del documental, desde el surgimiento de la idea hasta el final de la posproducción, van a existir proyectos que seguramente no van a tener esta secuencia. Hay proyectos documentales en donde incluso ni siquiera tienes la oportunidad de reflexionar o pensar en un guión por la premura de los hechos. Hay que ir con la cámara, cámara guerrillera, ahí a levantar la imagen, y entonces este método ya lo aplicas al momento de elaborar el guión para la edición, porque mi propuesta es también que el guión para cine documental no es ni una cuartilla ni veinte hojas, ni un libreto, es todo un proceso.

Para mí, el guión en el documental es un proceso que va desde el surgimiento de la idea hasta el proceso final de la posproducción. Evidentemente, primero intentó realizar un desglose sobre lo que quiero, más bien, sobre lo que estoy viendo, y posteriormente acudir a la investigación. No obstante, muchas veces he tenido que trabajar a la inversa y eso es lo que sucede con los estudiantes de la ENAH, que son circunstancias muy especiales que casi nunca les sucede a los documentalistas. Hay mucho trabajo etnográfico de mi parte. He llegado a la conclusión de que todo documentalista a final de cuentas, lo que está haciendo es un trabajo etnográfico, un trabajo de campo, lo tenga claro o no.

Manuel Ortiz. ¿Todo documentalista?

Ricardo Chacón. Casi todos, bueno, es suicida decir 'todo documentalista', pero al menos los documentalistas que están haciendo documentales en donde están presentes los fenómenos sociales, ya sea en los *scouting*, ya sea en los mismos rodajes, en la misma producción, están haciendo un trabajo etnográfico, aunque ellos no lo sepan, y muchos de ellos yo creo que seguramente ni siquiera han oído hablar de las técnicas etnográficas.

Manuel Ortiz. ¿Ayudaría que los documentalistas también tuvieran formación en cuanto a técnicas etnográficas y metodología?

Ricardo Chacón. Yo creo que sí ayudaría, por supuesto que sí. Sobre todo ayudaría a todo aquel documentalista que tiene claro y está consciente de que está produciendo un documental de investigación, que le da la importancia a la investigación. Porque como lo hemos platicado, hay muchísimos documentalistas que no le conceden ninguna jerarquía a la investigación.

Mina Lorena Navarro⁴⁵

Entrevista

Manuel Ortiz. La historia nos dice que la Sociología visual, antes que se

⁴⁵ Mina Lorena Navarro es profesora de Sociología en la FCPyS. Durante el 2013, el LMIS realizó junto con ella cinco videos documentales sobre luchas socioambientales en México. Dichos videos fueron publicados en la página de internet de *La Jornada*, periódico con el que el LMIS tiene un acuerdo de colaboración. Esta fue la primera experiencia de la profesora Navarro en la realización audiovisual basada en sus temas de investigación. A continuación se incluye una entrevista con la profesora Navarro, realizada el 18 de julio de 2013, en torno a la aproximación con lo audiovisual, así como su experiencia en el LMIS.

nombrara “Sociología visual”, sociólogas y sociólogos que han utilizado imágenes también han estado relacionadas o relacionados con el activismo. Han utilizado las imágenes como una manera de denuncia, a veces desde la academia en ocasiones fuera de la academia. La idea es que han tenido algunos, es que las imágenes pueden reforzar la denuncia que ellos podrían hacer a través del texto.

Entonces, por mucho tiempo, casi desde los inicios de la misma Sociología, se veía más o menos natural hacer fotografía como parte de la investigación sociológica. Después desapareció esto y parece ser que ahora con las nuevas tecnologías para llevar el registro audiovisual, ha resurgido tal idea o forma de trabajo.

Desde tu experiencia y aproximación a lo audiovisual, ¿cómo ves este vínculo entre realización audiovisual, Sociología y activismo?

Mina Lorena Navarro. Quizá somos una nueva generación que nos estamos creando. Yo, por lo menos, soy de una generación marcada por el levantamiento zapatista. Después, la huelga del 99 y una serie de movimientos que también nos están vinculando de otra forma con la realidad; la manera cómo desde la academia o cómo la academia puede convertirse una trinchera de lucha.

