

ENTRE FICCIÓN Y NO FICCIÓN.

Auto-narrativas de campesinos y campesinas
cundinamarqueses frente al documental ambientalista

(2000 - 2015).

PRESENTADO POR:

Santiago Valderrama Leongómez

DIRECTORA:

Marta Cabrera Ardila

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES.
MAESTRÍA EN ESTUDIOS CULTURALES.

Bogotá

2017.

Yo, Santiago Valderrama Leongómez, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Estudios Culturales en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Firma

Santiago Valderrama Leongómez

2017-09-22

Agradecimientos.

Quisiera agradecer especialmente a Yaneth Mariana Rojas Montaña, a Yecsika Pachón Guatava y a Diego Farith Vaca Jiménez, quienes participaron en este trabajo compartiendo conmigo una parte de sus vidas y permitiéndome compartir la mía con ellos, de nuestros encuentros queda plasmada en imágenes y relatos la huella que dejó el proceso de conocernos y hacernos amigos. A Marta Cabrera por su paciencia, labor dedicada, apoyo, y en especial por haberme compartido su conocimiento y sensibilidad particular frente al mundo, lo cual cambió mi manera de ver y hacer muchas cosas. A Hele, mi compañera de viaje, por su cariño y generosidad, por llevarme a conocer el mundo, por discutir conmigo todos estos temas, y también por mostrarme cómo es que se hace para ser valiente. También quiero agradecer a mi hermana Mariana, por haberme introducido a los Estudios Culturales (tenías razón sí me iba a gustar mucho), pero sobre todo por compartir conmigo su vida todos estos años. Por último, agradezco a mis padres Elena y Jairo, porque uno no puede pedir mejores amigos en la vida, por su apoyo, por su ejemplo frente al trabajo para y con los demás seres sintientes (humanos o no), por mostrarme que no por ser adulto se pierde la incomodidad ni se deja de trabajar por lo que uno cree, por enseñarme que se puede ser consecuente.

Tabla de contenido

Introducción.....	1
El archivo	6
La construcción de imágenes - conociendo al otro.....	9
Nota aclaratoria frente a la introducción:.....	11
1. El falseamiento en búsqueda de la verdad: Experiencias entorno a la realización audiovisual y preguntas sobre la imagen.....	19
1.1 La pregunta por quién está detrás del lente.....	19
1.2 El dispositivo de la verdad: Planteamiento de problemáticas frente al cine documental	22
1.3 El objetivo como distanciamiento frente a la experiencia sensible del otro... 29	
2. Las imágenes como cuerpo sensible: Problemática teórico - práctico entorno a las imágenes, su potencialidad y sus riesgos	32
2.1 La imagen que reacciona: La mirada y la reconfiguración del archivo visual	33
2.2 Breve análisis de las miradas en el cine documental colombiano.....	34
2.3 Espejos y espejismos: Entrecruces entre experiencias y estereotipos.....	41
2.4 Rastreo de las miradas en el documental ambientalista en Cundinamarca.....	46
2.4.1 La mirada del campesinx mistificadx.....	47
2.4.2 Mirada del campesinx re-territorializadx	48
2.4.3 La mirada distanciada.....	49
2.4.4 Observaciones generales	50
2.4.5 Descripción de los contextos	52
A. Fúquene, Cundinamarca.....	52
B. Mámbita, Cundinamarca	53
C. Pertinencia de los contextos.....	55
3. Entregar la cámara: La imagen como lugar de construcción y enunciación del otro	61
3.1 Primeros acercamientos: Presentación de los participantes y comienzos de la experiencia con la cámara	63
3.1.1 Entrevistas Fase 1.....	65
3.2 Ensayos visuales: Análisis de los auto-relatos y la experiencia.....	84
3.2.1 Conversaciones visuales con Mariana Rojas.....	84
3.2.2 Conversaciones visuales con Yecsika.....	91

3.2.3 Conversaciones visuales con Diego.....	96
4. Los caminos del archivo: Análisis de producciones visuales, la experiencia y el conocimiento a partir de estas.....	103
4.1 El trabajo con archivo, la descomposición de un rompecabezas que puede ser rearmado de distintas formas	104
4.1.1 Frente a la pregunta por el mundo rural idealizado.....	108
4.1.2 Frente a la cotidianidad en el contexto rural.....	111
4.2 La Experiencia y lo político en la mirada.....	111
Referencias citadas	117

Introducción

“Cuando se encuentre con racionalidades no europeas que no comprenda las considerará como objetos de conocimiento más que como sujetos pensantes”. (Grupo de estudios para la liberación, 2010, p. 2).

Partiendo de mi trabajo como realizador audiovisual, abro este trabajo con el recuerdo de un evento tuvo lugar mientras hacía un documental de corte ambientalista en las cercanías de la Laguna de Fúquene – Cundinamarca. Recuerdo estar frente a un bucólico amanecer campestre, una imagen que parecía contener previamente en mi mente y que se hacía externa en ese momento; como una imagen que se asemeja a un sueño o como un olor o textura que lo llevan a uno, por ejemplo, a un momento específico de su infancia, a una certeza absoluta.

La belleza de ese mundo rural se desplegaba frente al camarógrafo y frente a mí, ubicados en la parte alta de una montaña desde donde veíamos una vasta porción de tierra hacia abajo. Le pedí que hiciera un *paneo*¹, quería una imagen que diera cuenta de todo lo que veíamos y sentíamos en ese instante: la cámara comenzó a recorrer las montañas, la laguna reflejaba en sus aguas el sol, seguía desplazándose por las casas campesinas, de las cuales emergían pequeños personajes a realizar sus labores diarias mientras las luces se encendían y las vacas comenzaban a ser ordeñadas. El *paneo* continuó hasta un pequeño camino rural, una trocha por donde venía subiendo un hombre con ruana y sombrero que andaba junto a un burro cargado con varias cantinas de leche. En ese momento me pareció cristalizada finalmente la idea que tenía en mi mente acerca de estas tierras y sus gentes, luego se escucha mi voz, que fuera de cámara le dice al camarógrafo *quédese ahí*. Recuerdo estar afanado por atrapar ese

¹ *Paneo*: movimiento de cámara donde se mueve la cámara de izquierda a derecha o viceversa desde un mismo eje, para registrar un espacio amplio o una situación en movimiento.

instante perfecto, pero unos segundos después, el burro se detiene y muy terco no quiere andar más, tras varios intentos de hacerlo caminar, aquel hombre de ruana y sombrero toma una vara que lleva en su mano y arremete contra éste dándole una tremenda golpiza. En ese instante, casi como si un espejo se rompiera, entra mi mano y tapa el lente de la cámara, enseguida se escucha mi voz diciéndole en voz baja al camarógrafo *pare de grabar*, como si sólo él y yo supiéramos que estábamos deteniendo la cámara, como si el paisaje o el campesino que azotaba el burro pudieran escucharme y se fueran a ofender por esta acción, por este corte, pero sobre todo, como si supiéramos que estábamos haciendo algo prohibido.

Es por esta y otras experiencias durante mi labor como realizador documental que comencé a preguntarme por las formas en que son vistos los campesinos y campesinas en Colombia y en este caso particular, en Cundinamarca. Este es un lugar incómodo para mí porque se trata de mi trabajo, pero necesito revisar repetidamente esas imágenes que me producen a veces vergüenza o tristeza, también risa o me parecen ridículas, pero lo que intuí desde un comienzo y la razón que me movió a realizar esta investigación es que éstas contienen varias incógnitas: ¿Por qué hice yo esas imágenes?, ¿Hablaban yo en ellas o también hablaban otros a través mío?, ¿En qué momento y por qué motivo decidí comenzar a recortar lo que veía para armar un mundo idealizado, distinto al que mi experiencia advertía?

Respondiendo a esto, es claro cómo el mismo nombre del documental (documento) nos advierte sobre sus cualidades esenciales, Como lo afirma Ricard Mamblona:

El nombre “documento”, derivado del viejo término latín *documentum*, designa un escrito empleado como prueba o información, un “escrito en que constan datos fidedignos o susceptibles de ser empleados como tales para probar algo” y remite a una concepción de la verdad de origen jurídico y religioso. La adjetivación documental significa aquello “que se funda en documentos o se refiere a ellos” (Mamblona, 2012, p. 32)

El documental ofrecía una ventana “a la realidad” en tanto documento fidedigno, prueba de que “algo existe” realmente. Pero el problema es que existen ciertas inercias en las formas en que uno representa y, con seguridad, muchos borramientos cuando se construye una mirada. Sin lugar a dudas, en aquel entonces traté de borrar a mí mismo de las imágenes que creaba, entre otras cosas, para poder creer en ellas, porque estaba montado sobre la idea

de que en estos cortes de video residía la realidad de un territorio y tal vez ésta podía ser objetivada en el documental, tenía que producir la idea de que todo estaba *afuera mío*, todo tenía que ocurrir de forma dislocada frente a mi percepción y mi mano que creaba para que yo lo observara como si fuera algo “natural”², algo que pudiera yo documentar y aprehender.

