



REVISTA
DE INVESTIGACIÓN
Y PEDAGOGÍA
DEL ARTE,
FACULTAD DE ARTES,
UNIVERSIDAD
DE CUENCA
NÚMERO 9,
ENERO-JUNIO DE 2021
ISSN 2602-8158
COPYRIGHT © 2021
ARTÍCULO DE ACCESO
ABIERTO CON LICENCIA
CREATIVE COMMONS
ATTRIBUTION

MANUAL INCIERTO: RECURSO DIDÁCTICO PARA LA ESCRITURA Y DESARROLLO DE PROYECTOS DOCUMENTALES EN EL PROGRAMA DE ARTES AUDIOVISUALES

UNCERTAIN MANUAL: DIDACTIC RESOURCE FOR THE WRITING AND DEVELOPMENT OF DOCUMENTARY PROJECTS IN THE AUDIOVISUAL ARTS PROGRAM

RENÉ PALOMINO RODRÍGUEZ

Universidad Autónoma de Bucaramanga / rpalomino@unab.edu.co

ADRIANA INÉS ÁVILA ZÁRATE

Universidad Autónoma de Bucaramanga / aavila2@unab.edu.co

RESUMEN: La realización documental es un ejercicio de enseñanza-aprendizaje fundamental para quienes ahondan el camino de las artes audiovisuales. La experiencia sobre las formas de la escritura para el género documental, de artistas en formación y docentes en un programa de formación en Artes Audiovisuales de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, permitió la identificación de diferentes problemas didácticos recurrentes para el abordaje de este género audiovisual, lo que generó la preocupación sobre cómo orientar mejor este proceso. El presente artículo describe el “Manual Incierto” como un recurso didáctico construido para atender dicha preocupación y contribuir al ejercicio creativo para la realización de obras documentales de los estudiantes. El proceso de indagación se orientó desde una perspectiva mixta de investigación de corte etnográfico y documental, cuyo resultado buscó configurar una guía didáctica para apoyar las prácticas en el aula, tanto de los profesores que intervienen en el proceso formativo para la escritura creativa, el diseño y la realización de obras documentales, como para los estudiantes que se están formando como profesionales en artes audiovisuales.

PALABRAS CLAVE: Género documental, Artes audiovisuales, Recurso didáctico, Pedagogía en el arte.

ABSTRACT: Documentary production is a fundamental teaching-learning like an exercise in the audiovisual arts. The experience about the forms of writing for the documentary genre, of artists in training and teachers in a training program of Audiovisual Arts into Autonomous University of Bucaramanga, it allowed the identification of different recurrent didactic problems for the approach the audiovisual genre, this generated

questions about how is better guide this process. This article describes the "Uncertain Manual" as a didactic resource that was built to improve and to contribute to the creative process for the realization of student documentary works. The inquiry process was oriented from a mixed perspective of ethnographic and documentary research, like result it configure a didactic guide to support the practices in the classroom, to the teachers involved in the training process for creative writing, design and the production of documentary Works and for students who are training as professionals in audiovisual arts too.

KEY WORDS: Documentary genre; Audiovisual arts; Didactic resource; Pedagogy in art.

RECIBIDO: 9 de septiembre de 2020 / **APROBADO:** 10 de noviembre de 2020

1. INTRODUCCIÓN

Las escuelas de cine y de artes audiovisuales han contribuido a la profesionalización de artistas del campo audiovisual que se dedican a la creación de obras y contenidos. Aunque algunos directores de cine reconocidos, entre ellos el alemán Werner Herzog, sugieren a quienes les interese hacer cine, huir de las aulas, algunos críticos de cine como Roger Koza afirman que:

Desde que existen las escuelas de cine, hay mejores directores de fotografía, sonidistas, vestuaristas, guionistas, teóricos, críticos, productores, quizás directores [...] las buenas escuelas de cine suelen preparar hábiles técnicos y avezados profesionales. Desde que se han popularizado en Latinoamérica, se han vuelto casi indispensables para acceder y pertenecer a la comunidad cinematográfica, y las condiciones técnicas de las películas han mejorado ostensiblemente. (Koza, 2017)

En Colombia estas escuelas de formación para las artes audiovisuales son recientes, la más antigua fue creada en 1988 por la Universidad Nacional, en el resto de Latinoamérica la situación es similar. Uno de los referentes más antiguos es el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral en Argentina, creado en 1962. Un porcentaje importante de los primeros maestros de estas nuevas escuelas fueron formados en escuelas de cine en otros países, algunos en Europa, otros en Estados Unidos, donde estaba en auge el cine de autor. Según Stam, esta denominación fue acuñada por el novelista y cineasta Alexandre Astruc: “el cine se estaba convirtiendo en un nuevo medio de expresión análogo a la pintura o a la novela”. (Stam, 2001, p. 106).

La figura del autor cineasta reivindica la figura del director como creativo de la puesta en escena, lo que se vería años más adelante con todos los autores de la Nueva Ola Francesa,

entre ellos Truffaut y Godard. Pero también ya se había visto con algunos autores neorrealistas, Rosellini y De Sica, entre otros, y autores de Hollywood como Hitchcock, Hawks, Welles. Sin embargo, la puesta en escena articula, además de la figura del director, otros oficios creativos, de hecho hay una película fundamental para entender los oficios y el quehacer cinematográfico: *La noche americana* (1973) de Françoise Truffaut, en donde se representan los diversos roles al interior de la realización de una película.