Entonces creo que, por un lado, sí somos una generación con cierto grado de politización, en donde hay un compromiso y un vínculo mucho más cercano con las luchas sociales y con un interés en la transformación de las relaciones

sociales. Pero, claro, por el otro, viene el desarrollo y las tecnologías de lo que comentabas. Hay un filósofo italiano que se llama Biffo que ha escrito el libro *Generación post alfa*; y justo lo que él plantea, es que en la última revolución tecnológica, las últimas generaciones que están formadas ya con una sensibilización y un contacto mucho más profundo con las tecnologías, poseen otros códigos como los de la comprensión de la realidad, donde ya no sólo es lo alfabético, sino como él lo llama, el *post alfabético*, donde las imágenes juegan un papel muy importante.

A estas herramientas, y en general la tecnología, tenemos que darle otro contenido, otro sentido y otra orientación. Entonces, es desde la Sociología y frente al compromiso de la transformación de la realidad, como nos vamos adueñando o vamos apropiándonos de una tecnología que nos sirva para la transformación.

Creo que son esos dos canales: por un lado, ese grado de politización y, por otro, el tema de las tecnologías. Creo que sí es una discusión lo de la Sociología, lo de la objetividad y todo eso, porque sí ha habido una tradición predominantemente positivista que es la que está planteando todo el tiempo que desde la universidad y desde la academia tenemos que producir una teoría aséptica. Pero, por otro lado, también hay muchas tradiciones, quizá más vinculadas a una perspectiva crítica, en donde no estamos tratando de reproducir esa separación entre el que produce el conocimiento y la realidad misma. Finalmente, nosotros somos parte de esa realidad y de entrada tenemos

una postura frente a la realidad.

Manuel Ortiz. Estamos produciendo contigo y el laboratorio una serie de videos sobre luchas socioambientales. ¿Cómo ves este trabajo en términos del vínculo entre Sociología, activismo y realización audiovisual?

Mina Lorena Navarro. Cuando empezamos a pensar en el documental, nuestro margen de acción y el lugar desde donde estábamos tratando de producir un material alternativo no era precisamente en la academia, sino desde un lugar más ligado al activismo; es decir, las experiencias más concretas de lucha y trabajo político.

Entonces, fue más bien al revés. Ese lugar del activismo fue tratar de ir en el camino, tratando de entablar un diálogo con la academia y encontrando que en la academia pueden existir otras fuentes y otras tradiciones que están ligadas a estas ideas de una Sociología comprometida. Incluso lo que se maneja como la *investigación militante*, que tiene que ver con esta no separación entre el sujeto que estudia y el objeto que es estudiado.

Manuel Ortiz. ¿Crees que hay investigación militante en esta serie de videos?

Mina Lorena Navarro. Sí, por supuesto. Es un concepto que yo he escuchado que lo define, me gusta mucho cómo lo define, el *Colectivo Situaciones*, que es un colectivo en Argentina, un colectivo básicamente de académicos intelectuales que empiezan a producir una serie de ideas, de textos de publicaciones; desde de su acercamiento con movimiento sociales a partir de la crisis del 2001, ellos

empiezan a elaborar este planteamiento de la *investigación militante*.

Quizá venga de más atrás, pero ésa es como la referencia que yo tengo, que tiene que ver con la idea de la no separación y de un compromiso con la lucha, porque uno es parte de la lucha.

Estaríamos hablando de la Sociología quizá como una disciplina que es bastante abierta y bastante amplia y dónde es quizá mucho más fácil pensar algunos diálogos y traspasar las fronteras disciplinarias con otras como, por ejemplo, lo audiovisual.

Yo creo que en la Sociología se permite mucho más ese diálogo, y hay como más fluidez. La idea de la investigación militante es central porque muestra series de videos que parten precisamente desde el activismo y desde la lucha que era nuestro primer lugar de enunciación para producir un material, al mismo tiempo desde la Sociología. Entonces, fue muy fácil traspasar esa frontera; en realidad creo que tampoco estamos convencidos de que había de diferenciar una cosa de la otra.

A mí no me queda claro si la estamos diferenciando, o si es parte de lo mismo. Si la Sociología nos está ofreciendo ciertas herramientas analísticas-teóricas para la transformación de la realidad y si esas herramientas nos pueden servir para producir un material para la lucha y para tejer complicidades y para producir nuevos lenguajes en los que hay que transmitir ciertas ideas; está muy bien. En ese sentido, creo que tampoco hemos querido reconocer esas

diferencias y en nuestro propio hacer estamos yendo y viniendo.

Manuel Ortiz. En tu experiencia con esta serie de videos, ¿cuáles han sido las diferencias entre los artículos que has realizado en el terreno académico y los videos que se han producido en el laboratorio y publicado en *La Jornada*?

