



## Los talleres de video participativo y el *webdoc* como estrategias etnográficas y narrativas: el caso de la Fundación Guagua - Galería de la Memoria Tiberio Fernández Mafla

*Participatory video workshops and webdoc as ethnographic and narrative strategies: The case of the Fundación Guagua - Galería de la Memoria Tiberio Fernández Mafla.*

**Alejandro Ayala**

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Ecuador  
[gatulu@gmail.com](mailto:gatulu@gmail.com); ORCID ID: [0000-0003-1115-6863](https://orcid.org/0000-0003-1115-6863)

### RESUMEN

Se presenta una propuesta metodológica colaborativa donde el diálogo entre las subjetividades de los interlocutores y el investigador genera formas colaborativas de conocimiento; se espone una investigación que se vale de la etnografía participativa, el video colaborativo y el documental de observación como métodos de recolección de datos de campo y de divulgación del trabajo antropológico. El trabajo parte de los hallazgos etnográficos al estudiar la Fundación Guagua, organización no gubernamental de derechos humanos donde se ofrece acompañamiento a familiares de víctimas de desaparición forzada, además de que describe el proceso de creación del *webdoc Emprendedoras de memorias*, en el que confluyen el documental producto de la exploración etnográfica y los relatos creados por las miembros de la Fundación. Las reflexiones del artículo se dirigen hacia la manera en que la confluencia entre tecnología, arte, memoria y trabajo colaborativo han transformado la relación emisor/receptor/espectador en el panorama contemporáneo de la creación de imágenes.

*Palabras clave:* memoria colectiva, antropología visual, democratización, video documental, contranarrativas.

### ABSTRACT

This article presents a collaborative methodological proposal where the dialogue between the subjectivities of the interlocutors and the researcher generates collaborative forms of knowledge. It discusses research that employs participatory ethnography, collaborative video, and observational documentary as methods for collecting field data and disseminating anthropological work. The study is based on ethnographic findings from researching the Guagua Foundation, a non-governmental human rights organization that provides support to families of victims of enforced disappearance. It also describes the process of creating the web documentary *Emprendedoras de memorias*, which combines the documentary resulting from ethnographic exploration with stories created by the members of the Foundation. The article's reflections focus on how the convergence of technology, art, memory, and collaborative work has transformed the relationship between sender/receiver/viewer in the contemporary landscape of image creation.

*Keywords:* collective memory, visual anthropology, democratization, video documentary, counternarratives.

Fecha de recepción: 30 de junio de 2023

Fecha de aprobación: 19 de septiembre de 2024

## Reflexividad, colaboración, intersubjetividad: el anclaje de la investigación

Los estudios del pensamiento decolonial sostienen que los investigadores sociales deben llevar a cabo acciones que denuncien las relaciones asimétricas y opresivas dentro de las sociedades para tratar de transformar los discursos académicos, políticos y cotidianos que reproducen patrones de poder; ello incluye, entonces, el diseño de modelos de investigación colaborativos que posibiliten a sus interlocutores conformar propuestas de identidad y memoria que coadyuven a trascender su condición de subalternidad.

Nancy Scheper-Hughes sugiere en su texto “The primacy of the ethical: propositions for a militant anthropology”<sup>1</sup> que la etnografía debe ser usada como herramienta para la reflexión crítica y la liberación humana: además de ser un acto política y éticamente orientado el ejercicio etnográfico, es un acto de resistencia frente al poder de las instituciones sociales. La antropología, en su punto de vista, debe operar en dos frentes: en el campo de acción y resistencia y en el de conocimiento, para transformar sus aproximaciones metodológicas; por ello, propone romper los modelos clásicos de representación, particularmente los relativos a temas tan sensibles como las imágenes de miseria, violencia o mortalidad registradas en los sitios donde los investigadores llevan a cabo sus trabajos de campo. El abordaje antropológico, en su opinión, corre el riesgo de naturalizar estas imágenes, tal y como hacen los medios masivos, al reducir el sufrimiento y la violencia a sus componentes puramente formales y performativos, desprendiéndolos así de sus componentes emocionales, lo que conduciría a una desconexión del discurso con la “realidad real”, a actos de “mala fe” que invisibilizan bajo una marisma de metáforas, signos y símbolos las desigualdades, la violencia, las luchas de resistencia contra el colonialismo y la dominación que son parte fundamental de la cotidianidad de las comunidades que se observan.

La profesora de antropología Joanne Rappaport, cuyo trabajo en Colombia diseñando políticas de inclu-

<sup>1</sup> Nancy Scheper-Hughes, “The Primacy of the Ethical: propositions for a Militant Anthropology”, *Current Anthropology*, vol. 3, núm. 36 (1995): 409-440.

sión la ha llevado a trabajar en un proceso de coteorización estrecho con los miembros de comunidades indígenas, destaca el compromiso social de la antropología del país en su esfuerzo por instaurar una metodología colaborativa con el objetivo de trascender la esfera puramente académica y lograr llevar sus aportes al campo del activismo y el compromiso, desarrollando así una mezcla de activismo e investigación. Rappaport nos recuerda que las dinámicas de poder asimétrico inherentes a cualquier equipo de trabajo nunca son completamente superadas y que “ser conciudadano no necesariamente significa que las relaciones sean enteramente horizontales, ni que los objetivos sean completamente compatibles entre los académicos y los investigadores comunitarios”, por lo que propone un principio de intersubjetividad, tal y como es planteado por Orobítg y Larrea, donde existe un diálogo y busca de consenso constante entre sujetos y voluntades involucradas en el proceso etnográfico.<sup>2</sup>

Rappaport retoma también el concepto acuñado por la antropóloga Myriam Jimeno, “investigadores ciudadanos”, para quienes el ejercicio de la profesión antropológica es simultáneamente un ejercicio de ciudadanía que comparten con sus sujetos y donde, por medio del empleo de herramientas colaborativas como talleres, conformación de equipos multidisciplinarios y estrategias de *acción participativa* logran romper la brecha entre investigación pura y antropología aplicada, convergiendo finalmente hacia una antropología pública o activista que sitúa los pensamientos de sus consultantes como formas paralelas de análisis, en lugar de considerarlos simplemente como datos etnográficos,<sup>3</sup> todo esto con el fin de propiciar espacios de coteorización: es decir, construcciones colectivas del conocimiento.