Posteriormente, iniciando la década de los noventa, surgió un texto imprescindible de Michel Chion, acerca del cine y sus oficios, en el que explica al detalle la evolución y las funciones de cada uno de los roles técnicos y creativos en una producción de cine. No es casualidad que algunas de las escuelas de cine hayan privilegiado la formación por oficios en sus programas académicos como la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños en Cuba, o la Universidad del cine (FUC), y ENERC en Argentina. Aunque el mismo Chion comenzaba a vislumbrar la digitalización del audiovisual al referirse en 1992 a cómo se profetizaba una mecanización e informatización para todo el audiovisual, con consecuencias descomunales, donde ya no se proyectaría la película desde una cabina sino que se retransmitiría en video de alta definición desde un satélite (Chion, 1992).

La rápida evolución tecnológica en el audiovisual ocasionó la aparición de nuevos formatos y géneros, tanto en cine como en televisión, sin mencionar el universo de los videojuegos y los diversos contenidos para la multiplicidad de pantallas que se vive en la actualidad. Es por este motivo que las escuelas de artes audiovisuales, además de la enseñanza de los oficios, tienen que profundizar en las principales formas expresivas del audiovisual, inicialmente de los géneros ficción y documental, cuyas fronteras son cada vez más difusas, incluso actualmente algunas involucran realización de animación, contenidos para la web, y diseño de videojuegos, entre otros.

Dentro de las artes audiovisuales, el género documental puede ser el más complejo de abordar en cuanto que, a diferencia de la ficción, es el género que más se ha reinventado a lo largo de la historia del cine. Hoy claramente se identifican dos vertientes: el cine documental y el cine de no ficción; algunos autores, como Antonio Weinrichter, hablan de cierta indefinición al interior del género:

No ficción. Una categoría negativa que designa una “terra incognita”, la extensa zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental. En su negatividad está su mayor riqueza: no ficción = no definición. Libertad para mezclar formatos, para desmontar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, de información y de reflexión. (Weinrichter, 2004, p. 11).

La denominación de cine documental representa la parte más canónica del género, en cambio el denominado cine de “No ficción” engloba un cine que tiene la realidad como punto de partida pero que tiene una mayor libertad para la experimentación, en donde se reflexiona sobre la forma de la representación que se construye o parte de lo que se denomina realidad. Generalmente se asocia el documental con lo objetivo, en el que se presupone que todo documental debe llevar a una verdad o a una representación “mimética” de la realidad, como lo expone Weinrichter:

La concepción misma del cine documental parte de una doble presunción ciertamente problemática: se define, en primer lugar, por oposición al cine de ficción, y en segundo lugar como una representación de la realidad. Es una formulación tan simple como aparentemente irrefutable pero contiene ya las semillas del pecado original de una práctica que no podrá cubrir nunca la distancia que existe entre la realidad y una adecuada representación de la misma, pues toda forma de representación incurrirá siempre por definición en estrategias que acercarán la película del lado de la ficción, con lo que se invalida la primera presunción. (...) La resolución del binomio realidad/representación —o verdad/punto de vista, o evidencia/artificio, o mimesis/discurso o simplemente objetividad/subjetividad— ha sido una incesante fuente de quebraderos de cabeza para los documentalistas, pero también el motor del desarrollo del género. (Weinrichter, 2004, p. 15).

2. DESARROLLO

El presente artículo describe una experiencia de enseñanza y aprendizaje a partir del diseño de un recurso didáctico para la realización de proyectos audiovisuales del género documental, como respuesta a las dificultades encontradas para la construcción de proyectos de este tipo en el programa de Artes Audiovisuales de la Universidad Autónoma de

Bucaramanga y que sirviera tanto a docentes para guiar la enseñanza, como a estudiantes para orientar su aprendizaje.

La población de estudiantes se tomó desde el año 2012 a 2020, tiempo en el cual han circulado no menos de 250 estudiantes por los cursos de documental, de final de carrera y se han desarrollado alrededor de 50 proyectos documentales, algunos de ellos con exhibición o circulación nacional e internacional, lo que supone un ejercicio de enseñanza-aprendizaje que ha buscado explorar y potenciar aspectos conceptuales y metodológicos sobre este género.

La muestra corresponde a un grupo de dieciocho estudiantes del programa de formación de pregrado en audiovisuales, quienes tienen aspectos en común que cabe señalar: optaron por realizar un proyecto documental, habían desarrollado a lo largo de su carrera seis proyectos audiovisuales y solo uno de ellos estuvo relacionado con el género documental y tenían el imaginario del documental “objetivo” en el que se presupone que todo documental debe llevar a una verdad.

En el grupo se identificó además que representa un reto de alta dificultad enfrentarse a la página en blanco, situación que genera cierta incertidumbre a la hora de asumir un proyecto documental, más aún cuando su experiencia ha estado centrada en la escritura de guiones de ficción que, como señala Puccini, es al que se le da mayor relevancia: “Todo el empeño de la industria en la formación de sus guionistas estará siempre orientado a la creación de los films de ficción” (Puccini, 2015, p. 16).

El proceso creativo para la escritura y realización de un film documental conlleva cierta incertidumbre, sobre todo cuando se cuestiona acerca de la reiteración de la representación, o del estereotipo de la representación. Es decir, cuando se pretende desarrollar un proyecto que escape al canon de lo que se conoce como documental tradicional. Es por ello que dentro de la sistematización de la experiencia se hallaron dificultades que evidencian vacíos conceptuales y metodológicos en los procesos de aprendizaje de cine documental. Algunas de las dificultades encontradas, luego de un ejercicio de indagación en la comunidad educativa fueron las siguientes:

a) hay confusiones sobre las diferentes escrituras del guion para documental, ya que tiende a repetirse el proceso como se hace en el guion ficción, en donde el ambiente de grabación está casi siempre presupuesto y controlado.

b) en algunos casos se plantean alcances temáticos y estéticos que no se reflejan en la calidad final de la obra audiovisual, lo que presupone que no está claro cómo construir las piezas descriptivas de un proyecto documental, además del guion.

c) en cuanto a los resultados finales de los proyectos, a pesar de que algunos de ellos han tenido reconocimientos en distintos ámbitos, en general los aportes creativos en relación con las formas de representación documental no han sido un fuerte en este corpus de proyectos de pregrado.