Mina Lorena Navarro. Lo que nos pone a cuestionarnos la producción de un material, es el sentido más pedagógico en la transmisión de las ideas teóricas que uno produce o que uno quiere transmitir o uno quiere irradiar. Así, hay una cosa bien importante en los documentales y en general en las herramientas audiovisuales, que es el ámbito pedagógico. Realmente es tratar de encontrar otros canales y otras formas de comunicación, de transmisión y de traducción de las ideas.

Una cuestión muy importante de esta serie para mí fue eso. Vivir esa experiencia de que al nivel de un texto uno puede transmitir ciertas ideas, pero en el cual no necesariamente una se compromete o está obligada a realizar una traducción de esas ideas que quizá puedan resultar complicadas o abstractas, y que de cualquier manera tendríamos que estar siempre haciendo el esfuerzo de traducción, porque no estamos escribiéndole a la academia. Estamos tratando de producir ideas para la transformación, y eso implicaría también tratar de abrir lo más posible el margen de los interlocutores, de quienes pueden llegar a conocer esas ideas y que realmente influyan en su proceso de vida.

Pero creo que eso es más un vicio de la academia y de los textos que uno

escribe, que terminan siendo textos sumamente abstractos, en los cuales no necesariamente estamos tratando de traspasar la barrera de quiénes son los que nos están leyendo. Si yo escribo sobre “lo común” como categoría crítica, entonces eso lo puedo desarrollar y tengo los autores y toda la argumentación teórica para sustentar esa idea. Y eso no necesariamente a mí me está llevando a la exigencia al desafío de traducir mucho más una idea en un nivel tan teórico y eso me ha pasado en muchos textos que he escrito.

Sin embargo, en la serie de video si bien nuestros puntos de partida eran teóricos y no queríamos abandonar tampoco un sentido de interpretación de las cosas, porque creo que es un *plus* de estos videos que no sólo son una denuncia o es un material para describir, sino para interpretar y para dar un sentido de interpretación de cómo habría que tomar una aposición frente a eso que está pasando.

Entonces, lo que sucedió en la realización de estos videos, es que eso nos obligó a operacionalizar ciertas ideas, ciertas categorías, debates, discusiones teóricas y poderlas traducir en imágenes, pensando que la imagen es un recurso ilimitado. En realidad, cualquiera puede verlo, cualquier podría entender. El otro tema que yo creo que también es importante, es la voz de los actores. En un texto puedes incluir testimonios, pero no es lo mismo, no es el mismo impacto. Yo siempre trato de recuperar la voz de los actores en los textos que trabajo como una parte realmente fundamental. Pero no es lo mismo leer a ver un video, en donde directamente te está hablando la persona y te está

diciendo desde su dolor, desde su tristeza, desde su rabia, lo que siente y lo que quiere transmitir. Porque ellos saben que mucha más gente va a observar el video y entonces es como este trabajo de transmisión; creo que ésa es otra diferencia.

Por un lado es, el desafío de estar tratando de traducir ciertas discusiones en imágenes, con esta repercusión mucho más amplia e ilimitada de los mensajes.

Pero, por otro lado, la misma gente está hablando con su propia voz y tú la estás viendo y la estás escuchando, y eso yo creo que a nivel de emociones es muy poderoso. Porque a través de ello tú te logras conectar sin intermediación con el actor y con el protagonista de esa historia. Además, existen otros recursos de interpretación. Un recurso muy sin inmediaciones son las imágenes.

Considerando que existe menos mediación, porque te conectas; tú, como espectador, te conectas con el que está hablando, por lo menos esos 30 segundos que esa persona está hablando. Sí hay una conexión muy distinta a si la lees.

Manuel Ortiz. ¿Crees que un video puede generar más empatía con los sujetos?

Mina Lorena Navarro. Ese mismo testimonio de “llegaron y me robaron y me violaron”, lo puedes leer y es muy fuerte; pero si la mujer te lo está diciendo, seguramente hay un proceso emocional muy distinto de conexión y de empatía.

CONCLUSIONES

La fusión entre ciencias sociales y documental es tan diversa y data de tanto tiempo atrás, que resulta imposible hacer un recorrido histórico sin caer en arbitrariedades y sin dejar fuera importantes planteamientos, libros, documentales, realizadores y teóricos. La tesis, por ende, debe verse no como un documento consumado con planteamientos absolutos, sino como una invitación necesaria a debatir asuntos de antaño, que no siempre han logrado suficiente espacio en el ámbito académico.