Aquí me viene a la mente el trabajo de John Berger, en especial *Ensayo 2* y *Ensayo 3* del libro *Modos de Ver* (2002), donde aborda el tema del desnudo femenino en el arte renacentista europeo, allí Berger encuentra varias pistas sobre la mirada que produce esos cuerpos, los de las mujeres, que aparecen siempre como un ofrecimiento, un espectáculo para ser visto. la mirada, en este caso del hombre (pintor europeo y de raza blanca), tiene que desdibujarse para crear la ilusión de dicho ofrecimiento, es decir, el pintor borra su mirada (en la que objetualiza el cuerpo de la mujer) creando una ilusión en la que ella pareciese estar objetualizándose a sí misma: la mirada inocente, casi infantil que le otorga poder al observador, o aquella provocativa que invita al deseo, el espejo que alude a la vanidad, la relación de ese cuerpo con otros objetos y paisajes naturales tratando de hacerlas parte de un paisaje, la pose, los gestos, todas estas características hacen parte de un entramado de estrategias para vitalizar un ofrecimiento en apariencia consensuado (la mujer se ofrece a la mirada del hombre), cuando no lo es en absoluto – es el cuerpo de la mujer el que es forzado a ofrecerse por medio de la mirada del hombre que la representa, junto con las consecuencias políticas que esto implica: la presencia de una mujer expresa su propia actitud hacia sí misma, y define lo que se le puede o no hacer. (Berger, 2002, p. 26).

partiendo de este ejemplo, considero que la forma en la que construí esas imágenes documentales, las cuales, en el fondo, eran mi mirada sobre los campesinxs y el territorio de Cundinamarca, está inmersa en unos ejercicios de poder que no solamente obedecen al género documental como lugar de enunciación legitimado por una racionalidad experta – científica y moderna en el que se produce verdades con intereses subjetivos y particulares (con apariencia objetiva), sino que también ejerce violencias que ocultan a quien es observado, ese otro que se esconde tras una malla racional que no le permite hacerse visible, o se adhiere a ésta haciéndola performativa.

² Natural: como objeto idealizado de la naturaleza, externo a quien mira y con necesidad de ser poseído, analizado y comprendido.

Estos problemas me trajeron a los Estudios Culturales. Mi familia (en su mayoría de biólogos) me ha mantenido cerca al tema del medio ambiente y el territorio de Cundinamarca, siempre desde una mirada experta científica que se ubicaba por encima de las subjetividades de las poblaciones con que trataba. Incluso mi hermana, Mariana Valderrama (quien me presentó los Estudios Culturales y es Magíster en dicho campo), trabajó extensamente estos problemas en su tesis de maestría y pudo hacer visibles las tensiones existentes entre los usos políticos de estas formas de representación frente a los imaginarios y subjetividades de los campesinxs, cómo éstos desde su experiencia concebían el territorio y cómo otros (legitimados desde una racionalidad dominante) opacaban estas miradas y producían estereotipos que terminaban teniendo funcionalidad política y performatividad en el territorio. Uno de aquellos que producía estos imaginarios dominantes y a quien mi hermana citó en su trabajo de tesis era yo, visto a través de algunos documentales de corte expositivo - educativo que produje en la región de Cundinamarca durante la década del año 2000.

Es por ello que no me interesa acá trabajar el tema de los usos políticos de estas formas de representación esencialmente, sino apenas enunciarlo (ya que es innegable que es una problemática transversal en lo que me compete), sino que busco problematizar la imagen y sus cualidades a la hora de producir efectos de verdad frente a lo que representan, como también sus cualidades para fisurar procesos estables y dominantes de representación, desde luego, desde mi experiencia contextual produciendo imágenes, suscitando (ojalá) en otros el interés por hacerlo.

En este trabajo trato y produzco una serie de imágenes estáticas y en movimiento que no quiero forzar para que respondan mis preguntas, pero que sí cuestiono, es por ello que me he permitido sentirlas, es decir, revisar imágenes que había construido hace tiempo, así como producir de otra manera las imágenes para el trabajo presente. Me he tomado el tiempo para verlas sin dirigirme a ellas como “documento” externo en el que hay que descubrir o develar su significado, sino tratando de dirigirlas hacia mí mismo, de reubicarme en ellas desde mi experiencia sensible, tanto del territorio de Cundinamarca como quien lo habita. He tratado de hablar desde mis emociones frente a ellas (las imágenes) y la percepción de otrxs frente a

éstas y durante ese ejercicio, he encontrado el mismo sentimiento soterrado, casi indescriptible, aquel que tuve el día en que grabé la escena que narro al comienzo de esta introducción. Sin embargo, mi afán ya no está en tapan la lente, sino en fisurarla, en deconstruir el régimen escópico³ desde el que se produce este otrx, sea contexto u ser humano.

Con relación al estudio de la imagen, es un ejercicio esencial comprender que las imágenes no son algo estático, por más que sus signos puedan estar controlados fuertemente (como lo es en el caso de las imágenes a tratar en este trabajo, sobre todo, las del archivo recogido - documentales), siempre habrá lugar en éstas para las fisuras, para que se den fugas en el relato que las estabiliza. Una imagen es mucho más de lo que su productor/a quiere que sea, están en un diálogo constante con quien las significa, las apropia y el contexto donde es vista o circula; según el teórico en Estudios Visuales W. J. Thomas Mitchell, la imagen está viva, hay que encontrar las maneras de preguntarle lo que quiere decirnos (Mitchell, 2005, p. 23).

Podríamos contemplar entonces que un grupo de imágenes funciona como cuerpo sensible que reacciona a la mirada excediendo cualquier orden estable en el que se le disponga (álbum, museo, documental), por el contrario, tienen la capacidad de configurarse y hablar del presente y del pasado, de reflejarnos a nosotrxs mismxs y el lugar desde el que las contemplamos y significamos.

Partiendo de allí, considero que es necesario que se piense en investigar a partir de las imágenes, entre otras, como una forma de desbloquear la primacía del texto como lugar de análisis. Las imágenes pueden decir y mostrar cosas más allá de las palabras, en este caso, disponiendo el audiovisual mismo como campo de confrontación y permitiendo que las imágenes se complejicen y nos arrojen respuestas, así como preguntas sobre el tema a tratar.

Me sitúo en los Estudios Culturales por cuanto me permiten crear desde mi subjetividad y experiencia en un contexto particular, y en parte, porque me permiten la flexibilidad

³ Régimen escópico: efecto de verdad que se produce en tensión entre las imágenes frente al mundo sensible. La experiencia puede ceder y darle lugar a la imagen para que la ocupe y se inscriba a sí misma como experiencia, sin necesariamente serlo o contenerla.

disciplinar que necesito para abordar esta problemática y encontrar en este entramado de subjetividades una potencialidad política, no sólo en la medida en que se pueden visibilizar formas de acercarse a comprender este tipo de imágenes, metodológica y reflexivamente, sino problematizando el papel del realizador audiovisual en los contextos donde trabaja. Es necesario repensar la labor de lxs realizadorxs audiovisuales en aras de una reflexión sobre el modo en el que construyen realidades a través de lo audiovisual. De lo contrario, este tipo de lugares de enunciación (como el documental ambientalista) y otros, seguirán obrando como lugar de mimesis y circulación de estereotipos, fácilmente apropiados y multiplicados.

También vale aclarar que en el trabajo he escogido situarme desde los Estudios Visuales, como principal eje teórico a la hora de abordar y construir imágenes. Esto en la medida que es posible des-localizar desde allí la imagen documental del lenguaje que la produce (y su carga como lugar “legítimo” y verdadero de enunciación), para contrastarla con otro tipo de imágenes y miradas por fuera de éste y desestabilizar su orientación, fisurar y ver elementos más allá del orden establecido que se les ha asignado.