En razón a lo anterior se hizo necesaria la elaboración e implementación de un recurso didáctico que apoyara el proceso de diseño y realización de proyectos documentales audiovisuales a partir del siguiente cuestionamiento: ¿cómo incidir de manera pertinente en el diseño y construcción de proyectos de carácter documental, en estudiantes de artes audiovisuales?

El propósito radicó en cómo intervenir de manera positiva en los procesos de desarrollo de proyectos documentales al final de programa de formación en artes audiovisuales, pues las necesidades educativas identificadas exigían una acción más consciente en el proceso de la realización del género cinematográfico objeto de enseñanza. El proceso de sistematización y reflexión educativa derivó en la construcción de un recurso que orientase el proceso de realización audiovisual, como aporte a la construcción metodológica para solventar los vacíos que dificultan los procesos de creación en función de los documentales que se construyen en el aula.

De acuerdo con los hallazgos sobre las dificultades de aprendizaje y teniendo en cuenta la literatura existente sobre el tema, se construyó el recurso denominado “Manual Incierto” el cual contiene diferentes piezas descriptivas y ejemplos puntuales que guían a docentes y estudiantes acerca de los procesos de escritura, diseño y realización de un documental en el aula, respondiendo a las principales inquietudes evidenciadas en el estudio: la definición del género y sus posibilidades creativas actuales, la escritura de piezas que describen un proyecto audiovisual, los aportes de la etnografía y métodos para el trabajo de campo y el análisis de referentes audiovisuales en función del proyecto que se pretende desarrollar.

2.1 Descripción de la construcción del recurso didáctico “Manual Incierto”

Teniendo en cuenta la figura de los docentes-artistas, figura que estudia (Montané, 2009) quien plantea una valoración de la experiencia pedagógica de los artistas que ejercen la docencia en relación con procesos artísticos:

La figura del artista-pedagogo es poco conocida en el contexto universitario. Si bien son frecuentes las referencias al “arte de enseñar” relacionadas con profesionales expertos en el manejo de situaciones de la incertidumbre, la indeterminación, la singularidad y el conflicto (...) no es tan habitual identificar características propias del hacer docente en la intersección vital arte-universidad. En la figura del profesorado-artista se reconoce un saber docente que incorpora un pensamiento, unas estrategias y unas técnicas determinadas susceptibles a ser estudiadas. (Montané, 2009, p. 118)

Se valoraron las experiencias en el aula de los docentes-artistas durante el desarrollo de proyectos en los cursos sobre documental del pregrado en Artes Audiovisuales, se identificaron algunos vacíos conceptuales y ciertas problemáticas descritas con anterioridad. Sin embargo, para corroborar estos planteamientos de los artistas-docentes, y con un enfoque cualitativo¹ y fenomenológico, se desarrolló una prueba diagnóstica a partir de la experiencia de los estudiantes de pregrado antes del ingreso al curso documental, teniendo en cuenta que, según Fuster, el enfoque fenomenológico se fundamenta en las experiencias de vida:

El enfoque fenomenológico de investigación surge como una respuesta al radicalismo de lo objetivable. Se fundamenta en el estudio de las experiencias de vida, respecto de un suceso, desde la perspectiva del sujeto. Este enfoque asume el análisis de los aspectos más complejos de la vida humana, de aquello que se encuentra más allá de lo cuantificable (...) Este enfoque está orientado a la descripción e interpretación de las estructuras fundamentales de la experiencia vivida, al reconocimiento del

¹ Según (Álvarez, Camacho y Trejo, 2014) la investigación cualitativa posee un enfoque multimetódico en el que se pretende un acercamiento interpretativo y natural al sujeto de estudio, lo cual significa que el investigador cualitativo estudia las cosas en sus ambientes naturales, pretende dar sentido o interpretar los fenómenos en base a los significados que las personas les otorgan. La investigación cualitativa es un campo interdisciplinario, transdisciplinario y en ocasiones contradisciplinario, atraviesa las humanidades y las ciencias sociales y físicas. Es multiparadigmática en su enfoque. Los investigadores están comprometidos con una perspectiva naturalista y la comprensión interpretativa de la experiencia humana.

significado del valor pedagógico de esta experiencia. Este método compone un acercamiento coherente y estricto al análisis de las dimensiones éticas, relacionales y prácticas propias de la pedagogía cotidiana, dificultosamente accesible a través de los habituales enfoques de investigación. (Fuster, 2019, p. 206).

La prueba se diseñó a modo de encuesta y se hizo la aclaración al grupo de estudio de que su fin no era evaluarlos de manera individual, sino determinar a nivel general los principales vacíos conceptuales y metodológicos respecto al género del cine documental. La encuesta indagó acerca de tres aspectos generales: el primero fue el conocimiento acerca del género y sus variaciones, donde más del 70 % evidenció desconocimiento; el segundo tema indagó respecto a la escritura para cine documental, el 80 % argumentó que el guion se escribe al comienzo del proyecto, desconociendo otras formas de escritura; el tercer y último aspecto se refería a los métodos para el trabajo de campo previo al documental, sobre lo que el 80 % manifestó desconocer técnicas de trabajo con personajes reales; algunos mencionaban las entrevistas como una forma de acercamiento a los informantes, pero desconocían otras técnicas.

A partir de este diagnóstico y de la experiencia previa de los artistas-pedagogos, que tienen a cargo los cursos en donde los estudiantes desarrollan proyectos documentales, se construyó el “Manual Incierto” como recurso didáctico para orientar los procesos de enseñanza y aprendizaje del género documental.