Así, partimos de reconocer que desde sus inicios, pero sobre todo a partir de los años 1960, la sociología y las ciencias sociales en general, han estado ligadas a la fotografía y el filme documental. Este vínculo se ha caracterizado por la intención de emplear a los medios audiovisuales como medios para registrar, exponer sucesos de la vida real, con los cuales se pretende generar y difundir el conocimiento de lo social, político y económico.

El uso de imágenes como instrumentos de investigación social se sustenta en dos premisas; por un lado, el hecho de que hay fenómenos sociales, no todos por supuesto, que son observables. Este uno de los principios de la etnometodología. Harper (2012: 88) señala que “muchas de las ideas fundamentales en sociología, por ejemplo las teorías marxistas de la dialéctica materialista, describen el cambio con metáforas visuales”.

Entre los hallazgos de la tesis, observamos que en la sociología

audiovisual ha existido una constancia de militancia política y/o intención de denuncia social, que abarca desde las fotografías publicadas por Blackmar en una de las primeras revistas de sociología, *The American Journal of Sociology* (1897); el trabajo del sociólogo y fotógrafo y Lewis Wickes Hine (1874-1940), considerado por algunos como uno de los padres de la fotografía comprometida; el registro documental del renombrado Pierre Bourdieu durante la Guerra de Independencia en Argelia (1955 – 1961); el estudio comparativo de Charles Sucha en Amsterdam y Chicago; las fotografías de la burguesía francesa de Gisèle Freud; el enorme legado de Sebastiao Salgado, producto de su formación en economía y sociología marxista; la aportación académica-militante de Douglas Harper, el documental *Crónica de un verano* de Edgar Morin y Jean Rouch (1961); la denuncia contenida en el filme *Etnocidio. Notas sobre el Mezquital* (1977), de Paul Leduc y Roger Bartra; y así hasta nuestros días, como queda de manifiesto en las declaraciones de sociólogos/realizadores como Ricardo Chacón y Mina Lorena Navarro.

El término sociología visual, que aquí llamamos sociología audiovisual, se acuñó en los años 1960, como parte de la emergencia y aceptación de metodologías cualitativas alternativas. Posteriormente, en 1981, se funda la International Visual Sociology Association (IVSA), lo que contribuye a su consolidación (Köppen, 2005: 217-225).

Debido a que la sociología audiovisual se enmarca en la investigación cualitativa, han sido los métodos y técnicas de este tipo de investigación, como

la observación participante, los relatos e historias de vida y los recursos colaborativos, los más comunes en los productos audiovisuales generados desde este campo de la investigación social.

La aparición de las sociedades informacionales descrita por Castells, y con ello el advenimiento de nuevas tecnologías de información y comunicación, como pequeñas cámaras digitales de fotografía y video, celulares con posibilidad de captar imágenes y video en alta resolución han incrementado la hipervisualidad social. Como parte de esta transformación, surge en los últimos quince años un nuevo auge de la sociología audiovisual, la antropología visual y el documental de investigación social. En este contexto, se crean recientemente espacios específicos para tales fines. Ejemplos de lo anterior en el Distrito Federal son: el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS) del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, fundado en el 2000; el Laboratorio Audiovisual del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), en el 2006; el Laboratorio Multimedia para la Investigación Social (LMIS) de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, en el 2011; el Laboratorio de Antropología Visual del Instituto de Investigaciones Antropológicas (2012) y, en el 2013, la conformación de la Red Mexicana de Antropología Audiovisual (REMAV).

La bibliografía sobre en cine documental, cine científico y/o ciencias sociales y cine, así como aquella de sociología y antropología visual, suelen referirse a los filmes de investigadores sociales como cine etnográfico o

documental social; pocos autores, como Morin, Heusch y Nichols, también hacen referencia al documental sociológico. Las definiciones de documental sociológico no son muy diferentes de aquellas que se emplean para el documental antropológico o etnográfico.

Para Eduardo de la Vega, el documental sociológico se preocupa por plantear situaciones de conflicto social, movimientos y en general problemas sociales; entendiendo por “social” las relaciones que se establecen entre los grupos de poder y las clases sociales. A juicio de Hubert Knoblauch, un documental sociológico “debe tener preguntas sociológicas, y éstas preguntas deben ser contestadas a través de filmar significados”.

Como no toda investigación sociológica está basada en etnografía, y los filmes documentales que se pueden producir en el marco de una investigación sociológica pueden ser de muy diversos tipos, hemos incluido aquí el término documental de investigación social.