La premisa de la que parte el presente trabajo de investigación es que la etnografía colaborativa, el documental antropológico, los medios interactivos y los

<sup>2</sup> Joanne Rappaport y Mariela Rodríguez, “Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración”, *Revista Colombiana de Antropología*, núm. 43 (2007): 197-229.

<sup>3</sup> Gemma Orobítg y Cristina Larrea Killinger, “Planteamientos para una ética intersubjetiva: el trabajo de campo, la aplicación de la antropología y la ética etnográfica”, *Antropologando Boletín Universitario de Antropología*, vol. 1 (2002): 4-30.

procesos de memoria colectiva son similares por su naturaleza abierta y plurivocal, así como por su continua transformación, ya que no buscan construir una verdad conclusiva, definitiva, unívoca, sino que constantemente se ven abocados a nuevos enfoques, preguntas y aproximaciones. Las cuestiones éticas de una investigación, como afirmamos, surgen desde el momento mismo de su diseño; pero además, cobran particular importancia en la divulgación de los resultados de la misma, por lo tanto, esta investigación opta por una aproximación multimodal para aproximarse a sus interlocutoras y a su público. Se trata de establecer así un compromiso con los medios de producción de conocimiento antropológico y la antropología visual que rompa con los límites disciplinarios que impiden adoptar enfoques innovadores para la investigación, el aprendizaje y la producción de conocimiento; se adopta este enfoque con la intención de reflejar adecuadamente el panorama cambiante y la influencia de las tecnologías emergentes de medios en la vida cotidiana de los investigadores y la de sus interlocutores.

La multimodalidad se refiere no sólo a una antropología “que funciona en múltiples medios, sino que también se dedica a la antropología pública y colaborativa a través de un campo de plataformas de medios vinculados diferencialmente”.<sup>4</sup> Estas herramientas, plataformas e instalaciones —los numerosos medios a través de los cuales los antropólogos producen, publican y comparten su trabajo— sirven no únicamente para recordar detalles específicos del trabajo de campo, sino para interactuar con el público, especializado o no, en antropología. A partir de esos principios de colaboración, este trabajo se concentra en tres aspectos fundamentales en el diseño de su marco metodológico: 1) la observación participante que utiliza el video documental como una herramienta de comunicación entre el investigador y sus interlocutores; 2) los talleres de video realizados con las participantes de la Fundación Guagua con sede en Cali, Colombia, que tienen como objetivo producir una serie de relatos sobre el fenómeno de la desaparición forzada conta-

dos desde los familiares de las víctimas, y 3) la subsecuente estrategia de exhibición interactiva de estos relatos en video y del documental lineal de observación producto del trabajo de campo en un *docuweb* alojado en la plataforma Wix.

El presente intento metodológico de aproximación a la construcción de la memoria colectiva, desde el arte, las ciencias sociales, lo participativo, lo sensorial y lo político, que articulan la etnografía y el trabajo audiovisual documental como crítica cultural tiene la intención de abrir espacios para crear nuevos significados, nuevos saberes y formas de conocimiento.<sup>5</sup>

### **Del trabajo de campo a la película documental**

La Fundación Guagua es una organización no gubernamental de derechos humanos que surge en el año 2000 con el propósito de desarrollar una labor de acompañamiento psicoterapéutico y judicial a comunidades víctimas de crímenes de lesa humanidad y en situación de emergencia humanitaria por medio de procesos pedagógicos, investigativos y artísticos. Pasados siete años, el equipo de fundadores de la organización, los hermanos Delia, Freddy y Carla Caicedo-Álvarez, crea La Galería de la Memoria Tiberio Fernández Mafla (nombrada así en honor del sacerdote y líder comunitario asesinado el 17 de abril de 1990 en Trujillo, Valle del Cauca), ante la urgente necesidad de recolectar, salvaguardar y difundir de manera eficaz la memoria de las víctimas de crímenes de Estado. Este espacio, pensado para conservar y difundir la memoria de las personas desaparecidas, alberga un gran archivo compuesto por cartas de padres y defensores de derechos humanos, poemas, relatos, textos académicos, institucionales y de otras fundaciones que abordan el fenómeno de la desaparición y boletines elaborados por la misma Fundación donde se recogen testimonios y pronunciamientos relacionados con la problemática de los derechos humanos; además, cuenta con una galería itinerante compuesta por pendones, móviles, círculos de la memoria (piezas de madera con dibujos y textos, que las personas giran a medida que leen), retablos

<sup>4</sup> Samuel Collins, Mathew Durlington y Hartjan Gill, “Multimodality: An invitation”, *American Anthropologist*, vol. 119 (2017): 142-153.

<sup>5</sup> Catalina Cortés Severino, “Recolecciones sonoras y visuales de escenarios de memorias de la violencia”, *Antípoda*, vol. 9 (2009): 165-197.

de relatos y exposiciones fotográficas, artefactos que cumplen la labor de piezas pedagógicas, que se usan para contar a los más jóvenes los sucesos trágicos de masacres y adicionalmente actúan como marcas simbólicas, y en algunos casos espaciales, de la memoria.<sup>6</sup> Dentro de las actividades llevadas a cabo por Guagua están el acompañamiento de las familiares de las víctimas ante instancias judiciales, los plantones mensuales frente a los edificios del gobierno, los ejercicios artísticos, la labor archivística y los talleres de derechos humanos, memoria, justicia y reparación desarrollados en escuelas, universidades, y otros sitios públicos.

Es particularmente destacable que la mayoría de las actividades de Guagua incluyen activamente en el diseño y planeación a las familiares de las víctimas, las emprendedoras de memoria, mujeres de extracción popular entre los treinta y los setenta años, que han logrado de esa manera sentirse parte de una comunidad afectiva: espacios físicos y simbólicos de encuentro que fomentan en las colectividades la capacidad de reconocerse en experiencias de dolor para elaborar procesos de dignificación y reparación del tejido social.