Durante el proceso de diseño de este manual, se abarcó el proceso de los estudiantes desde la preproducción hasta la postproducción de su película documental, el cuestionamiento estuvo siempre en torno a cuál sería la mejor forma para dar respuesta a los vacíos conceptuales y metodológicos respecto a la escritura y realización documental hallados en la muestra. En el cine de ficción, por ejemplo, hay textos en forma de manuales con propuestas precisas sobre la estructura de proyectos audiovisuales, pero no dejan mucho espacio para formas más experimentales, como es el caso del cine de no ficción, por lo cual se propuso un manual que abordara de manera puntual problemas detectados en el diagnóstico.

El “Manual Incierto”, se denomina así porque precisamente es importante entender que, a diferencia de la concepción tradicional², no funciona como un método cerrado que plantea un único objetivo o camino, sino que plantea varias opciones y preguntas a resolver. El “Manual Incierto” se constituye como una guía para el estudiante en su proceso de aprendizaje en la creación de proyectos documentales, y de afianzarlos a partir de la escritura del guion documental. Si bien para el cine de ficción existen cánones dentro de la técnica del guion, en el cine documental no es tan claro cuál es el camino, la forma y la función de la escritura. En el cine documental la escritura puede cumplir otras funciones, desde plasmar lo observado en campo, escribir reflexiones, transcribir lo que se escucha o lo que se pregunta, que más adelante podría tomar la forma de un guion³.

2.1.1 “Manual Incierto” primera parte

En la primera parte del “Manual Incierto” se plantea un breve resumen que contribuye a entender la evolución del género y las diferencias entre el cine documental y el cine de No ficción. Se precisa cómo el cine documental se entiende como una estancia mayor o más envolvente, se ubica el cine documental canónico que plantea la realidad como un punto de llegada, y que de alguna forma se le impone una etiqueta de veracidad o de verdad, aunque este cine también puede construir el efecto de sentido de verdad. Desde los primeros documentales fundacionales del género se evidenció la manipulación de las acciones frente a la cámara, ya sean al momento del rodaje o en el montaje, pero aún hoy en día, y con la influencia del documental de televisión, persiste un imaginario popular de atribuirle un halo de veracidad al cine documental, como retrato fiel de la realidad (Weinrichter, 2004, p. 9).

El cine de No ficción plantea una relación con la realidad diferente, se nutre de ella para construir representaciones que finalmente no obedecen al juego mimético que simuló por

² Desde la concepción canónica de un texto como el manual, se entiende que él describe detalladamente los pasos para llevar a cabo unas acciones para obtener, ya sea un proceso o un producto, en este caso se describen momentos del proceso creativo en relación al documental y los posibles problemas a los que se enfrentarán, pero en el proceso artístico sería imposible, y hasta perjudicial, pretender trazar un único camino o una única receta para la concepción obras artísticas documentales en el aula.

³ La forma de guion más parecida a la ficción, serían las formas clásicas del documental heredadas de las formas periodísticas como la crónica y el reportaje, y que encuentra su mayor nicho en la televisión abierta y por suscripción, una forma de documental industrial al que el televidente está habituado, y en la era de la *neotelevisión* hibridaría hacia formatos como el reality.

muchos años el documental canónico, este, en algunos casos hace evidente su intencionalidad, ya sea de imitar o experimentar con la realidad. La inclusión de este apartado sobre la evolución del género y sus denominaciones contemporáneas en el “Manual Incierto” pretende que en el aula se genere un espacio de discusión acerca de las características que tendrán los proyectos a partir de las definiciones.

Dentro de este cúmulo de conceptos se hizo énfasis en uno puntual que describe el giro del cine documental desde los años noventa, el giro subjetivo, descrito por Catalá como un cambio en la forma de concebir los documentales desligándolos de la idea marcada sobre la objetividad y acercándolos más hacia la vanguardia artística y al cine como experiencia de exploración del mundo y de la relación del autor con ese mundo:

Los documentalistas actuales están más interesados en investigar la textura de la realidad, en exponer sus estructuras complejas que no en reproducirla pasivamente y, por lo tanto, se ajustan a lo que planteaba Adorno como superación de un arte simplemente empirista. Son conscientes de que la realidad es una construcción efectuada a muchos y muy distintos niveles y que, por lo tanto, para poder ejercer sobre la misma una crítica social o política, es necesario primero desentrañar las estructuras de poder que la fundamentan, las cuales deben ser expresadas visual o estéticamente. Saben, asimismo, que no pueden ignorar los vínculos subjetivos que les unen al objeto de su indagación, los cuales son especialmente complejos, porque se hallan mediados por todo tipo de instrumentos tecnológicos que son también el sustento de su subjetividad. (Catalá, 2017, p. 7).

2.1.2 “Manual Incierto” segunda parte

La segunda parte del “Manual Incierto” hace referencia a los géneros textuales necesarios para comunicar cualquier obra audiovisual; en el caso del documental se utilizan algunos provenientes de la ficción: idea, sinopsis, argumento, escaleta, tratamiento audiovisual; aunque utilizados también en el mismo entorno en donde las obras circulan, a pesar de ello persiste cierta confusión en las características de cada uno de estos. En esta etapa fueron fundamentales los aportes de autores como Patricio Guzmán, quien en algunos de sus escritos

hace referencia a los géneros textuales utilizados en el documental, y afirma que la escritura es fundamental en el proceso creativo para la construcción de obras documentales:

Se escribe para fijar la obra (...) para clavar las ideas en la cabeza (...) para explicarla y transmitirla a los otros. Si uno no escribe nada, todo queda reducido a una historia memorizada. Cada vez que uno la cuenta a otra persona, esta se va llenando de alteraciones. El proyecto cambia, se modifica, se construye y se destruye a la vez. (Guzman, 2016, p. 28).