Por documental de investigación social entendemos aquí, aquella realización filmica de carácter documental, producida en el marco de una investigación social interdisciplinaria, con el fin de construir y difundir conocimiento. A diferencia del texto escrito en ciencias sociales (libro, ensayo, artículo), el documental de investigación social podría tener una construcción narrativa dramática, retórica y estética, que apele no sólo a la razón, sino también a las emociones.

Tanto el documental sociológico como el documental de investigación social, se inscriben dentro del llamado documental científico, y ambos suelen tener un estrecho vínculo con el documental expositivo. Por ende, este concepto es opuesto a la idea posmodernista o de las nuevas tendencias, de abolir cualquier intención de registro y exposición de sucesos que tienen lugar en la vida real. Dicho de otra manera, el documental de investigación social está basado en el análisis, crítica y presentación de sucesos sociales reales, no inventados por el realizador.

Una de las funciones del Laboratorio Multimedia para la Investigación Social (LMIS) de la UNAM, el cual depende del Centro de Estudios Sociológicos, de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, espacio creado en el marco de la realización de la maestría en Cine Documental, es producir y analizar videos documentales de investigación social, basados en investigación crítica generada por alumnos, profesores e investigadores sociales de la UNAM.

Una vía para la producción de videos documentales de investigación social en el LMIS, y la UNAM en general, es el apoyo que brinda la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA), a través del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT), así como el Programa de Apoyo a Proyectos para la Innovación y Mejoramiento de la Enseñanza (PAPIME).

El LMIS brinda servicios de realización documental a varios coordinadores

de proyectos PAPIIT y PAPIME. No obstante, un obstáculo para la producción de este tipo de videos, es la idea entre algunos investigadores sociales, de que hacer un documental es tan sencillo como salir a campo con una cámara y de manera intuitiva, sin un guión ni conocimientos previos de realización, grabar cuanto cosa se nos ponga enfrente.

Por ende, para efectos de la producción de documentales de investigación social, en el LMIS ha sido necesaria no solo la capacitación en lenguaje cinematográfico de los distintos investigadores-realizadores, sino además, el involucramiento de estudiantes de comunicación, sociología y cine, cuya meta es convertirse en profesionales en la materia.

Hay que señalar que la elaboración de esta tesis, permitió argumentar y crear la propuesta de programa para la materia optativa “Sociología Audiovisual”, como parte del nuevo plan de estudios de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. La materia fue aprobada por el Consejo Técnico de la facultad e impartida por primera vez en el periodo 2018-1. Por ende, esta tesis podrá servir como instrumento para la formación de alumnos de Sociología, Cine documental, Ciencias de la Comunicación y Antropología

Finalmente, es importante señalar que esta tesis es simplemente el principio de una investigación más amplia y profunda, que se espera tenga lugar en un doctorado, sobre la producción de documental de investigación social en la UNAM.