Levantar la voz y reclamar colectivamente es mucho más eficaz que hacerlo de manera individual y contribuye a que se visibilice de manera efectiva el trauma privado ante un público mucho más amplio. Las herramientas jurídicas y comunicativas que provee la Fundación posibilitan que las emprendedoras de memoria ubiquen su dolor privado dentro del marco mucho mayor de las violaciones sistemáticas llevadas a cabo por el Estado contra la ciudadanía, y le da un contexto sociopolítico a su tragedia. De esta manera, el recuerdo, articulado con las herramientas expresivas, jurídicas y psicosociales otorgadas por la Fundación Guagua, eleva el reclamo por la verdad de las buscadoras a la categoría de activismo político y propósito de vida, y convierte a sus proyectos en labores fundamentales para avanzar hacia la democratización de la sociedad.

<sup>6</sup> Javier Alejandro Lifschitz, y Sandra Patricia Arenas Grisales, “Memoria política y artefactos culturales”, *Estudios Políticos*, núm. 40 (2012): 98-119.



Figura 1. Miembros de la Fundación Guagua asisten a un plantón frente a la Fiscalía General de la Nación. Fotografía: Alejandro Ayala. Cali, Colombia, enero 29 de 2021.

### **Emprendedoras de memorias:**

#### **un documental lineal, participativo y explorativo<sup>7</sup>**

Cuando presenté mi proyecto de investigación y de realización documental en enero de 2021 ante las madres buscadoras de la Fundación Guagua, se expresó un solo temor: su experiencia les demostraba que, en la mayoría de los casos, los investigadores, medios e instituciones pierden el interés en su tarea en cuanto obtienen la información que necesitan; sin embargo, obtuve su voto de confianza y fui invitado a asistir al Plantón por la Memoria, el espacio pedagógico que organiza la Fundación, y a su galería itinerante el último viernes de cada mes en el atrio de la iglesia San Francisco. Esta edificación, construida en el siglo XVIII en pleno centro de la ciudad, es a su vez vecina del edificio de la Gobernación y de la sede de la Fiscalía General de la Nación y es un espacio significativo ya que en él confluyen los centros de poder eclesiástico, judicial y ejecutivo.

El material documental audiovisual, producto del trabajo de campo que durante ocho meses sigue estas iniciativas performáticas públicas y luchas políticas de las miembros de la Fundación Guagua para conmemorar la vida de sus seres queridos desaparecidos, comparte ciertas características tanto del cine de exploración etnográfica —definido por la antropóloga visual Elisenda Ardèvol—, como del documental participativo —conceptualizado por el cineasta Bill Nichols—, con base a una combinación de

<sup>7</sup> El documental lineal *Emprendedoras de memorias*, puede verse en el siguiente enlace: <https://youtu.be/Blei7-1CR-M>.



variables de estilos de filmación, formas de producción y propósitos enunciados por ambos autores. En tanto cine de exploración etnográfica, el documental es inmersivo y ostenta cierto carácter de imprevisibilidad e incertidumbre, ya que el investigador que graba no sabe con certeza hacia dónde conduce su observación, puesto que el registro audiovisual se da simultáneamente con el trabajo de campo y no a partir de una investigación etnográfica ya elaborada;<sup>8</sup> es además un documental participativo, cuyo anclaje se encuentra en el cine etnográfico y en las teorías sociales de investigación participativa, ya que el documentalista interactúa con sus sujetos y las preguntas que plantea en sus interacciones son susceptibles de convertirse en conversaciones que crecen hasta formar patrones de colaboración o confrontación, cuyo propósito apunta a “unir diferentes recuentos en una única historia”.<sup>9</sup> En esta última modalidad documental son destacables dos aspectos: que la presencia de la persona que registra y su perspectiva son perceptibles, y que la inclusión del espectador se da a través de plataformas tecnológicas, que permiten que éste navegue por medio de “un mapa del espectro de posibilidades que el cineasta hizo posible”.<sup>10</sup>

Durante la realización del documental lineal *Emprendedoras de memorias* se utilizaron dos técnicas de registro: la cámara y el diario de campo. En este último se tomaron notas de las actividades ocurridas fuera del registro audiovisual y se elaboraron una serie de reflexiones sobre el mismo, este cuaderno cumplió también la labor de ser un plan de rodaje para las sesiones posteriores: en él se identificaron las prácticas estéticas que se querían registrar, los gestos, ritualidades, los espacios y las ideas e impresiones que planteaba la observación del campo. Finalmente, este instrumento fungió como un primer guion y borrador de montaje.

Recordemos que, en el cine de exploración etnográfica, donde la grabación es parte fundamental del pro-

ceso de investigación, la cámara es pensada no como ojo mecánico que retrata la realidad pura, sino como herramienta de prospección que permite —además— que dos sujetos establezcan comunicación. La cámara en mano, un rezago del documental observacional tan popular en las escuelas de cine, buscó entonces cumplir la labor de herramienta de comunicación y de instrumento que ayudó a generar datos y a detonar la memoria y los testimonios de las interlocutoras.

Fui presentado al grupo como documentalista y mi presencia y la de la cámara fueron aceptadas con relativa naturalidad: dentro de la cotidianidad de las labores de memoria adelantadas por los miembros de la Fundación, cualquier oportunidad de visibilizar su labor, ya sean entrevistas para televisión, medios impresos o tesis académicas, son abrazadas con entusiasmo. Se mantuvieron simultáneamente conversaciones con las buscadoras para de esa manera diseñar una entrevista semiestructurada, con un pequeño número de preguntas abiertas, con la que se obtiene el soporte testimonial del documental. Se perfilaron como interlocutoras, desde el momento inicial, tres de las madres buscadoras que asisten con mayor regularidad al evento: Paloma Chávez, Luz Edilia Flores y María Elena Gallego, quienes ofrecieron su consentimiento verbal para participar en la película.