Guzmán plantea un concepto muy interesante y es el del *dispositivo*, que obliga a decantar en la escritura la idea creativa que engloba una película documental, es una suerte de mecanismo narrativo, de cómo abordar el tema escogido de manera creativa. El dispositivo se puede entender como una estrategia creativa que diferencia una obra de otra, utilizando elementos presentes en esa realidad que se pretende representar o intervenir. La inclusión de este tipo de conceptos en el aula obliga a los estudiantes en formación a pensar en qué diferenciará sus obras de otras, sobre todo cuando el objeto de estudio sea recurrente en otras obras preexistentes.

2.1.3 “Manual Incierto” tercera parte

En la tercera parte del “Manual Incierto” se expone la relación entre el documental y la investigación cualitativa, y cómo esta recoge inicialmente técnicas e instrumentos de la etnografía, que Elisenda Ardévol describe de la siguiente forma:

La etnografía es una técnica antropológica de construcción de datos para la descripción de la forma de vida de un grupo humano. Esta técnica presupone que el investigador realiza una observación participante intensiva —trabajo de campo etnográfico— de forma que pueda llegar a una comprensión “desde dentro” de la cultura estudiada. Uno de los resultados es la monografía etnográfica: una descripción que destaque e interrelacione los distintos aspectos de la vida social y cultural de este grupo. (Ardévol, 1998, p. 221).

Con la evolución técnica de dispositivos de registro audiovisual a partir de los años sesenta, el registro de audio y video se incorpora a las técnicas etnográficas como un soporte documental, ya que el objetivo de un estudio etnográfico no es hacer una película, sino llegar a conclusiones basadas en fundamentos teóricos contrastados con lo hallado en campo. A su vez, algunos documentalistas se formaron o implementaron algunas técnicas etnográficas como la entrevista a profundidad y la observación: Jean Rouch, cineasta y antropólogo francés (*Crónica de un verano*, 1969), Marta Rodríguez, cineasta y etnógrafa colombiana (*Chircales*, 1972 y *La sinfónica de los Andes*, 2018) y Lucien Castaing-Taylor, antropólogo y artista británico (*Leviathan*, 2012).

A partir de este intercambio entre la etnografía y el documental, surge el denominado documental etnográfico (en donde se clasifica todo el cine que tenga que ver con comunidades indígenas, urbanas, grupos étnicos...etc.) y también surge el cine directo, documental observacional en donde la técnica cinematográfica se esfuerza en captar la realidad tal y como es, aunque, como señala Colin Yong, la cámara no siempre es objetiva:

La cámara no es un instrumento objetivo, en tanto que opera un proceso de selección (encuadre, ángulo, enfoque), reducción y abstracción (representación audiovisual), pero el cine permite un nuevo tipo de acceso a la realidad social y cultural, ya que puede representar el acontecimiento observado sin la mediación de la palabra. (Young, 1975, p. 77).

Si bien la aplicación de estas técnicas e instrumentos depende de las condiciones mismas de cada documental, el “Manual Incierto” describe algunas de las técnicas etnográficas más utilizadas en la investigación de campo para documental⁴, pensando en la realización de un guion. Cabe aclarar que en muchos casos el documental puede iniciar con la grabación de un evento directamente, y no necesariamente con una metodología de investigación o con un guion preestablecido; sin embargo, lo que se pretendía era que el documentalista en formación encontrara en el manual un terreno más firme para empezar a crear su documental.

⁴ Dos de estas técnicas son las entrevistas a profundidad y la observación participante, que permiten la irrupción del investigador-autor en un campo social determinado no de manera inmediata, sino de manera cautelosa y con respeto hacia los personajes y el contexto que pretende intervenir y representar.

Las técnicas de investigación y su relación con lo filmable se desarrollan por etapas; la primera de ella es preparatoria, se diseñan los instrumentos para después pasar al trabajo de campo, aquí se arrojan datos verificables que permiten analizar la información para posteriormente elaborar informes sobre lo encontrado. Antes de dar el primer paso es importante tener claro que todo este proceso se hará con el objetivo de filmar una película documental, así que interesa lo filmable, lo que se puede capturar por medio de una cámara o de una grabadora de sonido; o que se puede recuperar por medio de una imagen de archivo. En muchas ocasiones puede haber distracción hacia aspectos atípicos, o incluso, son los prejuicios los primeros que hay que vencer. La inclusión de este diálogo entre el documental y las herramientas etnográficas permite un espacio propicio para discutir aspectos éticos acerca de la gran responsabilidad de trabajar con seres humanos y exponer sus historias, teniendo en cuenta que son ellos quienes voluntariamente permiten la irrupción en sus vidas. Estos procesos implican una gran responsabilidad y una reflexión sobre cada paso que se da en el campo.

Aunque quien esté realizando un documental sea un gran observador, puede ser que lo observado muera rápidamente, olvidando los detalles, y es en los detalles en donde se encuentran escenas que hablan del personaje y su contexto. La observación participante, descrita por (Hammersley y Atkinson, 1994) supone que: “el investigador no parte de una teoría explicativa previa para diseñar, por ejemplo, una encuesta, sino que antes necesita conocer por propia experiencia el medio social sobre el cual elabora su estudio” al desarrollar este instrumento el documentalista se vincula con la comunidad o el personaje y realiza acciones que son cotidianas; estos personajes o comunidades deben tener claro que esto que pasa puede terminar siendo una película.