El archivo

Es importante hablar ahora acerca del archivo que se levantó para la investigación y la manera en que se abordó. Aquí es fundamental una postura basada en la metodología genealógica propuesta por Michel Foucault, ya que se busca rastrear elementos que hayan sido invisibilizados en las formas de representar a lxs campesinxs y se propone una suerte de contra-lectura que se cuele por las fisuras y vacíos del discurso dominante para complementarlos con experiencias y voces ocultas, desestabilizando así la linealidad fija con la que se construye y se reproduce (mimesis) el relato dominante, permitiéndole fugarse en nuevas direcciones que apuntan a las subjetividades invisibilizadas y sus propias proyecciones sobre el territorio, sus problemáticas, su vida, su presente y su memoria. Esta matriz se articuló con procesos que vienen de los Estudios Visuales, los cuales se articulan de forma coherente con la perspectiva genealógica, pero trabajan más específicamente desde la imagen.

Así, lo primero que se hizo fue un recuento de realizadorxs y producción documental en donde pudieran hacerse visibles algunas formas de concebir el/la campesinxs colombianxs y se presentaran problemáticas sobre el territorio, esto tratando de identificar algunas miradas que pudieran servir de antecedente al cine ambientalista.

En este primer archivo se encuentran algunas miradas bastante claras, las primeras vienen a ser parte de lo que llamé *mirada desde la izquierda* colombiana (de 1950 a 1970), donde se producía un documental expositivo, que se considera vinculado con la verdad, y donde la imagen cumple su papel como “documento fidedigno”, convirtiéndola en una herramienta de denuncia con significados supremamente controlados y narración omnisciente cargada siempre de un efecto de objetividad. Hacia la década de 1970 emerge una postura diferente, que podría llamarse *mirada contracultural*, que abandona la idea de la imagen como documento fidedigno de la realidad y persigue más bien una experiencia contextual que encuentra la voz del otro y problematiza al respecto (también hay muchos grises entre estas dos miradas, como comento más adelante).

En adelante, el proceso de recopilación de archivo⁴ toma una dirección más contextualizada, que aborda particularmente el documental ambientalista en Cundinamarca y las miradas que pueden ser identificadas allí. Se identificaron tres tipos de producción audiovisual ambientalista, ligadas todas a miradas diferentes y, por lo tanto, a procesos territoriales, políticos y sociales distintos.

⁴ Es importante acá aclarar varias cosas, la recopilación de archivo se hizo de forma orgánica según las diversas características del territorio cundinamarqués. Se recopilaron materiales de diversa índole, tanto documental institucional (alcaldías, colegios y otros), como también realizaciones de ONG ambientalistas (en este caso su mayoría eran apoyadas por recursos extranjeros – países europeos y EE.UU), también se encontró material en video producido por multinacionales y empresas que se dedican a la extracción de recursos. Este material permitió ubicar las diversas miradas que se hacen frente al territorio con relación a las características del territorio (recursos, procesos sociales, problemáticas ambientales) y desde allí ubicar mi propia producción dentro de dichas miradas. No se ahonda más en este archivo puesto que dicho proceso excede el tema de este trabajo (que se centra en mi producción audiovisual) y posiblemente deba ser trabajado en una continuación posterior al proyecto de investigación presente.

La primera mirada que identifiqué en el archivo es la *Mirada del campesinx mistificadx*, dominada por una tensión escópica⁵ frente al paisaje, donde el entorno está construido como espacio para ser “respetado”, pero en esa misma intención se paraliza la acción humana frente a éste y la naturaleza se convierte en algo para ser contemplado, no vivido, está generalmente ligada a diversas ONG ambientalistas.

La segunda mirada es la que he decidido llamar *Mirada del campesinx re-territorializadx*, que aborda lo ambiental desde una mirada homogenizante que busca “ocupar” al campesinx con actividades sostenibles (en reemplazo de las prácticas tradicionales productivas). Este tipo de producciones está ligada a empresas nacionales e internacionales como Sika, Ecopetrol y Emgesa, entre otras, que están obligadas a responder por el impacto que tienen en el territorio.

Por último, estaría la *mirada de distancia*, la cual es interesante debido que se orienta a procesos internos institucionales de hidroeléctricas, represas, plantas de tratamiento y otras. Allí se desdibuja completamente el campesinx y aparece el territorio natural representado desde una lógica racional anclada a la idea de desarrollo, proceso en el cual se homogenizan las poblaciones, que aparecen solo como “pueblo”, es decir, como un cúmulo humano sin identidad o necesidades específicas – la idea de hacer un servicio al país es central allí y es justifica lo que la institución desarrolla.

De estas miradas y de los vacíos que se encontraron en ellas, así como también de las características asimétricas frente a la experiencia subjetiva de lxs campesinxs participantes en el proyecto, se propusieron una serie de entrevistas, ejercicios y procesos de creación que pretendían hacer visible y tangible la información soterrada bajo los estereotipos del discurso dominante y pudieran descomponer lo que había sido estabilizado para conocerlo de otro modo (conocer al otro y su contexto).

⁵ Escópica: en cuanto a una verdad experta científica previa al conocimiento particular del campesinx sobre el territorio, donde es posible rastrear cómo desde la imagen se construye una idealización y un distanciamiento sobre el paisaje - territorio.

La construcción de imágenes - conociendo al otro

Una de las partes esenciales de esta investigación gira alrededor de lo político. No busco generar un análisis en frío de estos ejercicios de poder en los que se enmarcan estas miradas sobre lxs campesinxs cundinamarquesxs, analizar estas miradas desde lo experiencial, ya que he sido partícipe en su construcción. Tampoco busco hacer un análisis sobre el documental como lugar de enunciación y sus problemáticas, sino que busco y considero necesario encontrar maneras de desestabilizar las formas y códigos bajo los que se producen este tipo de miradas, encontrar otros caminos que problematicen y permitan visibilizar nuevas miradas frente a lxs campesinxs y desde lxs campesinxs, como también el territorio en que habita.

Pero también es necesario abordar y comprender mi propia mirada en un ejercicio de revisión de mi trabajo, poder de-construirlo y producir un nuevo relato en el presente a partir de esos relatos estables que produje en el pasado. Para llevar esto a cabo, escogí varios materiales audiovisuales propios realizados en el territorio, busqué nuevamente a algunxs de sus participantes (campesinos/as que habían sido representadxs allí), pero esta vez utilizando lógicas de enunciación diferentes, quise ser visto, ver cómo era construido yo por ellxs a partir de imágenes para poder entender en ese material quién era yo en el territorio frente al otro que había representado y comprender a fondo cómo se construye la mirada, en este caso, como una performatividad participativa entre observadx y observador. También a partir de este ejercicio volví a mirar a estas personas tratando de desligarme de los prejuicios bajo los cuales anteriormente los había construido en el documental para ver de qué manera se produce aún mi mirada. Las imágenes sirvieron acá como vínculo e hilo conductor de las entrevistas, donde se podía hacer visible el relato y la forma en que producimos al otro y en este efecto, lo moldeamos y ocultamos también.

De aquí se desprende la necesidad de entregar la cámara, y la potencialidad (así como el ávido deseo de lxs participantes por producir imágenes) de la construcción de imágenes desde la experiencia sensible del otro, de quien que ha sido observadx y construidx desde una mirada, pero no ha podido enunciar la suya propia.

Para ello se tuvieron algunos referentes, por ejemplo, el trabajo del colectivo no2somos+, donde, en entrevista con Alejandro Araque (uno de sus fundadores) se abordó la producción realizada en los talleres *Laboratorio “medialabs” no2somos+* (Valle de Tenza 2007 - 2013)⁶. También abordé el *Proyecto Susurros: Micro documentales auto-narrados. Video-cartografía barrial* (Medellín, 2008 – 2013). Mi principal referente, sin embargo, es el trabajo del *Story Center. Listen deeply, tell stories* (EE. UU, 1970 – 2017),⁷ que trabaja alrededor de la producción de narrativas digitales, así como la experiencia *Sexualidades campesinas* (1990 – 2017).⁸ Estos dos proyectos se articulan con mi trabajo en tanto abordan las vivencias de sujetos cuyas miradas cotidianas y subjetivas frente a su contexto han sido invisibilizadas y reemplazadas por estereotipos homogenizantes (el campesinx en Cundinamarca, el joven de la comuna en Medellín, el campesinx masculinizado en Nuevo Méjico, por ejemplo).

El paso a seguir fue la realización de pequeñas narrativas digitales (por medio de fotografía y video digital) por parte de lxs participantes, en donde construyeron con total libertad creativa, a través de una metodología sencilla, videos en los que cuentan sobre su cotidianidad, problemáticas contextuales y subjetivas, así como también exponen sus preguntas frente al pasado y el futuro para sí mismxs y su región. De este ejercicio sale con certeza la claridad de que el estereotipo de campesinx producido en el documental ambientalista es ampliamente desbordado cuando la forma de enunciación es subvertida, y se abre un camino en el que pueden vislumbrarse las aproximaciones sensibles de lxs participantes.