BIBLIOGRAFÍA

1. Augé, Marc (2007) “Sobremodernidad: del mundo tecnológico de hoy al desafío esencial del mañana”, en Dénis Morales (coord.), Sociedad Mediatizada, Barcelona, Gedisa.
2. Bartra, Roger (2006), *Antropología del cerebro*, Valencia, Pre-textos.
3. Barthes, Roland (1981), *Camera Lucida*, New York, Hill and Wang.
4. Becker, H.S. (1994), “Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It’s (Almost) All a Matter of Context”, en *Visual Sociology*, no. 10, pp. 1-2.
5. Becquer Casaballe, A. (2002), *El documentalismo fotográfico*, en
6. <<http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/textos/bequer2.htm>>, Argentina.
7. Belmonte, Raúl (2008), *Mirada y sentido en el documental social*. Disponible en <<http://es.scribd.com/doc/27944119/Mirada-y-sentido-en-el-documental-social-argentino-Lenguaje-memoria-y-metodo-como-ejes-de-la-formacion-del-documentalista>>
8. Berger, J. and J. Mohr (1982), *Another Way of Telling*, Cambridge, Granta.
9. Benjamin, Walter (2015), *Sobre algunos temas en Baudelaire*, edición en línea: <<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/Sobre%20algunos%20temas%20en%20Baudelaire.pdf>> (Trabajo original publicado en 1939).
10. Benjamin, Walter (2013), *Sobre la Fotografía*, Valencia, Pre-textos (Trabajo original publicado en 1972).
11. Benjamin, Walter (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca.
12. Berger, John (1972), *Ways of seeing*, Londres, Penguin Books.
13. Brea, José Luis (2005), *Estudios Visuales, La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Ediciones Akal.
14. Bredekamp, Horst (2006), *Thomas Hobbes. Der Leviathan*, Berlín, Akademie Verlag.
15. Bryson, Norman (1999), “The natural attitude”, en *Visual Culture: the Reader*, Londres, Sage/Open University.
16. Bryson, Norman (2004), “La cultura visual y escasez de imágenes”, en revista *Estudios Visuales*, diciembre.
17. Burgess, Niel (2010), “For God’s Sake, Somebody call it!”, en *Editorial Photographers United Kingdom and Ireland*, en línea: <<http://www.epuk.org/opinion/for-gods-sake-somebody-call-it>>, 1 agosto 2010. [Última consulta: 4 de marzo, 2015].
18. Buxó, M. J. (1999), *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*, Barcelona, Proyecto A Ediciones, Kings Tree, S. L.
19. Caro, Laura y Nora Arbeláez (2009), “Hipertextualidad, literacidad y discurso académico: conceptos para la gestión del conocimiento en la red”, en *Revista Virtual Universidad Católica del Norte*, núm. 28, septiembre–diciembre, 2009, Colombia. Acceso: <<http://revistavirtual.ucn.edu.co/>>, [Última consulta: 4 de marzo, 2015].
20. Cartier-Bresson, Henri (1999), *The Mind’s Eye. Writings on photography and photographers*, Nueva York, Aperture.
21. Casas, Armando (2008), “Conmover desde el documental y trabajar por su

- exhibición”, en revista *Estudios Cinematográficos*, año 14, núm. 32, México, UNAM/CUEC, septiembre- diciembre.
22. Chaplin, Elizabeth (1994), *Sociology and Visual Representation*, Nueva York, Routledge.
 23. Casais, E. (2004), “Fotoperiodismo y fotoarte”, en *Sala de Prensa* [artículo en línea]. núm. 64.
 24. Cordero, Liliana (2007), *Documental independiente en México*, Tesis de Maestría no publicada, México, Universidad Autónoma de México.
 25. Collins, Randall (2008), *Violence. A Micro Sociological Theory*, Princeton University Press, EU [version kindle- Amazon].
 26. Colorado Nates, Oscar (2014), *Instagram, el ojo del mundo*, México, Universidad Panamericana (versión kindle).
 27. De la Vega, Eduardo (2012), “El documental sociológico mexicano en la década de los setenta”, en Díaz, Martín y Ricardo Pérez M. (coords.), *Ciencias sociales y mundo audiovisual*, México, CIESAS.
 28. Debray, Régis (1994), *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada Occidental*, Barcelona, Paidós.
 29. Debord, Guy-Ernest (1967), *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, en línea: <http://classiques.ugac.ca/contemporains/debord_guy/societe_du_spectacle/societe_du_spectacle.pdf>, [Última consulta: de marzo, 2015].
 30. De Celís, Santiago Rubín, *Jean Painlevé y el documental de divulgación científica*, en línea, consultado el 15 de noviembre de 2014. Fecha de publicación 7 de septiembre de 2009, <<http://www.blogsandocs.com/?p=423&pp=1>>
 31. De Moraes, Dênis (coord.) (2007a), “Presentación”, en *Sociedad Mediatizada*, Barcelona, Gedisa.
 32. De Moraes, Dênis (coord.) (2007b), “La tiranía de lo fugaz: mercantilización cultural y saturación mediática”, en *Sociedad Mediatizada*, Barcelona, Gedisa.
 33. Evans, Jessica (ed.), “Introduction”, en *Visual Culture: the Reader*, Londres, Sage/Open University.
 34. Ellis, Jack C. y Betsy A. McLane (2005), *A New History of Documentary Film*, Nueva York, Contunuum.
 35. Favero, Paolo (junio, 2014), “Learning to Look Beyond the Frame: Reflections on the Changing Meaning of Images in the Age of Digital Media Practices”, en *Visual Studies*, vol. 29, no. 2, pp. 166-179.
 36. Fiesco, Roberto (2008), “El documental, nuevo cine de ficción”, en revista *Estudios Cinematográficos*, año 14, núm. 32, México, UNAM/CUEC, septiembre-diciembre.
 37. Flusser, Vilém (2011), *Hacia el Universo de las imágenes técnicas*, México, UNAM
 38. Foncuberta, Joan (2011), *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*, Barcelona, Gustavo Gili.
 39. Freund, Gisèle (2011), *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili (trabajo original publicado en 1974).
 40. Goffman, Erving (1979), *Gender Advertisements*, Nueva York, Harper & Row, Publishers.
 41. Gubern, Román (1987), *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili.
 42. Gubern, Román (1996), *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el*