Las entrevistas entabladas para el documental se centraron en cuatro temas principales: la historia de su ser querido desaparecido, las diligencias adelantadas ante la justicia, su llegada a la Fundación y, por último, las labores psicoterapéuticas y de memoria adelantadas con su acompañamiento. Las buscadoras coincidieron en hacer hincapié en la inoperancia y negligencia de un Estado que sólo parece recordarlas en fechas específicas de conmemoración para luego olvidarlas, y en la relevante labor de la Fundación en pro de hacer visible la lucha por mantener vigente la memoria de sus seres queridos. El tema de las secuelas físicas y psíquicas de las que adolecen las emprendedoras de la Fundación Guagua que buscan a sus desaparecidos surgió constantemente en las entrevistas y conversaciones informales: inapetencia, insomnio, la pérdida del empleo, la pérdida del soporte financiero, el desplazamiento de sus lugares de origen, las amena-

<sup>8</sup> Elisenda Ardèvol, “Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales”, *Disparidades. Revista De Antropología*, vol. 53, núm 2, (1998): 217-240.

<sup>9</sup> Bill Nichols, *Introducción al documental* (México: UNAM, 2013): 218.

<sup>10</sup> Nichols, “introducción al documental...”, 207.

zas contra su vida, y el profundo sentimiento de vacío; sin embargo, ello no quiere decir que el documental orbite exclusivamente sobre la repetición literal y compulsiva del recuerdo del pasado, de la incertidumbre y el miedo: el relato ayuda a formarse una idea del ser humano desaparecido detrás de la estadística y coadyuva también a hablar de esperanza, reparación y justicia. Contar una y muchas veces la historia de vida de su ser amado, compartir los poemas y las canciones que hacen parte del documental y los videos que hacen parte de los relatos construidos colaborativamente que confluyen en el *docuweb* se consolidan como una propuesta que dignifica sus propias vidas y desafían la justificación del crimen que alega que sus seres queridos desaparecidos eran criminales.

El documental recoge, en su tramo final, las reflexiones de la coordinadora de la Fundación en el marco de la conmemoración del Día Internacional de las Víctimas de Desapariciones Forzadas, el 30 de agosto de 2021. Se eleva un reclamo a las instituciones para que hagan un acompañamiento permanente a las comunidades cuyos derechos han sido vulnerados y se celebra el vínculo de dignidad y afecto que une a las buscadoras en medio de circunstancias tan adversas.

El eje narrativo que articula y unifica el documental es la transmisión en vivo a través de Facebook de los plantones por parte de la directora de la Fundación, cuya labor de narradora, coreógrafa y recopiladora de los relatos y las acciones contextualiza e introduce los testimonios de las madres que hablan a cámara. La progresión “dramática” del tema principal del documental está ilustrada por las diferentes confrontaciones y encuentros de las emprendedoras con los estamentos del poder y con las instituciones: la Fiscalía General de la Nación, el Concejo Municipal, la Cruz Roja, y con la manera en que se visibilizan sus luchas a pesar del abandono institucional denunciado permanentemente.

### **Los talleres de video participativo como estrategia etnográfica y narrativa**

En el mes de septiembre de 2021, después de ocho meses de mi contacto inicial con las integrantes de la Fundación, las invité a hacer parte de un taller de

realización audiovisual cuyo fin era articular un relato colaborativo que complementaría el documental que producía sobre la Fundación. Por medio de ese taller de creación, en el que se les compartieron e impartieron algunas nociones básicas de alfabetización en narrativa audiovisual, se buscó recopilar relatos y testimonios para enriquecer el documental lineal con un módulo interactivo en su versión web.

Me reuní con las madres en la sede de la Fundación para una jornada intensiva de alfabetización audiovisual; en la introducción a la actividad se propuso pensar el derecho a la comunicación como un derecho humano básico, como los derechos a la salud y el derecho a la educación; se planteó que las tecnologías de la información hacen posible que los ciudadanos se conviertan en comunicadores populares. De igual manera, se sugirió a las participantes que los relatos que iban a crear hablaran sobre el impacto que en su vida ha tenido la desaparición de sus seres queridos y las estrategias de reparación y de memoria que han emprendido para hacer frente a este doloroso acontecimiento.



Figura 2. Taller de video en la sede de la Fundación Guagua. Fotografía: Alejandro Ayala. Cali, Colombia, septiembre de 2021.

Algunos ejemplos de casos exitosos de generación de contenidos de memoria hechos por colectivos sociales ayudaron al grupo a familiarizarse con el proceso de la producción de recursos audiovisuales, y adicionalmente generó entre las talleristas una serie de apreciaciones estéticas y discusiones abstractas sobre temas como la memoria, los derechos humanos, la verdad y de qué manera son representadas las personas que buscan a sus desaparecidos en los medios masivos, entre otros. Dentro del contexto de la inves-

tigación, estas imágenes compartidas y observadas con las asistentes operaron como fuentes valiosas de datos que ayudaron a indagar en los indicios culturales del grupo, ya que incentivaron la conversación y ofrecieron la capacidad de ser usadas como catalizadores para estimular a las interlocutoras “a construir y transmitir el sentido de sus prácticas”.<sup>11</sup>

El taller buscó desarrollar en las asistentes unas habilidades básicas para hacer más llamativos y eficaces sus contenidos audiovisuales, fomentando que los mensajes transmitidos tuvieran un impacto más duradero y un mayor alcance. Se reiteró la invitación para construir colaborativamente unos productos audiovisuales que se alojaron en la página del *webdoc*, con la promesa de permitir que una mayor cantidad de público conociera las experiencias reales que suceden en sus vidas: aquellas imágenes y sonidos, rostros y miradas que no van a mostrar los grandes medios masivos. Esta invitación ofreció la posibilidad de una transformación efectiva de las relaciones de interacción entre el investigador y los interlocutores, ya que lo que se buscó al proponer una coautoría de proyectos era reconfigurar las relaciones de poder y generar “un verdadero conocimiento compartido, al tejer redes de manera más horizontal entre todas las partes involucradas”.<sup>12</sup>

Las participantes del taller aportaron activamente, hicieron preguntas y sugirieron narrativas (¿qué tal si cada una narra en primera persona el proceso de preparación de un día viernes en el camino al plantón?). Una de las buscadoras, Paloma, tiene alguna experiencia de narración audiovisual y compartió con las demás participantes del taller su proceso de producción que usa el *software* gratuito PowerDirector para gestionar audio y videos grabados con su teléfono móvil. Después de esta actividad, las asistentes al taller, desde sus viviendas, participaron activamente de la tarea audiovisual encomendada: realizar una serie

de videos usando un lugar u objeto como detonante de memoria para narrar la historia de su ser querido. Pidieron ejemplos de guiones y aclaraciones del taller y compartieron sus videos. Fui invitado a hacer parte de un grupo de WhatsApp en el cual convergen los miembros de la Fundación y compartí algunos ejemplos más (vídeos encargados por La Comisión de la Verdad a niños reclutados forzosamente que usan sus juguetes y dibujos para dar testimonio de su caso) y ofrecí asesorías individuales según el caso.