Por último, mi trabajo personal frente a esta experiencia giró en torno a la construcción de un material audiovisual experimental en el que me permití desbloquear la linealidad estable del relato producido anteriormente y reconfigurarlo teniendo como eje central posturas de los Estudios Visuales, así como el trabajo del historiador Aby Warburg, en especial el *Atlas Mnemosyne*, como herramienta metodológica para producir este material, que en últimas,

⁶ no2somos+: <https://prezi.com/wahhbvpcnjn3/accion-colectiva-laboratorio-nomada-medial-no2somos/> (2016)

⁷ Story Center: <https://www.storycenter.org/press/> (2016)

⁸ Sexualidades Campesinas: <http://sexualidadescampesinas.ucdavis.edu/es/sobre-el-proyecto/> (2016)

pretende dar un último giro político frente a la manera en que relatamos, nuestra forma de relacionarnos con el archivo, lo que omitimos y lo que mostramos, con el fin de problematizar mi propia práctica como documentalista, la cual debe ser reevaluada y dirigida en otras direcciones.

Nota aclaratoria frente a la introducción:

A). La pregunta: Como en toda investigación (y más en EE.CC donde se piensa en investigar “desde abajo” y “sin garantías”) la pregunta se modifica y eso es lo que se quiere evidenciar en este trabajo. La pregunta esencialmente gira no entorno a la auto-representación de otros sino a la forma en que yo, como autor de los materiales audiovisuales analizados, he construido al otro ¿cómo dar cuenta de ese proceso de construcción y comprenderlo mejor para poder plantear nuevas maneras de acercamiento al contexto?

En la tesis nunca se asuma que se pueda representar al otro mediante los métodos propuestos, como darles la cámara a los campesinos, sino se hace conciencia sobre la imposibilidad de representar al “otro”, as imágenes creadas para este trabajo no lo representan de forma prístina y “verdadera”, pero tampoco se asume que son un mero espejismo o una ficción total, la idea es más bien mostrar de forma asertiva cómo se hace conciencia de los procesos de representación, así como sus dificultades. De ahí la necesidad de buscar lugares de encuentro entre “el otro” y yo (autor), existe la necesidad por dar cuenta de cómo en este encuentro produce una transformación de mi forma de representar el contexto y quien lo habita (mi mirada frente a estos).

La intención por entregar la cámara no se constituye como una manera ingenua de revelar “la verdad” del otro, por el contrario: La cámara, a fin de cuentas, es

(y representa) el mismo andamiaje racional que ha construido y hablado por ese otro que la toma; el otro, al tomarla, emerge moldeado por ese andamiaje, y por lo tanto vale la pena hacer énfasis en que no se trata de ocultar ese proceso en el trabajo, sino de ir a fondo sobre éste. La tesis misma se piensa como una auto-representación hecha a partir de la introducción de elementos en el proceso de representar, que desestabilicen y retornen experiencia a la imagen, antes estable y distanciada, a la que ahora busco acercarme.

En general lo que trato de hacer es una acción retroactiva, consciente, incómoda en tanto implicaba relacionarme con mi experiencia con el contexto y cómo había yo proyectado sobre éste una cantidad de imaginarios, un intento por acercarme de otro modo a ese contexto sobre-determinado por mí mismo y las dificultades que ese proceso ofrece (un archivo abierto de ese retorno). Nunca trató de ocultarse la contradicción derivada de la imposición de la voz (tanto en los trabajos previos al trabajo de campo como en los ejercicios realizados para la tesis), sino ahondar en cómo esta voz propia que emerge frente al otro puede transformarse justamente a través de un acercamiento (a este otro), donde los mismos dispositivos de representación aplicados de forma distinta (entregar la cámara) pueden arrojar otra experiencia, que si bien no deja de ser otro nivel de representación, ha cambiado, algo se ha visto transformado. ¿Esto qué implica? ¿podemos acercarnos al otro? ¿es posible verlo realmente sin desligarnos nosotros de aquel que observamos? (preguntas esenciales de EE.CC).

B). La metodología, tanto los ejercicios visuales como la misma tesis se proponen como archivo abierto, no quise cerrarla desde las conclusiones sino dejar ver la construcción y la transformación que se va dando en el proceso, por ello mismo hay categorías que se repiten, donde se vuelve sobre ellas una y otra vez, busco con eso dar cuenta de cómo todo va cambiando porque se va desestabilizando y reformulando (las categorías van cambiando de sentido, se van ampliando, haciendo más orgánicas).

. Este ejercicio no dista de posturas bien conocidas de los EE.CC, como tampoco de los EE.VV, dialoga de forma cercana con la idea que Stuart Hall expone frente a la articulación, donde las linealidades estables en las que se representa están articuladas por una serie de elementos que no son fácilmente visibles y hay que evidenciarlos para poder desestabilizar y reconfigurar esa linealidad (muchas veces violenta, sobre-determinada, impositiva, etc). Desde los Estudios Visuales eso mismo ocurre con dos autores tratados en este trabajo, lo que **Mitchell** aborda frente a la imagen no es más que la necesidad de “destrenzar” (articulación) la manera en que se construye una imagen, para poder ver cómo ha sido trenzada y poderla des-estabilizar, desnaturalizar para comprenderla y re-formularla, con esto se refiere a que la imagen lejos de poder ser leída únicamente de una manera (articulación, trenzamiento, linealidad fija), puede volver a contar nuevas cosas, nuevos órdenes, y debemos poder encontrar maneras de hacerlo.

Ahora, lo que estoy tratando de hacer es traer estas posturas y formas de trabajar frente al archivo, sea imagen, sea experiencia, al campo de las artes (que es mi campo). Por eso traigo a colación posturas como las de Aby Warburg, de allí se desprenden algunas de las cosas más complejas de este trabajo, pareciera que algunas nociones han sido des-historizadas, cuando en realidad lo que pasa es que están siendo traídas al presente, esto es un esfuerzo por sacarlas de su relato estable - lineal y poder dialogarlas desde hoy. Por ejemplo (como se verá en el capítulo dos de la tesis) mi mirada estaba construida por ellas (nociones lineales y estables frente al contexto, el documental y otros), entonces la imagen de la pintura *Horizontes* (la década de 1920) no la leo desde su contexto sino desde el momento en que yo representé como documentalista a estas personas y contextos (la década del 2000).

Al respecto también trabajo desde posturas que dialogan con los EE.CC y EE.VV pero que también vienen del arte, por ejemplo lo expuesto por el historiador Georges Didi-Huberman, a fin de cuentas categorías estables como la de “campesino” no están siendo solidificadas en la tesis, sino al contrario las traigo al presente tal cual las usé cuando representé a estas personas y contextos (como campesinos, de la forma más

impositiva y homogenizante), para ver luego cómo esa misma categoría fácilmente se diluye frente a la experiencia, donde las preguntas, imágenes e intereses de quienes estuvimos implicados en las actividades, distan tremendamente de ese imaginario, por ello cito también a James Elkins (Teórico del arte): *“según lo propuesto por Elkins tendemos a estar atrapados en la forma en que la imagen aparentemente está hecha para ser vista, pero hay que poder despegarse de esa experiencia restringida y ver según sintamos”*.

C. Desarrollo en los capítulos, en el capítulo 1: *“El falseamiento en búsqueda de la verdad: Experiencias en torno a la realización audiovisual y preguntas sobre la imagen”*. En este capítulo se desarrolla lo anterior de diversas maneras, se aborda una problemática propia del género documental haciendo un rastreo de pistas y preguntas, para encontrar en este fenómeno puramente moderno por la búsqueda de la verdad, algo de lo que me configuraba cuando obré como realizador documentalista. Antes que dar cuenta acá de temas desarrollados propiamente por los EE.VV, lo que buscaba era establecer una discusión que se ubica en el presente de mi realización audiovisual (estudiada en la tesis), con seguridad en varios escenarios teóricos (incluidos los EE.CC) esta disputa por la verdad ya se ha dado y se ha superado, eso no está en discusión, el problema es que en 2005 cuando realicé estos documentales ese era el marco de referencia que yo tenía y por ello lo vuelvo a revisar. Es decir, lo que hago es que desde la mirada que produje del campesino cundinamarqueño, busco elementos en la historia del documental (que yo tenía como referente), que al revisar nuevamente me permiten comprender mejor cómo se venía construyendo mi mirada: *“El borramiento completo es imposible, siempre será viable rastrear de una u otra manera ese ojo que mira y construye el mundo, que es esquivo, pero nos deja como huella su propia mirada. Esto es clave en este trabajo ya que, en últimas, soy yo quien me pongo en evidencia como ese ojo que construye el mundo a su alrededor”* (P.12)

Hay que reconocer un punto acá, no es claro en varios puntos si quien va a reconfigurar (desarticular) y volver a revisar las imágenes soy yo o los demás participantes de las actividades con la cámara, porque en este punto no se sabe. Se propone es un encuentro entre ambos a partir de la cámara pero si es auto-representación mía, de ellos o de ambos es algo que está en tela de juicio constantemente (de allí el título entre ficción y no ficción): *“que es lo que quiero hacer aquí: invertir las tensiones entre representadx y observador de manera que se puedan pensar estrategias y descargas visuales que movilicen la cultura visual en distintas direcciones y desvelen ocultamientos”*. (P.27).