En este proceso se utilizaron como referentes las guías de observación y de valoración cultural diseñadas por el antropólogo colombiano Germán Ferro Medina, entre ellas la observación de un espacio como el barrio, sobre el que se afirma:

El espacio tiene tiempo y vida y significado. Se transforma permanentemente. Nace, crece y también muere. Tiene: 1. Jerarquías (valores) 2. Límites 3. Fronteras (...)
Posee: 1. Centro y periferia (estómago, corazón, pies y cabeza) 2. Un arriba y un abajo 3. Un aquí y un allá 4. Continuidad y discontinuidad Es: 1. Individual y

colectivo 2. Íntimo y social 3. Sagrado y profano 4. Salvaje y domesticado (hostil / amable) 5. Abierto y cerrado 6. Lleno o vacío 7. Femenino y masculino... (Ferro, 2010, p. 193).

2.1.4 “Manual Incierto” cuarta parte

En la cuarta parte del manual se contempla el análisis de referentes, ya sea por su relación temática o por su tratamiento estético, el documentalista en formación indaga acerca de obras documentales de diversa índole. En esa exploración muchas veces no sabe qué observar, hay obras con afinidades temáticas, otras con afinidades estéticas o narrativas. En esta parte se plantea una ficha de observación para películas documentales que presenta una serie de inquietudes que ayudan al estudiante a decantar su observación, desde aspectos referenciales, hasta la identificación de aspectos conceptuales y técnicos acerca del documental, que evidencian la adquisición de competencias teóricas por parte de los estudiantes acerca de la definición del género y sus modalidades⁵. Es importante señalar que la observación de cualquier obra artística conlleva un grado importante de subjetividad; a pesar de que sea la misma obra, las apreciaciones de los estudiantes pueden ser considerablemente distintas, y es precisamente en esas diferencias en donde se percibe el incesante dinamismo del cine documental en la actualidad, porque los diferentes referentes analizados influyen en las obras que se construyen, las cuales varían en su forma a pesar de pertenecer a un mismo género, consecuentemente cada vez más grande e inexplorado que el cine de ficción.

2.2 “Manual Incierto” en el aula

La estructura del trabajo en el aula se sustenta en el aprendizaje por proyectos; en este caso particular proyectos documentales audiovisuales donde los estudiantes intercambian de manera colectiva experiencias y conocimientos, trabajan en pro de una meta conjunta y cada decisión es discutida por todo el grupo. Esto obedece a una razón de ser lógica: el cine es un

⁵ Hay varias clasificaciones de tipologías del documental, pero tal vez una de las más consultadas es la clasificación que plantea Bill Nichols en su texto *La representación de la realidad*, en donde describe cuatro modalidades principales: observacional, expositiva, participativa y reflexiva; y posteriormente, reflexiona sobre modalidades más complejas, a partir de la reflexiva, la performativa y la poética. En estas últimas pueden verse algunos ejemplos del *giro subjetivo* en el cine de *No ficción* contemporáneo. (Nichols, 1994).

trabajo colectivo. A propósito del trabajo por proyectos en la enseñanza artística, Ramos (2020) expone la evolución de este como medio didáctico en la educación plástica, desde los primeros autores que lo propusieron a finales del siglo XIX hasta la concepción constructivista a finales del siglo XX:

La concepción constructivista no establece unas formas estipuladas de enseñanza, pero sí proporciona elementos para el análisis y reflexión sobre su práctica y procura criterios para la planificación, puesta en marcha y evaluación. Debemos tener presente que fue contraria a planteamientos homogenizados ya que parte de la diversidad y es el alumno y la alumna el que actúa y construye de manera conjunta al docente. (Ramos, 2020, p. 7).

Aunque el estudio de Ramos es sobre la educación artística escolar, estas reflexiones son pertinentes en la enseñanza de las artes audiovisuales en la formación profesional, sobre todo porque en este caso los alumnos tienen la autonomía de proponer sus proyectos y organizar los grupos de trabajo desde cero, el proyecto se va construyendo en una reflexión equilibrada con el artista-pedagogo, la relación del docente no es jerárquica sobre el alumno, sino que se genera una reflexión conjunta alrededor de los proyectos y su evolución. La estructura del trabajo pedagógico en el aula se basa en la propuesta de Decroly (1968) acerca de una escuela en la vida, por la vida y para la vida, en la que el alumno se prepara para los problemas a los que puede llegar a enfrentarse en el mundo real, en este caso el método se adapta al aprendizaje del cine documental, y según la propuesta inicial contempla tres momentos: observación, asociación y expresión.

El momento de observación se refiere a la exploración, en donde el estudiante establece un primer contacto con objetos y situaciones; en el caso de las artes contempla desde la pulsión inicial que hace se interese por un tema, una situación o un personaje. Abarca el proceso desde la elección del tema para su proyecto documental hasta el proceso de recopilación de información y sus primeros acercamientos a la investigación de campo: se plantea una idea, y la forma que podría tener esta en la película documental. En este primer momento es fundamental la comprensión del cine documental y sus formas contemporáneas, para ello el manual dedica su primera parte a esta descripción; a través de la lectura, ejercicios prácticos y observación de películas documentales los alumnos reconocen las potencialidades expresivas del cine documental.

El segundo momento es la asociación, se contrasta esa primera propuesta ideada por los estudiantes con lo hallado en los acercamientos al campo, se confirman hipótesis respecto a la pertinencia del tema y su viabilidad en cuanto a tiempo, y posibilidades de acceso al campo para estudiantes y los posibles participantes o personajes, si el tema lo requiere. También se hace una revisión del estado del arte de obras audiovisuales documentales ya sea que aborden temáticas similares o sus formas estéticas o narrativas. En esta parte es importante la experiencia del docente orientador, porque facilita el hallazgo de referentes desconocidos para los estudiantes, o incluso puede citar sus propias obras y experiencias. El objetivo de esta revisión pretende que las obras en construcción por los estudiantes se arriesguen a proponer nuevos aportes al cine documental. En ese segundo momento es fundamental la revisión de las técnicas para el trabajo de campo: cómo abordar un escenario real y conversar con los individuos que habitan allí o pertenecen a ese lugar; de la dificultad de acceso a los escenarios y de la relación que establezcan los estudiantes con sus personajes depende la viabilidad del proyecto. También son claves los métodos de análisis de los filmes documentales para que los alumnos reflexionen acerca de qué analizar en cada referente; en esta parte el “Manual Incierto” incluye una ficha de análisis con inquietudes que hacen que el alumno genere relaciones entre los conceptos fundamentales del cine documental y las obras.