Figura 3. Taller de video en la sede de la Fundación Guagua. Fotografía: Alejandro Ayala. Cali, Colombia, septiembre de 2021.

La memoria tiene como materia prima el recuerdo, pero utiliza componentes del relato: la estructura y los lenguajes de los videos filmados por las colaboradoras tomaron elementos de la narración televisiva y cinematográfica comercial a la que tienen mayor acceso; ésta es sensible, simbólica y busca acentuar la emoción. Todos los videos recrearon eventos, específicamente las caminatas, las llegadas a los lugares donde habitó el ser querido, algunas conversaciones y actos en familia como eventos performativos. El álbum familiar, como detonante de memoria, fue omnipresente los relatos. La música es un recurso narrativo común. El tiempo narrativo en el que se cuentan sus relatos está anclado en la temporalidad fluida de la memoria: habla simultáneamente de un sentido del pasado negado, un nuevo presente de reivindicación de la identidad de sus familiares y un futuro deseado y mejor, donde se esclarezca su destino. Las talleristas, ahora en su papel de realizadoras, procuraron entonces crear nuevas formas de hablar sobre su tragedia que trascendieran la narración melodramática propia de los medios masivos (aunque se apropien de algu-

<sup>11</sup> Elizabeth Jelin, “La fotografía en la investigación social: algunas reflexiones personales”, *Memoria y sociedad*, vol. 16, núm. 33 (2012): 55-67.

<sup>12</sup> Antonio Zirión Pérez, “Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada”, *Iztapalapa, revista de ciencias sociales y humanidades*, núm. 78 (2015): 45-70.

nos de sus recursos) que emplea la sensiblería y que entrevera la víctima con la victimización.

En el video compartido por doña Luz se esboza con claridad una propuesta narrativa: uso de archivo, testimonio, imágenes propias; me pidió ayuda para editar sus videos y coincidimos en que algo debe unirlos: su voz contando la historia de su hermano. Paloma, por su parte, usó la ayuda del camarógrafo que hace parte del equipo de comunicaciones de la Fundación para hacer tomas en diversos lugares públicos donde ubicó la imagen de su hijo Alejandro. La señora María Elena usó fotografías de su hija como detonante de memoria. La señora Martha nos cuenta que se levanta en mitad de la noche para escribir un poema a la manera de guion y quiere ir a grabarlo a Puerto Resistencia, uno de los puntos emblemáticos del levantamiento popular de abril de 2021.

Una vez llevados a cabo sus ejercicios individuales de registro, con la cámara de video y la asistencia de la directora de la Fundación, la estrategia planteó que todas las realizadoras debían tomar las decisiones relativas al montaje final de su obra. Por motivos de fuerza mayor (la mayoría de las madres son trabajadoras y cabezas de hogar, con limitado acceso a medios tecnológicos), sólo una de las siete participantes, Paloma, que cuenta con cierta experiencia en la realización de video, pudo reunirse vía virtual conmigo para pensar el corte final de su video para el documental *web*. El montaje de las obras restantes, a pesar de no contar con la participación directa de las realizadoras, fue relativamente sencillo: los videos que me entregó la Fundación, organizados en carpetas, fueron registrados con sentido cronológico, secuencial, y fueron organizados, desde su captura, en una especie de montaje hecho en cámara.

La antropóloga colombiana Catalina Cortés, en su artículo “Recolecciones sonoras y visuales de escenarios de memorias de la violencia”, visibiliza cómo las prácticas y producciones artísticas que están relacionadas con memorias de la violencia, no son solo obras de representación sino además “trabajos de memoria”, donde la investigación, la reflexión y la creación convergen en pro de configurar formas de expresión y conformando saberes y sentires. El análisis de las obras, en este caso

los videos colaborativos producidos en el curso de los talleres, nos da claves sobre cómo se configuran una serie de políticas y poéticas de la memoria que buscan subvertir los códigos ordenados en el marco de racionalidad y linealidad de la historia oficial, entendiendo que éstas no sólo pretenden visibilizar y mostrar ciertos temas y motivos sobre la violencia sino además “crear espacios sensoriales, reflexivos y dialógicos a través de formas que afecten y desanestesien”.<sup>13</sup> En este contexto las imágenes creadas por las emprendedoras de memoria tuvieron el propósito de romper el anestesiamiento cultural e interrumpir el aletargamiento de los sentidos que han producido los relatos reiterativos que sobre la tragedia de la desaparición forzada se han construido desde los canales oficiales y los medios de comunicación masiva. Los relatos elaborados por las buscadoras abarcan entonces no sólo la intención de exponer sus versiones sobre los hechos sucedidos y elaborar el duelo, sino que tienen como fin algo que va más allá de la justicia jurídica: busca restaurar de manera simbólica y expresiva la identidad del sujeto, no como “víctima”, mero dato estadístico, sino ser pensante, sensible, como ciudadano, y devolverlo al espacio del que fue arrebatado, buscando hacer presente lo ausente.

### ***Emprendedoras de memorias: webdoc***

Se ha establecido en la época de las tecnologías de la información una “particular relación entre código, materialidad, espacio y personas”,<sup>14</sup> el sociólogo Juan Pecourt en su artículo “La esfera pública digital y el activismo político”, enuncia la existencia de una esfera pública digital globalizada, que se caracteriza por varios factores principales: la ubicuidad, la interactividad, la inmediatez, la multidireccionalidad, la descentralización del poder y la desjerarquización; de la misma manera, esa esfera pública digital está constituida por múltiples audiencias: interclasistas y plurales, y habita una serie de espacios múltiples desde los cuales “surgen diversos formatos de activismo que

<sup>13</sup> Cortés, “Recolecciones sonoras...”, 11.