En el capítulo 2: *“Las imágenes como cuerpo sensible: Problemática teórico – práctico en torno a las imágenes, su potencialidad y sus riesgos”*. En este capítulo lo que se propone es intentar comprender la dimensión de lo sensible, lo cual es algo que quisiera rescatar del trabajo ya que lo encuentro particularmente sugestivo y útil a la hora de acercarse a un mundo comprendido como imagen (en el caso de mi experiencia como documentalista en aquel entonces) y en general al mundo que hoy percibimos por medio de las imágenes, cada vez más presentes en nuestras vidas.

En este punto el trabajo tiene una fundamentación clara desde los EE.VV, comenzando porque se problematiza sobre la aproximación al otro como imagen, en tanto eso implica un ejercicio en el que se disloca la experiencia sensible:

En los EE.VV uno de los ejes centrales que se trabajan es sensorial, precisamente porque la imagen (lo visual) se ha centrado en occidente como el sentido que prima por encima de los demás, esto es rastreable en la cultura, habitamos espacios hechos para ser vistos más que recorridos, las políticas que ordenan las ciudades son cimentadas en dimensiones visuales de la experiencia de la ciudad, y que decir del entorno rural, codificado en islas que funcionan como imágenes, islas que obedecen casi a un folleto turístico y deben operar en consecuencia

(junto con las implicaciones políticas de esto), y eso pasa con los sujetos, los cuales se ven atrapados en islas, que son reflejos de las miradas hegemónicas, reflejos contruidos como imagen, que circulan como imagen, que son asimilados como verdaderos en tanto imagen.

Ahora, habiendo dicho esto, es necesario pensar en los demás sentidos, y en la experiencia sensible no desde la taxonomía impuesta (olfato, tacto, vista, etc), sino como una mixtura, la experiencia sensible es una mixtura de los sentidos y los implica a todos, sin embargo, la sociedad ha privilegiado a unos por sobre otros. Las implicaciones políticas que hay en lo anterior son tremendas, porque se acentúa el distanciamiento como proyección de verdad sobre el otro, cada vez nos alejamos más de los contextos y de los demás seres con que compartimos el mundo y a su vez pretendemos saber más de ellos.

Y es de lo anterior que se desprende mi propuesta por la construcción de imágenes que buscan estar mediadas por encuentros que las carguen de experiencia, pero sobretudo por la experiencia sensible, donde no me refiero propiamente a “ser sensible” en el sentido más estereotipado, sino al estar presente y ser asertivo, recorrer los lugares antes obviados de la experiencia, preguntar por las cosas que antes nunca valió la pena averiguar, entrar en general, por las fisuras de lo que antes era una mera imagen y recorrer los espacios donde viven estas personas, sus experiencias de vida, como también, en la medida de lo posible (y de que a ellos les interesara), que ellos recorrieran mis espacios, me preguntaran, escudriñaran en mí lo que quisieran (todo esto fue difícil, sin garantías, caótico e imposible de aprehender de forma ordenada, sino por medio de conversaciones, recorridos espontáneos que no necesariamente llevaban a nada en particular). En pocas palabras, mi propuesta en este punto es que debemos tomar posición frente a las imágenes antes que dejar que estas la tomen por nosotros, para ello debemos hacer una aproximación a ellas distinta que involucre una dimensión más profunda de nuestra experiencia sensible.

Es por todo lo anterior que en este mismo capítulo continúo trabajando sobre archivo, incluso se proyecta un rastreo en el que se continúa en búsqueda de miradas, con el fin de hacerlas reaccionar frente al presente de las imágenes que estábamos construyendo para el trabajo, con esto se buscaba encontrar preguntas, similitudes y tensiones que pudieran estar en la imagen presente que íbamos formulando en las actividades con la cámara: está la noción de imagen como contenedor de verdad, vehículo de denuncia, pero también la tremenda desconfianza frente a esta noción, incluso lo más llamativo para mí fue cómo de forma tan intuitiva en la década de 1970 habían personas que veían en esa tensión entre ficción y no ficción que ofrece la imagen, una potencia más que una debilidad a la hora de asumir posturas frente al entorno social.

D. Frente a La presencia de los EE.CC en el trabajo:

- A. Hablar necesariamente sobre la acción política en los EE.CC y cómo es posible que la transformación de la mirada frente a una forma de representación que alguien ha utilizado en un contexto, sea a fin de cuentas una manera de cambiar la acción subjetiva frente a ese contexto.
- B. Los sujetos participantes han reflexionado sobre la imagen, y a partir de discusiones conjuntas, han visto el alcance y fuerza que tienen para enunciar y comunicar más allá de los regímenes homogéneos que la cultura dominante propone, y esto es lo que trato de hacer visible en sus imágenes en la tesis (es la potencia política que esto puede tener).
- C. Es un proceder cercano a los EE.CC no desdibujar la figura del investigador sino problematizarla, aceptando que su presencia construye lo que observa: esta tesis hace exactamente eso, y si bien lo lleva a un nivel arriesgado, propone algo a partir de esta situación - unos lugares de encuentro con el otro.

- D. El cuerpo teórico de los EE.CC configura la investigación, mientras los EE.VV ofrecen directrices metodológicas para un trabajo que se centra en la producción y construcción de imagen, sin embargo, encuentro que las apuestas de los EE.VV que enunció en la tesis no contradicen sino más bien dialogan con los EE.CC.
- E. En conexión con lo anterior, una característica primordial de los EE.CC es su propuesta transdisciplinar, por lo que esta tesis dialoga con sus límites, los cuales deben ser orgánicos y permitir apuestas riesgosas, que no son fáciles de tomar ya que quienes las hacen son los estudiantes (arriesgando tiempo de sus vidas, dinero, etc.). Los límites de los EE.CC deben ser explorados por los estudiantes, quienes permiten un diálogo entre la maestría y los contextos (y las disciplinas y los campos de conocimiento), no solamente al revés (los límites en tanto las apuestas de los docentes).

1. El falseamiento en búsqueda de la verdad: Experiencias entorno a la realización audiovisual y preguntas sobre la imagen

De este capítulo se desprende el título del proyecto, *entre ficción y no ficción*, porque parecería que siempre vamos a estar dialogando entre la subjetividad (mal comprendida por la pretensión moderna por la verdad como una ficción) y la objetividad (que a su vez no es más que la ficción de la época moderna), de forma que en ese título transitan la imagen documental, y si vamos más allá, todo el cine, la fotografía, la pintura y, en general, el complejo cuerpo de imágenes que ha producido la humanidad a lo largo de su historia.

1.1 La pregunta por quién está detrás del lente

Como intuía John Berger en *Modos de Ver* (1972), se requiere del borramiento de quien representa para crear la ilusión de que la imagen se le ofrece al espectador como verdad estable, sin embargo (como él también advierte), el borramiento completo es imposible, siempre será viable rastrear de una u otra manera ese ojo que mira y construye el mundo, que es esquivo, pero nos deja como huella su propia mirada. Esto es clave en este trabajo ya que, en últimas, soy yo quien me pongo en evidencia como ese ojo que construye el mundo a su alrededor y, a fin de cuentas, parte importante de la investigación está centrada en esa subjetividad propia como terreno político, donde es necesario visibilizar elementos naturalizados y disputar su legitimidad.