- laberinto*, Barcelona, Anagrama.
43. Gubern, Román (2004), *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama,
 44. Gubern, Román (2007), *Metamorfosis de la lectura*, Barcelona, Anagrama.
 45. Grau, Jorge (2002), *Antropología visual. Fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social*, España, Bellaterra.
 46. Hall, Stuart (ed.) (1997), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage/Open University.
 47. Harper, Douglas (2012), *Visual Sociology*, Nueva York, Routledge.
 48. Heusch Luc (1988), *Cine y ciencias sociales*, México, UNAM/Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
 49. Ímaz Gispert, Carlos (2011), "Presentación", *Acta Sociológica*, núm. 56, México, UNAM/FCPyS, septiembre–diciembre, p. 5.
 50. Internet Live Stats. (2015), Internet Live Stats - Internet Usage & Social Media Statistics. N.p., n.d. Web. 7-feb-15. <<http://www.internetlivestats.com/>>. Última consulta: 04/03/15
 51. Iturbide, Graciela (2010), *Witness in our time: working lives of documentary photography*, Washington, Smithsonian Books.
 52. Jarvie, I. (1974), *Sociología del cine*, España, Guadarrama.
 53. Jiménez, Pablo (2013), *Lewis Hine*, Nueva York, Fundación Mapfre.
 54. Just, Marcel (2010), *Watching the Human Brain Process Information en Nieman Reports*, Cambridge, The Nieman Foundation for Journalism at Harvard University, vol. 64, no. 2, Summer.
 55. Köppen, Elke (2005), "El ojo sociológico. Una mirada a la sociología visual", en *Acta Sociológica*, núm. 43, México, UNAM/FCPyS, pp. 217-233.
 56. Köppen, Elke (2012), "Ojo sociológico", Ponencia en Seminario Permanente de Sociología Audiovisual, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Sociales.
 57. Light, Ken (2010), *Witness in our time: working lives of documentary photography*, Washington, Smithsonian Books.
 58. Lotto, R.B. and Purves, D. (2003), "Why we see what we do", *Optician* 225: 22-26.
 59. Lotto, R.B. (2004), "Visual development. Experience puts the colour in life", *Current Biology* 14: pp. R619-R621.
 60. Lotto, R.B. (2015), *Human perception*, en el programa del experimento del Lotto Lab, en <http://www.lottolab.org/programmes-article_humanperception.asp>
 61. Maria, Jess. (2015) "Virtuets: Video Marketing for Real Estate" N.p., n.d. Web. 7-Feb-15. <<http://www.virtuets.com/45-video-marketing-statistics/>>, Última consulta: 4 de marzo, 2015.
 62. Marcos García, Nelson (1987), *El foto reportaje y su técnica*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.
 63. Martínez Pérez, Ana (2009), *La antropología visual*, Madrid, Editorial Síntesis [versión kindle-Amazon].
 64. Martínez, Rogelio (2012), *La participación del sociólogo en la producción de documentales*, Tesina de Licenciatura no publicada, Universidad Nacional Autónoma de México.
 65. Marzal, Javier (2008), *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Madrid, Cátedra.
 66. Mayer, Marcos (2004), *John Berger y los modos de mirar*, Madrid, Campo de ideas.