El tercer momento, expresión, abarca todo el proceso creativo del proyecto, desde la escritura documental hasta su realización y finalización. Es la etapa más ardua, ya que el proyecto es dinámico y exige constante reflexión pues el documental va pasando por varias versiones.

3. CONCLUSIONES

A continuación, se exponen aspectos puntuales de acuerdo con la experiencia de implementación del “Manual Incierto”. Uno de los temas escogidos para la realización de documentales fue de carácter histórico, los estudiantes pretendían narrar el proceso histórico y cultural de las bebidas fermentadas a base de maíz en una región de Colombia. Al revisar referentes y material previo sobre el tema, descubrieron que el documental que pretendían hacer ya existía. Hallaron varios documentales con estructuras similares al que ellos habían

planteado. Tal situación inicialmente fue un obstáculo, incluso dudaron en continuar con el tema, pero después de analizar formas del documental contemporáneo, entre ellas el documental de archivo, decidieron trabajar con este archivo preexistente y vincularlo a su película. El proceso del documental cambió, el archivo terminó siendo más del 60 % del documental, el proceso creativo consistió en decidir cómo utilizarlo para construir un nuevo relato a partir de este.

Otro de los proyectos que surgió consistió en narrar historias del conflicto armado colombiano, específicamente de excombatientes que estuviesen vinculados a procesos de paz y quisieran contar su historia. Inicialmente se hicieron reuniones con grupos focales de esta población y se indagó acerca de quiénes querían participar. Una vez seleccionados, según su historia de vida y su disponibilidad, los estudiantes comenzaron a hacer visitas a los hogares para ver su entorno familiar. La propuesta documental diseñada por los estudiantes pretendía evidenciar la importancia de las relaciones afectivas en estos procesos de resocialización; de hecho, los estudiantes generaron lazos de confianza con algunos de los personajes y lograron que participaran en su proyecto. En este caso, parte del aprendizaje de los estudiantes fue sobre la dedicación de tiempo y el tratamiento de los personajes vinculados a temáticas tan sensibles como el desplazamiento y la violencia. El proceso del trabajo de campo: encuentros familiares, visitas a las casas y conversaciones sin cámara, propició los espacios para que los estudiantes pudiesen exponerles claramente a sus personajes las condiciones del rodaje y las ventajas y consecuencias que este conlleva, todo esto gracias a las orientaciones del “Manual Incierto” que obedecen a su nombre, es decir, son directrices que pretenden guiar el proceso de creación documental de una manera abierta haciendo notar cómo este proceso tiene muchos caminos para su realización.

Un tercer proyecto desarrollado, fue muy distinto de los dos anteriores: se quería contar la historia de un hombre joven, quien se sometió a una intervención para reducir su obesidad mórbida, homosexual y con una relación familiar difícil. El reto de este proyecto consistía en que el director al mismo tiempo era el personaje central y desde esta doble perspectiva debía asumir su papel en relación con los otros personajes de la historia, sus propios padres. En este caso, el documental en primera persona sirve de vehículo para el encuentro entre personajes, para decir las cosas y hacer las preguntas que sin la película documental

seguramente no se habrían hecho nunca. El cine documental se convierte así también en una herramienta de catarsis, donde el trabajo de escritura y reescritura fue desarrollado en el aula a la luz del “Manual Incierto”.

La reescritura va avanzando hasta llegar a un alto grado de detalle en el que se articula imagen y audio y el tiempo que tendrá cada secuencia. No es obligatorio que todo guion documental llegue a ese detalle, depende del proyecto, pues en una película documental es imposible prever todas las acciones.

Durante la etapa “expresiva” el trabajo en el aula consiste en contrastar el proyecto escrito con el material registrado y los avances del montaje. En la mayoría de los casos el proyecto se transforma, puede enriquecerse desde lo creativo, o puede complicarse si lo planteado en el anteproyecto es muy distinto de lo hallado durante la grabación. Las decisiones creativas sobre el proyecto son discutidas entre los estudiantes con la asesoría del docente, pero en algunos casos los estudiantes deciden tomar decisiones cruzando sus propios argumentos con los cuestionamientos que se hacen en el “Manual Incierto”, lo cual resulta muy válido en el proceso creativo.

4. RECOMENDACIONES

Uno de los objetivos del “Manual Incierto” como recurso didáctico, fue resaltar la importancia de la escritura y la reescritura en el proceso creativo de obras documentales. El estudiante no siempre es consciente de la importancia de esta hasta que se enfrenta al campo, y muchas veces el primer material registrado se hace inservible. La orientación a partir del manual sirvió para comunicar en concreto las ideas frente a cada proyecto, y estos textos fueron la base para comenzar a darle forma a las películas documentales. Esta situación, en comparación con experiencias previas al diseño del recurso didáctico, permitió optimizar el tiempo de trabajo de los estudiantes, así como de los recursos técnicos para el desarrollo y acompañamiento de estos proyectos, que se tradujo en una mayor calidad de finalización de los proyectos en el aula.