El documental *The future is behind you* (2005), de la documentalista norteamericana Abigail Child, es un material interesante para hablar de narrativas auto-referenciadas, en donde precisamente la mirada propia y también la de quien está detrás de la cámara son cuestionadas. Ella parte de una serie de imágenes encontradas, un archivo sin dueño, pero que, gracias a que fue filmado en un contexto similar al que ella vivió, le permite proyectarse a través de estos otros personajes. Child está al mismo tiempo preguntándole a las imágenes cosas y siendo reflejada por éstas:

El proceso constó de tres etapas: 1). Revisar las películas familiares de una familia alemana de 1930, cerca de la frontera con Suiza, donde

todos aparecen retratados alrededor del padre muy felices y donde la madre es usualmente la camarógrafa. 2). Encontrar el contexto histórico que subyace a las imágenes, que queda como rastro y sirve como motivo para las acciones que están en la película. 3). La construcción de identidades de género: La inocencia del adulto posando como libre, pero socialmente “magullado” y la espontaneidad de las hijas jóvenes, que pasan de ser chiquillas sin género muy definido (tomboys), a mujeres “incómodas” camino a la adultez. (Child, entrevista 2014).

El ejemplo es claro: no solamente es posible rastrear en las imágenes la mirada que las produce (en este caso una mirada masculina que se centra y objetualiza el cuerpo de las niñas, a lo que Child responde preguntando: ¿quién está detrás de la cámara?), sino que también deja en evidencia que las imágenes reaccionan ante la mirada de la documentalista, que las hace pasar de una serie de imágenes familiares que transmiten felicidad y libertad en entornos campestres y cotidianos, a un relato sobre el patriarcado en la Alemania de 1930 y sobre la invisibilización del cuerpo de la madre y la imposición de género sobre dos hermanas en crecimiento. Esto no quiere decir que las imágenes nos cuentan lo que queremos ver en ellas, como si nos dieran gusto en todo lo que pensamos, sino por el contrario que, mirarlas de otro modo, desestabilizarlas, nos revela otros significados. En este caso, Child las desestabiliza rompiendo con los lazos de quien las produjo y liberando su mirada propia (la de las imágenes) de la “realidad” que las fijaba en un sentido específico.

Esto me recuerda también algunos postulados de Georges Didi-Huberman en el libro *Arde la imagen* (2012), donde afirma que la imagen no está presa en el tiempo y la mirada donde se produjo (aun siendo parte de lo que la constituye), sino que es móvil y va andando a medida que es vista en el tiempo. El presente y su mirada vienen a ser, para Didi-Huberman, esa llama que enciende la imagen y le da vida, considerando que ésta nos responde si le preguntamos cosas, tal como le respondieron a Abigail Child en su documental. Pero no se detiene allí el análisis, Didi-Huberman se refiere a la historia de esa imagen como un rastro de cenizas, pistas que nos dejan las diversas miradas que la han construido, trazos que van quedando y que hacen posible ir a ellas de alguna forma, en un punto específico. Aquí la metáfora más clara es la de la mariposa: ¿es la mariposa aquel cuerpo muerto en el pizarrón de un entomólogo, diseccionado, estabilizado, nombrado y determinado?, ¿no es también la mariposa aquella que vuela y es fugaz, que está viva y se desplaza con el viento?

Posiblemente sean ambas, pero una sola (la viva) es la que nosotros vemos y nadie verá igual, es la que está viva la que nos refleja de algún modo.

Pareciera entonces que, si se hace un símil entre lo anterior y nuestra forma de ver el mundo ahora que la experiencia está tan mediada por la imagen, la mirada sería producida de una manera bastante fija: solemos ver las mismas cosas, muchas veces y lo que es peor, sentir y pensar las mismas cosas (sobre lo que vemos), entonces ¿vemos realmente muchas cosas?, ¿estaremos en cambio viendo muy poco o casi nada? Hoy en día pareciera que no vemos mejor, incluso vemos peor que nuestros padres y nuestros padres ven peor que los suyos, porque la cantidad de imágenes es abrumadora, pero carece de diversidad y es desde esa carencia que estamos construyendo el mundo, nuestra memoria.

En términos de Ana María Guasch, el archivo - la memoria, estarían tan fijos, tan estables en un solo sentido o significado, que se traducirían en una performatividad igualmente estable (Guasch 2005), la cual deja de lado una cantidad enorme de diferencias y experiencias distintas. Es por ello que encuentro el proyecto del *Storycenter: Listen deeply, tell stories* efectivo a la hora de reconectar subjetividades y experiencias que no tienen usualmente visibilidad en la sociedad o que han sido construidas homogéneamente, han sido aplanadas para ser vistas, comprendidas rápidamente y cuya experiencia es ausente:

We create spaces for transforming lives and communities, through the acts of listening to and sharing stories. Since 1993, we have partnered with organizations around the world on projects in story facilitation, digital storytelling, and other forms of digital media production. Our public workshops support individuals in creating and sharing stories. When we listen deeply, and tell stories, we build a just and healthy world. (Storycenter, 2017).

Aquí resulta central el acto consciente de contar para revisitar la cotidianidad y poder decir algo acerca de ésta, sea con palabras o imágenes. Algunos ejemplos son documentales auto-referenciales como *Bright Leaves* (2003) de Ross McElwee, donde los registros diarios de su cotidianidad dan cuenta del absurdo mundo de la clase alta norteamericana y las relaciones amorosas en la década de 1980, o *Nobody's business* (1996), de Alan Berliner, que interroga su vida personal a partir del archivo familiar y los distintos relatos que de éste emergen, también el proyecto “*Sexualidades Campesinas*”, que visibiliza las luchas diarias de la

comunidad LGBTQ en el campo, donde trabajadores y trabajadoras rurales de sexualidad diversa en California enuncian su historia a partir de imágenes y relatos propios, inscribiendo su cotidianidad y su mirada en un entorno tan machista y sectario como en el que trabajan.

En general, es indispensable pensar la auto-representación como una fuga de los significados estabilizados sobre ciertas poblaciones, ya que en grupos sobre-representados, como el campesinx cundinamarqués, persisten tensiones políticas (sobre el uso del territorio, por ejemplo) y morales (representadas en la necesidad percibida de “proteger” al campesinx del desarrollo, como si esto implicara la pérdida de “identidad” y la destrucción de un entorno natural idealizado, lo que termina marginalizándole de proyectos de desarrollo del estado, que benefician sectores privados sin contribuir a la conservación de los ecosistemas).

También es necesario pensar la imagen y la narrativa auto-referenciada como lugares de auto-representación entorno a la cotidianidad campesina, ya que las formas de representación dominantes (como el documental ambientalista), han construido performatividades tanto en lo rural como en lo urbano, acentuando distanciamientos y fracturas sociales, que sólo ayudan a la continuidad de las enormes desigualdades que se viven en el país.

1.2 El dispositivo de la verdad: Planteamiento de problemáticas frente al cine documental

“Record of a sneeze” (1894), filmación realizada en los laboratorios de Thomas Alba Edison, es una de las primeras secuencias de imagen en movimiento creadas por una máquina. Aquí es interesante ver elementos que aparecen durante estas primeras pruebas del cinematógrafo y que marcarían una impronta en el cine documental: a Ott, el ayudante de Edison, se le pide que haga algo natural para la cámara y este decide estornudar, básicamente eso es lo que vemos en la secuencia a simple vista, aparece un hombre que estornuda y eso es todo, ese pareciera ser el sentido lógico, pero si se mira la historia que rodea esa secuencia y se revisa la imagen en detalle, es posible comprender cómo se nos escapan algunos elementos en esta

primera visualización, los cuales pueden arrojar algunas directrices con relación al cine documental como lugar de representación de la “realidad”:



Figura 1. *Record of a Sneeze*. Thomas Alba Edison. Library Of Congress EE.UU. 2017

- 1). Es curioso que a Ott se le pida que haga “algo natural” para la cámara, allí hay una intención primigenia por representar el mundo natural “tal cual es”.
- 2). En otro sentido, es posible entender que ese “mundo natural” aparece efectivamente, pero por medio de un falseamiento - Ott se induce el estornudo al oler pimienta, y ese acto de producción de la natural no aparece tan claro en la cinta.

El teórico en cine documental Antonio Weinrichter señala que hay un ocultamiento del proceso de falseamiento de la realidad en función de una construcción discursiva que produce una sensación de realidad, pero que pareciera ser más algo creado por la mirada del realizador. El documental se encuentra en tensión entre quién representa y aquel que es representado (Weinrichter, 2004, p. 10).

El origen de esa tensión es más complejo y remite a un problema previo que pareciera estar ligado a la máquina fotográfica como nueva forma de “captura” de la realidad, una forma de imprimir el mundo sin necesidad (aparentemente) de la mano humana que entra “tergiversando la realidad, la verdad”. La máquina, sin embargo, representa desde la racionalidad científica y el conocimiento de unas reacciones químicas, posibilitando *esta* imagen del mundo.