67. Méndez, José (1972), *Hacia un cine político. La Cooperativa de Cine Marginal*, <https://www.pitzer.edu/academics/faculty/lerner/wide_angle/21_3/213mendez_s.htm>.
68. Mendoza, Carlos (2010), *El guión para cine documental*, México, UNAM.
69. Monsiváis, Carlos (2006), Comentario a la ponencia de Lourdes Grobet: "Imágenes de miseria: folclor o denuncia", en J. L. Marzo (ed.), *Fotografía y activismo*, Barcelona, Gustavo Gili.
70. McBride, D. M. & J. K. Braithwaite (2008), "Picture Superiority Inconceptual Implicit Memory Tests", Ponencia presentada en *el International Congress of Psychology*, Berlin.
71. McLuhan Marshall (1996), *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, México, Paidós.
72. McPhail, Elsie (2013), *Desplazamientos de la imagen*, México, Siglo XXI.
73. Mirzoeff, Nicholas (1999), *An Introduction to Visual Culture*, Nueva York, Routledge.
74. Mitchell, W.J.T. (1994), "The Pictorial Turn", en *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press.
75. Mitchell, W.J.T. (2005), *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press.
76. Moles, Abraham (1975), *La comunicación y los mass media*, Bilbao, Mensajero.
77. Monsiváis, Carlos (2006), Comentario a la ponencia de Lourdes Grobet: "Imágenes de miseria: folclor o denuncia" (1981), p. 46, en Jorge Luis Marzo, (ed.), *Fotografía y activismo*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.
78. Mraz, John (2003), *¿Qué tiene la fotografía de documental? Del fotoperiodismo dirigido al digital*, ZoneZero en línea: <<http://v1.zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz01sp.html>>. Última consulta: 4 de marzo, 2015.
79. Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Buenos Aires, Paidós.
80. Nichols, Bill (2013), *Introducción al documental*, México, UNAM.
81. Ortega, Mario (2009), "Metodología de la sociología visual y su correlato etnológico", en *Argumentos*, núm. 59, vol. 22.
82. Ortega, Mario (2012), "Metodología de la sociología visual y su correlato etnológico", Ponencia en el *Seminario Permanente de Sociología Audiovisual*, México UNAM / Instituto de Investigaciones Sociales, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
83. Ortiz Escámez, Manuel (2009), *Salgado ya usa digital*. Disponible en <<http://www.nuestramirada.org>>
84. Ortiz Escámez, Manuel (2012), "Investigación social y adaptación al lenguaje audiovisual", Ponencia en el *Primer Coloquio Internacional de Ciencias Sociales y Documental*, México, UNAM / MUAC, marzo.
85. Paniagua, Karla (2007), *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*, México, Publicaciones de la Casa Chata.
86. Pérez, R. y Díaz M. (2012), *Ciencias sociales y mundo audiovisual. Memorias de un seminario*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Laboratorio Audiovisual/Juan Pablos Editor.
87. Prosser, John (2003), *Image-based Research*, Londres, RoutledgeFalmer.
88. Sedeño, A. (2012), *Lo visual como medio de reflexión antropológica*. Disponible en <<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion>>.

89. RAE, Real Academia Española (2001), *Diccionario de la lengua española*, Barcelona, Editorial Espasa Calpe, 22ª edición.
90. Ryan, Christopher (2012), *En el principio era el sexo. Los orígenes de la sexualidad moderna*, Paidós [versión kindle]).
91. Rebollo, Jorge, *Antropología audiovisual*, España, Bellaterra, 2002.
92. Rovira, Guiomar (2013), "De las redes a las plazas: la web 2.0 y el nuevo ciclo de protestas en el mundo", en *Acta Sociológica*, núm. 62, México, UNAM, pp.105-135.
93. Romer, Grant B. (2010), "What Was Photography?", en *La fotografía: imagen y materia*, México, UNAM.
94. Sañudo, Érick (2008), "Juan Carlos Rulfo. Hacer documental es entablar una gran conversación", en revista *Estudios Cinematográficos*, año 14, núm. 32, septiembre-diciembre, UNAM/CUEC.
95. Schultheis, Franz (ed.) (2012), *Pierre Bourdieu en Argelia. Imágenes del desarraigo*, Austria/Madrid, Camera Austria/Círculo de Bellas Artes.
96. Suárez, Hugo (2008), "La fotografía como fuente de sentidos", en *Cuaderno de Ciencias Sociales*, núm. 150, pp. 1-123.
97. Suárez, Hugo (2012), Ponencia en el *Seminario Permanente de Sociología Audiovisual*, México, Centro de Estudios Sociológicos, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.
98. Suárez, Hugo (2013), *Releer a Edgar Morin*, Disponible en <<http://registropersonal.nexos.com.mx>>.
99. Spencer, Stephen (2011), *Visual research methods in the social sciences*, USA/Cánada, Routledge.
100. Strohl, Andreas (2002), "Photography and History", *Vilém Flusser, Writings*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
101. Sontag, Susan (2013), *Sobre la fotografía*, Barcelona, Debolsillo (Trabajo original publicado en 1973).
102. Tosi, Virgilio (1987), *Manual de cine científico*, México, UNAM-UNESCO.
103. Wagner, Jon (1979), *Images of information*, Beverly Hills/Londres, Sage Publications.