<sup>14</sup> Elisenda Ardèvol y Débora Lanzeni, “Visualidades y materialidades de lo digital: caminos desde la antropología”, *Anthropologica*, vol. 32, núm. 33 (2014): 11-38.

han experimentado con las nuevas posibilidades ofrecidas por las nuevas tecnologías”.<sup>15</sup>

El papel del audiovisual en la conformación de esa esfera pública digital desjerarquizada es supremamente importante, ya que, como se puede evidenciar, existe una relación intrínseca entre el poder (el elemento constitutivo sobre el que versa el conflicto social) y la visualidad dominante (el régimen de representación que dicta y supervisa lo que puede ser dicho, visto y mirado). Tal vez nunca antes en la historia de los movimientos sociales se registraron tantas imágenes, y definitivamente jamás habían tenido los colectivos el control absoluto de la cadena de producción y difusión de tales imágenes; ello es posible gracias al surgimiento de las redes sociales, la masificación del uso del teléfono celular, la cámara digital y, en suma, la irrupción de estas herramientas en cada uno de los aspectos de la vida cotidiana. El poder de las imágenes compartidas como detonantes en tal contexto es incontrovertible; de igual manera, lo es su alcance como herramientas pedagógicas e instrumentos de resistencia, descentralización y desjerarquización del conocimiento y democratización de la información. Las cámaras y las redes no sólo registran, documentan y amplifican, sino que además están planteando una propuesta estética y política, donde prima el gesto creativo y emancipatorio por sobre el despliegue técnico, aunque sin abandonarlo nunca completamente.

La confluencia de aspectos técnicos y narrativos es lo que se resalta en este trabajo y permite configurar una noción de *webdoc*. Para efectos de la presente investigación, se definió el *webdoc* como un producto audiovisual nativo digital, que hibrida elementos de la narrativa hipertextual propia de internet (la interactividad, la multimedialidad y la reticularidad), con algunos aspectos propios del documental, como los “modos de representación de la realidad”.<sup>16</sup> En este producto,

<sup>15</sup> Juan Pecourt Gracia, “La esfera pública digital y el activismo político”, *Política y Sociedad*, vol. 1, núm. 52 (2015): 75-98.

<sup>16</sup> Roberto Arnau Roselló, “Prácticas narrativas no lineales en el webdocumental contemporáneo: bases para una aproximación al fenómeno”, en *No se está quieto: nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico*, editado por Marta Álvarez, Hanna Hatzmann y Inmaculada Sánchez Alarcón (Madrid / Fráncfort del Meno: Vervuert Verlagsgesellschaft, 2015): 235-246.

la interacción entre el documentalista que registra, los interlocutores registrados y los espectadores que observan convergen una toma conjunta de decisiones. Ese tipo de dinámica propicia sentido de pertenencia a una comunidad que se construye en oposición a los poderes hegemónicos.

Al respecto, lo digital y lo interactivo cobran particular importancia como estrategia de difusión del trabajo audiovisual adelantado con el colectivo de la Fundación Guagua. Los productos interactivos, sobre todas las cosas, fomenta el que se cuestionen las formas tradicionales de la producción audiovisual y la noción del director como autor solitario, reemplazándola por la de un coreógrafo, un mapeador o un coautor que ofrece a su espectador la posibilidad de intervenir en la creación del universo narrativo de la obra.

El *webdoc Emprendedoras de memorias*<sup>17</sup> aplica una narrativa que hibrida elementos del testimonial y la observación participante. El producto de los talleres se publica en una plataforma *web* y se divide en dos partes: el documental lineal donde conoceremos la labor de la Fundación; y un producto no lineal e interactivo, en el cual los visitantes podrán navegar por una serie de ventanas de video y visionar los relatos creados por las participantes en el curso de los talleres de video. Compartir esos relatos por fuera del régimen de representación discursivo lineal propio de los documentales institucionales que usualmente retratan a las víctimas del conflicto es fundamental para un proyecto que buscó proponer reflexiones sobre la construcción de lenguajes inclusivos que se contrapongan a las narrativas hegemónicas del poder.

En el *webdoc*, el módulo interactivo nos permite acceder a datos audiovisuales relevantes adicionales que el documental lineal individualmente no revela, al ser ubicados en un contexto etnográfico;<sup>18</sup> es decir, cuando conocemos el entorno y los antecedentes de la investigación sobre la memoria colectiva y los objetivos planteados en los talleres de realización colaborativa con los familiares de las víctimas de desaparición forzada.

<sup>17</sup> El *webdoc Emprendedoras de memorias*, puede verse en el siguiente enlace: <https://emprendedorasmemor.wixsite.com/emprendedoras>.

<sup>18</sup> Ardèvol, “Por una antropología de la mirada...”.





Figura 4. Módulo interactivo donde se alojan los relatos elaborados por las asistentes al taller. Fuente: captura del documental web *Emprendedoras de memorias*.

Los niveles de interacción y la navegación son aceptables, aunque están limitados por las posibilidades con que cuenta la plataforma gratuita Wix.com. El menú de opciones está conformado por un módulo interactivo donde vemos imágenes de los rostros de las buscadoras, al hacer clic sobre ellos, abren ventanas que contienen información de la fecha de desaparición de su ser querido y una casilla de video en donde se encuentra alojado el relato; un submenú de ancla con íconos de las redes sociales de la Fundación; una caja de audio que reproduce un poema leído por la señora Luz Edilia Flórez; una caja de video con el documental lineal sobre Guagua; cinco módulos de texto, acompañados cada uno de una fotografía, que describen la labor de la Fundación, la dinámica de los talleres de video, un breve resumen del fenómeno de la desaparición forzada en Colombia, los créditos de realización y la información de contacto, y, finalmente, una caja destinada a los comentarios de los visitantes.