El documental, entonces, se convierte en el lugar central donde esta imagen (de la verdad), si bien puede ser manipulada, como por ejemplo en el trabajo inicial de los hermanos Lumière

⁹, se convierte en una ventana “a la realidad”, documento fidedigno, prueba de que “algo existe”.

Sin embargo, realizadores como Robert Flaherty, afamado debido a sus filmes documentales (algunos considerados pioneros del documental etnográfico), parecieran estar distanciados del método científico y su noción de neutralidad. Por ejemplo, en uno de sus más conocidos largometrajes, *Nanook el Esquimal* (1922), Flaherty le pide a una familia de esquimales que ya tenían acceso a ciertas facilidades tecnológicas y herramientas modernas, que vivieran como en épocas previas a esto para él filmarlos, lo que implicó reconstruir (o sea, actuar) en la cinta las maneras como vivían, cazaban, y se relacionaban tradicionalmente:

Flaherty lo que descubre es que puede hacer cine narrativo, pero inspirándose en personajes reales. Flaherty es muy novelista. A Flaherty deberíamos posicionarle más cerca del *docudrama* que de otra cosa. (Weinrichter, entrevista 2011).

En este y otros casos, se desdibuja la idea del documental como ente neutral y objetivo. Importantes documentalistas clásicos como Dziga Vertov (1896) o Walter Ruttmann (1887), presentan por ejemplo líneas narrativas muy cercanas a la ficción, incluso al experimental, como en el caso de la película *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Walter Ruttmann, donde la música y el montaje producen un extrañamiento de lo cotidiano, resultando en un escrutinio de la vida de una ciudad subjetivada por la mirada del director. Entonces surge la pregunta por la noción actual de documental, donde pareciera un género que tiene que estar obligado a carecer de estilo, de juego expresivo, de subjetividad, y por el contrario, tiene que opacarse por esta noción de “documento” que pareciera esterilizarlo:

La idea que tenemos del documental es la de un sermón dominical: vamos a ver a los pobres. Se sigue haciendo mucho reportaje de denuncia, sobre desfavorecidos, etc., que no deja de ser cine de sermón.

⁹ El trabajo de Auguste Marie Louis Nicolas Lumière (1862) y Louis Jean Lumière (1864) es interesante porque pese a que la máquina (el cinematógrafo) estaba construida para representar la “realidad”, ellos vieron exactamente lo contrario, la potencialidad de falsearla: hombres que viajan a la luna en cohetes, magos que se quitan la cabeza y la arrojan al aire, cuerpos que desaparecen o se intercambian con otros, eran algunos los ejercicios visuales que construían - si la “realidad” estaba allí afuera ¿para qué verla de nuevo? resultaba más interesante re-formularla. También hay algo en esto importante y era el carácter casi mágico que tenían sus proyecciones, la gente se deslumbraba al ver el falseamiento de la realidad, lo cual nos hace intuir de igual modo, el fuerte carácter de lo real que tenía la imagen fotográfica.

El cine narrativo de ficción tiene unas coordenadas interesantes y queremos ver eso también en el documental. Lo que es muy irónico es que cuando ves documentales, todos hacen eso, al menos los clásicos. (Weinrichter, entrevista 2011).

Ahora bien, ¿dónde entraría en este mapa el cine documental ambientalista en Colombia? Es posible que la noción de cine documental “de sermón” (que pontifica sobre la verdad) sea más visible en la década de 1960, bajo la influencia de corrientes como el Cine Directo, donde se buscaba principalmente retratar a sus personajes en momentos donde la realidad superara la presencia de la cámara, como ejemplo estarían los documentales de Robert Drew siguiendo al presidente Kennedy en su campaña electoral, o los documentales de Frederick Wiseman como *High School* (1968) o *Law and Order* (1969), donde jóvenes enfrentaban situaciones difíciles al ser procesados y adoctrinados por la institución educativa o jurídica (y que fueron modelos para “reality shows” policíacos como “Cops” o “Correccionales”, aunque más al servicio de una demanda de un producto que como interés en la observación de los sujetos frente a la institución que los procesa, en el caso de Wiseman).

En el fondo existía una necesidad de preguntarse por la verdad, o al menos por las formas de representarla (si es que era posible), y allí entra también el *Cinema Verité* de la mano de realizadores franceses como Jean Rouch en la película *Crónica de un verano* (1961), donde no se buscan situaciones más importantes que la presencia de la cámara (como en el Cine Directo), sino que por el contrario, se suscitan situaciones por medio de la cámara. En *Crónica de un verano* Rouch pone a cenar a diversos personajes del contexto parisino del momento, y en sus conversaciones (inducidas por la cena y la cámara), revisa las diferencias políticas en la sociedad (de allí se desprenden otro tipo de realities como “Gran hermano”¹⁰ y en general, aquellos que buscan provocar reacciones en determinados grupos de personas, sea por competencia, convivencia y otros).

De estas corrientes surge gran parte del cine documental (incluido el colombiano) y el cine de denuncia social de 1960, comenzando por la producción documental de Gabriela Samper, que, por ejemplo, retomaba elementos del *Cinema Verité* a la hora de fijarse en la convivencia

¹⁰ Este otro tipo de realities “controlados”, que están en un lugar pre-determinado por los realizadores y donde se suscitan experiencias en los participantes, se relacionan claramente con los planteamientos del *Cinema Verité*.

y cotidianidad de campesinxs, indígenas y labriegos, generaba diálogos y producía situaciones en torno a su presencia como documentalista, pero también participaba de forma observacional, tomando ciertas distancias, tratando de “ser invisible” en ocasiones, más cercana al Cine directo:

Saber qué somos y tener orgullo de ello; conocer nuestro ancestro, divulgarlo y elevar el sentimiento de nacionalidad del cual carece nuestro pueblo, es decir, darle igual importancia al desarrollo cultural que al económico y al socio-político (...) creo que sólo a través de los nuevos medios de comunicación: cine, diapositivas, fotos, cintas magnetofónicas, podemos guardar y luego divulgar nuestra herencia cultural. Carta de Gabriela Samper¹¹ (Samper, 2011, p.2).

Aquí es aún difícil situar al documental ambientalista, que parece ausente de las preguntas que se ha hecho el género por más de 60 años y que sigue arraigado en la promesa incumplida “documento fidedigno” reevaluada infinidad de veces, primero como utopía inalcanzable y luego como cosa irrelevante.

Por último y con relación a lo anterior, es preciso comprender que el documental ambientalista se produce desde un contexto particular, cercano a disciplinas como la biología (en su mayoría), a instituciones científicas que tienen intereses en las regiones (como la CAR en Cundinamarca), intereses muy distintos a los postulados más alrededor de la memoria y la cultura, como en el caso de Gabriela Samper y mucho más distantes de los intereses contraculturales del documental en la década de 1970, por ejemplo el trabajo del *grupo de Cali* con producciones como *Agarrando Pueblo* (1977) y *Oiga, vea* (1971), críticas de las formas de representación “válidas” en la sociedad colombiana de la época.

Así, es el lugar de enunciación del documental ambientalista el que lo hace tan particular, donde la idea de “documento” se hace más estable y al mismo tiempo muestra, de forma más contundente, el falseamiento necesario para producir dicho documento: en la relación entre la cámara y su sujeto en el documental se ilustra el nexo entre el estilo como técnica y una perspectiva moral (o punto de vista político). Puesto que los sujetos del documental —actores

¹¹ Carta a Gabriela Samper, extracto de La13 revista digital: <http://www.revistala13.com/gabriela-samper.html> (2017)

sociales y acontecimientos históricos— tienen una vida que va más allá del marco del texto, la cámara y su mirada invocan una serie de cuestiones morales/políticas diferentes de las que se asocian con la ficción (Nicholls, 1997, p. 122).

Es claro que la mirada (punto de vista) de quien está observando, queda de alguna manera “impresa” en la imagen por más de que busque un ideal de objetividad y trate de desdibujarse a sí misma. Es allí que encuentro el lugar más interesante del documental ambientalista en Cundinamarca, puesto que trata de centrarse ilusoriamente en un ideal de objetividad y verdad, pero a pesar de este hecho no puede desligarse de su perspectiva moral-política; es necesario comenzar a producir relatos desde un lugar más subjetivo y también revisar lo construido previamente desde allí, encontrar la mirada (postura moral y política) desde la que se ha construido previamente y fugar estas formas de representación, ancladas y estáticas (hegemónicas en tanto no capturan las subjetividades y se enuncian como verdad experta, voz “legítima”) en otras nuevas direcciones, que contextualicen desde abajo, desde bases de la experiencia que le brinden un cuerpo empírico más sólido a los relatos.