El dominio de los géneros textuales para la presentación de un proyecto, los ejercicios de escritura, el análisis referencial, y la discusión de estos en el aula, contribuyeron al proceso

creativo y a la construcción de la obra; sin embargo, no todas las variables del documental son controlables, por ello el recurso didáctico lleva ese nombre, “Manual Incierto”, pues el resultado puede variar de lo propuesto en el papel a la obra final, o por lo menos esta situación era aún más recurrente antes de la implementación del recurso. En el caso de los documentales creados a la luz del manual, los cuales fueron evaluados por pares internos y externos a la universidad, reflejan total claridad de la propuesta, coherencia entre el texto que describe el proyecto y la obra audiovisual, lo que demuestra que la incorporación del “Manual Incierto” mejoró notablemente la calidad de la escritura en función del desarrollo de proyectos documentales en el aula.

De manera particular, tal impacto positivo se evidenció por ejemplo en el documental denominado “Rebeldía fermentada”, sobre bebidas ancestrales; la metodología para la revisión de referentes, descrita en el “Manual Incierto”, contribuyó a descubrir la existencia de discursos documentales preexistentes que mostraban las batallas de estas bebidas por subsistir a pesar de su prohibición. Como resultado, el proyecto se transformó de manera creativa, inicialmente se planteó un documental expositivo con imágenes propias grabadas sobre el tema en cuestión, se transformó en un documental con diversas texturas, diversos materiales de archivo encontrados, de audio y video, que dialogan entre sí subordinados a un nuevo relato documental, y otra parte de material registrado por ellos en lugares de la región en donde estas bebidas se hacen y se consumen en eventos cotidianos y culturales. El resultado fue un proyecto que asumió el reto de hablar sobre algo de lo que ya otras obras habían dicho algo, lo que hace parte de una forma documental contemporánea que recupera y reutiliza materiales preexistentes.

Un aspecto por mejorar en el “Manual Incierto” como recurso didáctico, es la incorporación de más estrategias pedagógicas para mejorar las competencias de redacción y argumentación en los estudiantes; si bien el presente proceso contribuyó a que los estudiantes reconocieran los usos y las características de las diferentes piezas que conforman la descripción de un proyecto audiovisual, aún persisten ciertas dificultades de expresión escrita a la hora de plasmar las ideas en el texto.

También es necesario afinar el diseño de evaluación de los proyectos documentales, tarea compleja porque implica un alto porcentaje de subjetividad por parte del docente evaluador,

situación inherente a la forma en que los objetos y productos artísticos circulan en el entramado cultural. En este tipo de procesos se tiende a darle más importancia al resultado, la obra, que al proceso, y dado que se desarrolla en el contexto de un programa de formación de profesionales en artes audiovisuales, valorar el proceso es preponderante.

Finalmente se valora cómo el “Manual Incierto”, debido a su nombre, se recibió por los estudiantes con curiosidad y cierto desconcierto, pues si bien busca dar orientaciones, no busca direccionar a los estudiantes hacia el mismo camino, sino, por el contrario, ser un recurso didáctico que los acompaña en su proceso de creación artística de documentales sin coartar su creatividad e intereses.

BIBLIOGRAFÍA

- Ardévol, E. (1998). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 53 (2), 217-240. Recuperado de <http://dra.revistas.csic.es/index.php/dra/article/viewFile/396/400>
- Balvin, Heredia, Hinga, Silva. (2009). Metodología de Ovide Decroly. Recuperado de <http://metodologiadecroly.blogspot.com/>
- Català, J.M. (2017). “Selva de Imaginarios”, hibridación y convergencia en el documental contemporáneo: el caso español. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* – REBECA, 6 (1), 1-29. Recuperado de [file:///C:/Users/Rene/Downloads/Selva de Imaginarios hibridacion y convergencia e n.pdf](file:///C:/Users/Rene/Downloads/Selva%20de%20Imaginarios%20hibridacion%20y%20convergencia%20e%20n.pdf)
- Chion, M. (1992). *El cine y sus oficios* (2003 ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Decroly, O. (1968). *Iniciación general al método Decroly*. Buenos Aires: Losada.
- Guzmán, P. (2016). *Filmar lo que no se ve*. Madrid: Docma.
- Hammersley, M. & Atkinson, P. (1983). *Etnografía. Métodos de investigación*. (1994 ed.) Barcelona: Paidós.
- Koza, R. (2017). *Monográfico: escuelas de cine*. Colombia: Retina Latina. Recuperado de <https://www.retinalatina.org/monografico-escuelas-de-cine/>

- Ferro Medina, G. (2010). *Guía de observación etnográfica y valoración cultural a un barrio. Apuntes*, 23, p.182.
- Fuster, D. (2019). Investigación cualitativa: Método fenomenológico hermenéutico. *Propósitos y Representaciones*, 7(1), 201-229. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.20511/pyr2019.v7n1.267>
- Montané L., A. (2009) Profesores-artistas y didáctica generativa: Experiencias educativas en la universidad [En línea] *REIRE: Revista d'Innovació i Recerca en Educació*, 2, 117-129. Recuperado en <http://www.raco.cat/index.php/REIRE>
- Puccini, S. (2009). *Guión de documentales. De la preproducción a la postproducción*. (2015 ed.). Buenos Aires: la marca editora.
- Ramos, N. (2020) Evolución del trabajo por proyectos como medio didáctico en el ámbito de la educación plástica. *Revista de Investigación y Pedagogía en el Arte*. 7(1), 1-13. Recuperado en <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/revpos/article/view/3016/2061>
- Stam, R. (2000). *Teorías del cine*. (2001 ed.). Barcelona: Paidós Ibérica.
- Young, C. (1975). *Observational Cinema, Principles of Visual Anthropology*, P. Hockings, ed. Mouton Publishers, The Hague.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real, el cine de no ficción*. Madrid: T&B editores.