Así, el video *webdoc* como lugar de enunciación y validación de la voz de los actores sociales cumple la función de crear espacios para la consolidación de identidades colectivas y de plataformas desde donde se promueven acciones destinadas a la reparación del tejido social, al tomar testimonios individuales y do-

tarlos de sentido a medida que construyen en diálogo e interacción con el espectador.

Arnau Roselló plantea una estimulante similitud entre el *webdoc* y los procesos de memoria colectiva: esta última y las narrativas no lineales multimedia comparten su carácter hipertextual, es decir, que recurren a estrategias de estructura no secuencial que les permiten crear, agregar, enlazar y compartir información de diversas fuentes por medios de enlaces asociativos, definiéndose ambas como estrategias multiformes, participativas, polifónicas, iconográficas y abiertas. Las potencialidades del formato hacen que el autor, que cita a Gustavo Aprea, considere el *webdoc* como “prótesis” de la memoria: una forma que recuerda: “Una vez más, la yuxtaposición de elementos diversos en un enunciado complejo acerca su “lectura” al acto de recordar, la fragmentación, el collage o la no-linealidad parecen ser estrategias narrativas más próximas a los mecanismos de la memoria, por naturaleza selectivos, zigzagueantes, imprecisos”.<sup>19</sup>

La etnografía multimodal, como afirmamos anteriormente, otorga un papel central a las tecnologías de la información, no sólo como medios de interacción sino como materialidades incorporadas a la existencia humana y, por lo tanto, incluye elementos como textos, videos, fotos, y sonidos como parte de una propuesta tecnológicamente mediada que busca la interactividad del espectador. En este nuevo tipo de lienzo, el investigador debe entonces adoptar los roles de creador digital, artista, ensayista y hasta el de mediador de experiencias mediante el uso de entornos digitales, tratando de crear una “narrativa multimedia que proponga una experiencia que el lector/espectador pueda completar según sus propias coordenadas”.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Roberto Arnau Roselló, “Re-construcciones visuales de la memoria: la interpretación crítica del imaginario colectivo a través del webdocumental”, *Revista de Comunicación*, núm 12 (2017): 53-67.

<sup>20</sup> Traducción propia. Cita original: “It is a non-linear, multimedia narrative that proposes an experience that the reader/viewer can fill out according to his or her own coordinates”. Mihai Andrea Leaha, “Multimodal spaces, atmospheres, modulations. Experiencing the independent electronic music scene of Sao Paulo”, *Entanglements*, núm 21 (2019): 143-160.

## El *webdoc* como estrategia para generar conocimiento colaborativo

De la misma manera que los proyectos de memoria centralizada que no tienen en cuenta a las víctimas y organizaciones sociales y sociedad civil, las investigaciones que no tienen en cuenta en su diseño y ejecución a los interlocutores para construir conocimiento colaborativamente fracasan; es por este motivo que la investigación decidió implementar en su diseño lo participativo y en su divulgación lo interactivo.

Las imágenes construidas en colaboración entre el investigador y los talleristas se configuran como forma de coautoría; esta orientación colaborativa, expresiva y reflexiva, además de incluir a los interlocutores activamente en el proceso de construcción del relato y de invitarlos a convertirse en coautores, abraza un sentido de transformación; esta investigación propone las piezas de video colaborativo como lugares de enunciación y validación de la voz de unos actores sociales vulnerados que buscan espacios de visibilización y cree firmemente que la plataforma interactiva del *webdoc* es un medio eficaz no sólo para visibilizar estas voces y establecer un vínculo con sus espectadores, sino que también tiene el potencial de promover acciones destinadas a la reparación del tejido social. De tal manera, lo colaborativo, lo político y lo estético confluyen en una propuesta que busca contraponerse a los espacios y narrativas institucionales que abordan el fenómeno de la desaparición forzada.

El acto estético y creativo subvierte las lógicas, modos de sentir y sensibilidades en las que las emprendedoras se desenvuelven cotidianamente: más allá de la visibilización y una mera búsqueda por clausura, sus relatos audiovisuales, como los actos performáticos llevados a cabo en los plantones, elevan un reclamo por reivindicación. A pesar de que la narrativa oficial busque despojarlas de su papel como actores políticos y fuerzas sociales vivas, poco a poco estas emprendedoras de memoria se han ido reconfigurando como agentes que buscan construir activamente en los procesos de verdad y reparación. Reconocerse como víctimas, pero posicionándose al mismo tiempo como gestoras de memoria es un acto

político que les devuelve la agencia arrebatada por la revictimización.

Las estructuras y estrategias de estos productos audiovisuales cabalgan entre el activismo y el arte, ya que se presentan simultáneamente como proyectos de memoria y experimentos narrativos. El uso creativo de los medios tecnológicos los configura como propuestas de contravisionalidad, además de actos de visibilización y recomposición de la mirada y la voz “frente a una visualidad que dicta y supervisa el reparto de lo que puede ser dicho, visto y mirado”.<sup>21</sup>

Los mensajes de estos productos audiovisuales interactivos y colaborativos son de naturaleza reivindicativa, pues cuentan con la participación central de víctimas; son actos de resistencia política y estética que controvierte las narrativas hegemónicas y ofrecen la “posibilidad de afirmar una ciudadanía que puede crear un mapa de lo social, un mapa visual de lo social”<sup>22</sup> al provocar un cambio radical en las formas en que se producen y consumen relatos audiovisuales, y donde los roles de emisor y receptor son intercambiables de forma fluida. Así pues, lo que posibilitan estas prácticas colaborativas, con sus múltiples dimensiones políticas, narrativas, tecnológicas, éticas y poéticas, es acercarse a las memorias de esos actores sociales con intención de comprenderlas fuera de epistemologías positivistas y racionales, en otro tipo de espacios reflexivos y críticos que cuestionen los lugares comunes, puesto que los escenarios de la memoria son mucho más complejos que los monumentos y las narraciones testimoniales o informativas, en tanto que “habitan otros lugares y, consecuentemente, escapan de estas formas y las exceden”.<sup>23</sup>

## Conclusiones

La visualidad y la memoria colectiva, en contraposición a la relativización, el ocultamiento, la censura y el horror, emergen como actos de construcción colabo-

<sup>21</sup> Sergio Martínez Luna, “La visualidad en cuestión y el derecho a mirar”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm 19 (2012): 20-36.

<sup>22</sup> Inés Dussel, “Entrevista con Nicholas Mirzoeff. La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo”, *Propuesta Educativa*, vol. 31 (2009): 69-79.

<sup>23</sup> Cortés “Recolecciones sonoras...”, 5.

rativa y resistencia, y como formas de romper el ciclo de violencias naturalizadas en el país: el desplazamiento, la desaparición, el ocultamiento, la negación y la muerte. La contranarrativa audiovisual que surge del taller de video colaborativo del que hicieron parte las emprendedoras de memoria de la Fundación Guagua, se constituye como un intento por contrarrestar la forma unívoca de entender la violencia que se instaure progresivamente en el imaginario colectivo desde los medios de comunicación.

La investigación llevada a cabo entre las buscadoras de Guagua enfrentó varios retos; en primera instancia existe una comprensible desconfianza dentro de las mujeres que hacen parte de la fundación hacia investigadores extractivistas y organizaciones ajenas a su círculo que puedan instrumentalizar o apropiarse de sus reclamos. Cabe recordar que en el momento de la realización del documental la Fundación Guagua, junto con otras organizaciones sociales, decidieron apartarse voluntariamente del acompañamiento del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), la entidad encargada de contribuir al deber de memoria del Estado con las víctimas y la comunidad con ocasión de las violaciones ocurridas en el marco del conflicto armado, en protesta por las políticas negacionistas de su entonces director, el historiador Darío Acevedo.

Uno de los riesgos de los trabajos etnográficos con personas en condición de vulnerabilidad es la posibilidad de caer en procesos de revictimización: los trabajos colaborativos, al igual que el acompañamiento de fundaciones como Guagua, tienen como objetivo procurar tramitar el dolor de manera empática y respetuosa y trascender su mera contemplación, con lo que faculta que éste se convierta en acción colectiva como camino para la visibilización y sensibilización. El trabajo colectivo resultó ser una manera eficaz de restaurar los procesos de redes de interdependencia entre las asistentes y el reconocimiento de una condición generalizada de precariedad, que entre las emprendedoras teje un lazo de solidaridad.

Otro reto importante que enfrentó este trabajo fue el limitado acceso a la conectividad por parte de las interlocutoras; la mayoría de las madres son trabajadoras y cabezas de hogar con acceso a medios tecno-

lógicos, en este caso teléfonos móviles, pero limitadas por su capacidad de conectarse a internet. El distanciamiento social impuesto por la pandemia contribuyó también a que la mayoría de las participantes de los talleres no pudieran participar en el montaje de sus propias piezas audiovisuales. El alcance del *webdoc* ha sido relativamente limitado debido a la falta de una estrategia de comunicación digital efectiva por parte de la Fundación, cuyo tiempo se ocupa principalmente en la solución de los sucesos cotidianos: el acompañamiento jurídico, la organización del plantón y las terapias de apoyo terapéutico; el *webdoc* se ha compartido entonces entre familiares y amigos, entre colegas realizadores y personas interesadas en temas como la memoria colectiva y las narrativas multimedia.

Una limitación enfrentada con frecuencia por la comunicación virtual la constituyen las lagunas surgidas en la comunicación interpersonal: el sentido de pertenencia, de comunidad, de improvisación y conversación espontánea podría verse afectado para algunos interlocutores; sin embargo, la mediación en las prácticas virtuales contemporáneas está dada por la materialidad de lo digital, éste ya no es más un elemento separado de la vida de los actores sociales, sino que es complementario e interrelacionado. La capacidad de acceder a medios tecnológicos como los teléfonos inteligentes nos ha ofrecido la posibilidad a todos de convertirnos en comunicadores populares que cuentan con herramientas múltiples: texto, video, imagen, sonido y fotografía, abonado el terreno para el surgimiento de nuevos lenguajes. El impacto e influencia de las tecnologías digitales y del omnipresente código en la vida cotidiana es evidente. Así, con la consolidación de una esfera pública digital plural, desjerarquizada y descentralizada de las narrativas hegemónicas del poder, hemos podido ver cómo sus miembros pasan de ser consumidores pasivos a productores activos de sentido, restaurando el sentido de copresencia aparentemente sacrificado por la mudanza al entorno virtual y se mantiene el diálogo entre subjetividades.

En el arte contemporáneo se trata constantemente de construir una forma que establezca diálogo con el contenido y es aquí donde su eje de acción se com-

bina con el de la antropología visual; los trabajos artísticos que aplican tecnologías interactivas y la antropología que parte de propuestas colaborativas tienen en común que presentan propuestas donde el entorno y el medio de registro y difusión son el mismo. Las tecnologías digitales, además de permitir que surjan propuestas narrativas y de investigación como el *webdoc Emprendedoras de memorias* son instrumentos invaluable de trabajo de campo y medios para transmitir los hallazgos de la investigación antropológica.

La propuesta metodológica de este trabajo busca ser un aporte que vislumbre el futuro de los emprendimientos de memoria, llevados a cabo por los actores sociales vulnerados, y de las investigaciones antropológicas colaborativas, donde la confluencia de arte,

tecnología y el trabajo colectivo posibiliten que las narrativas de memoria de las organizaciones sociales sean escuchadas por un público más extenso y que los actores sociales se empoderen como promotores de acciones destinadas a la reparación del tejido social y agentes políticos con capacidad de movilización dentro de la esfera pública.

El uso de metodologías como el documental interactivo y las etnografías colaborativas en investigaciones similares permitirá, además, ofrecer contraposición a las técnicas tradicionales de investigación etnográfica de naturaleza extractivista y asimétrica y los modelos de representación hegemónicos al romper definitivamente con la “compleja forma de pesimismo”,<sup>24</sup> producto de la relación de origen entre antropología y regímenes colonialistas.

<sup>24</sup> Scheper-Hughes, “The Primacy...”, 418.