Esto adquiere mayor claridad con los Estudios Visuales si se parte de la idea de que la mirada es una construcción cultural y como tal, está intrínsecamente relacionada con las prácticas de representación (Mitchell 2003), de manera que es posible entablar un diálogo con los postulados de Bill Nicholls sobre la representación en el documental, ligada a un contexto y dotada de una postura (mirada) política particular, y las ideas de W.J.T Mitchell en *Mostrando el ver* (2003). Pero el asunto no para ahí, por el contrario, esta forma de representación no solamente existe de forma estática en el momento de su producción, sino que se configura constantemente en el presente, en otras palabras, vuelve a significar en el momento en que se vuelve a ver: toda construcción discursiva, sea literatura, arte, música, están sujetas a sus propios textos en relación a los contextos, pero es en cómo sean miradas que su significado emerge.

Allí convergen teóricos como John Berger (2002, p. 15) o Nelly Richard (2007, p. 34): las imágenes no solamente están configuradas en un orden lineal histórico, cuyos significados son estables y narran un espacio tiempo y contexto específico solamente, sino que se reconfiguran según la forma en la que se les mire nuevamente (el presente), el cuerpo de las

imágenes del mundo pareciera ser sensible y por lo tanto, capaz de reaccionar ante la intención que lo produce (la mirada), las imágenes tienen la capacidad de contar su propia leyenda, según Mitchell, no están muertas (Mitchell, 1999, p. 38).

Con respecto al archivo, ese cuerpo de imágenes del mundo al que se quiere acceder y, más que comprenderle en su totalidad, preguntarle por su “leyenda”, es pertinente el trabajo *Actos de transferencia* (2014) de Diana Taylor, donde pareciera que el archivo no solamente es un cuerpo físico, es decir, una fotografía, un álbum, un video, un texto, un objeto que remite a un suceso o cuenta una historia, sino que es también inmaterial, y performativo por cuanto produce la acción del presente, y es por ello que en este trabajo se pretende llevar esta imagen tan estable del documental ambientalista en Cundinamarca a un terreno más móvil, relacionarlo con la experiencia del espacio, la experiencia de los sujetos representados y desde allí mismo volver a verlo, re-armarlo, re-formularlo y ver qué está diciendo.

Ana María Guasch deja entrever en el texto *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar* (2005), cómo funciona la memoria en el sentido de lo expuesto anteriormente; para Guasch, la memoria emerge por medio de la imagen, pero se muestra como un lugar incompleto, con vacíos, en constante construcción, diverso, muchas veces reservado o bloqueado, no siempre en espera de emerger donde la imagen juega un papel importante ya que cuenta lo incontable, como por ejemplo, el lugar donde no se quiere regresar (Guasch, 2005), así como también aquello que se quiere traer de nuevo, que se extraña, se anhela, se quiere de regreso.

Lo anterior me interesa mucho puesto que quienes van a reconfigurar el cuerpo de imágenes a investigar en este trabajo (documental ambientalista) son sujetos involucrados de forma experiencial en el proceso (pasado) de construir las, lxs campesinxs que fueron parte de algunos de estos documentales y su experiencia de vida.

1.3 El objetivo como distanciamiento frente a la experiencia sensible del otro

Hay un problema clave a tratar aquí que comprende el campo de la Cultura Visual y en especial, algunas aproximaciones a éste desde los Estudios Visuales. En primera instancia, la cultura visual es, como “cultura”, un término sobre-determinado, lleno de categorías y enfoques distintos fruto de las disputas disciplinares que la transitan (y que no trataré aquí), y que abordo en este trabajo como campo de estudio, como “una táctica para estudiar la genealogía, la definición y las funciones de la vida cotidiana, desvelar la manera en que vemos y entendemos el mundo” (Mirzoeff, 1999, p. 14).

La frase anterior recoge mi interés por la cultura visual como ese elemento que me permite comprender las imágenes que estoy produciendo como el sustrato sobre el cual puedo rastrear su sentido y los problemas que presenta, ya que parte importante de este trabajo implica comprender cómo estaba mirando y entendiendo el mundo a la hora de construir las imágenes que estudio (mis documentales), así como entender miradas otras, ocultas en este caso tras la mía.

También me interesa abordar este campo de estudio como cambiante, incontenido por el estatismo de una disciplina y en transformación en tanto se redistribuyen las formas de lo visual – quién observa y quién es observado (Bal, 2000, p34), que es lo que quiero hacer aquí: invertir las tensiones entre representad^x y observador de manera que se puedan pensar estrategias y descargas visuales que movilicen la cultura visual en distintas direcciones y desvelen ocultamientos.

Un punto importante, a fin de cuentas, es que estamos produciendo información al construir imágenes y los procesos conscientes de producción son con frecuencia limitados. Es decir, vemos muy poco de lo que pasa afuera de nosotros mismos, por un lado, y confiamos mucho en lo poco que vemos. Allí los Estudios Visuales son importantes para abordar la visualidad, al postular que el acto de ver no es un ejercicio óptico, sino social, lo que permite problematizar la forma como nuestra experiencia sensible del mundo se ha vertido

primordialmente sobre lo visual, tendiendo un manto sobre los demás sentidos, limitándonos perceptiva y emocionalmente.

El historiador de arte James Elkins, aborda el tema en *Cómo usar tus ojos* (2000): el lenguaje construye la mirada, vemos lo que ya hemos nombrado y eso hace que veamos y sintamos las cosas que vemos de forma homogénea – incluso nuestras metáforas de las imágenes son similares. En pocas palabras, vemos mucho, pero vemos muy poco porque estamos condicionados a ver y comprender de maneras estables y fijas. Me gusta pensar respecto a eso que el mundo de imágenes que circula frente a nosotros es como una gran biblioteca que contiene millones de libros que dicen sólo una misma frase: al leer la primera frase del primer libro ya leíste toda la biblioteca y por más que intentes leer todos los libros (y efectivamente lo puedas hacer), no vas a obtener nada nuevo.

Esto me hace recordar mi experiencia como realizador audiovisual, los momentos en que construía imágenes eran momentos de repetición, de fijamiento de unos signos para que la imagen se pareciera más a la idea de realidad impuesta por la cultura dominante, el campesinx debe estar con ruana, ordeñando, en el paisaje, lejos de la ciudad, los autos y aviones, líneas telefónicas y carreteras, los jóvenes campesinxs deben observar el paisaje estáticos, sin interactuar con él, según lo propuesto por Elkins tendemos a estar atrapados en la forma en que la imagen aparentemente está hecha para ser vista, pero hay que poder despegarse de esa experiencia restringida y ver según sintamos - queramos (Elkins, 2000, p. 20).

Como realizador no podía ver como yo quería, estaba atrapado en una experiencia restringida en constante conflicto con el mundo. La experiencia nunca fue del todo agradable y mis recuerdos de los procesos de grabación tampoco lo son, sin embargo, los procesos de edición y construcción del guion no me conflictuaban tanto porque se hacían en un entorno abstracto, se trabajaba sobre la idea y no sobre el terreno de la experiencia, lleno de ruidos y disonancias del contexto. Y esto no sólo se limita a las imágenes sino a la vida misma, cómo recorreremos la ciudad, o el campo, cómo lo construimos, cómo nos aproximamos a otro ser humano.

De lo anterior queda la necesidad de reevaluar lo que se está haciendo, cómo se está comprendiendo y construyendo el mundo desde imágenes: hay que encontrar cosas nuevas en las viejas imágenes y construir unas nuevas a partir de experiencias que impliquen modos de observación distintos – tal vez no se trate solamente de observación, sino de una percepción más compleja y sensible del mundo, capaz de re-nombrarlo.

2. Las imágenes como cuerpo sensible: Problemática teórico – práctico entorno a las imágenes, su potencialidad y sus riesgos

Desde que un homínido pintaba un animal en una caverna y éste aparecía en la pradera para ser cazado hasta la noción aristotélica de la imagen, pareciera que la visión es un sentido ajeno al cuerpo en tanto ocurre externamente: una imagen pareciera estar y pertenecer a lo externo; no es lo mismo ver un pájaro que escucharlo, ya que al verlo en el árbol lo percibimos fuera de nuestro cuerpo, mientras que el canto lo escuchamos dentro de nuestro cuerpo de forma más consciente y orgánica. Sin embargo, esto es apariencia, la imagen de aquel pájaro también ocurre dentro nuestro.

El arquitecto Juhani Pallasmaa discute cómo la mayor jerarquía de la imagen opaca la relación del cuerpo con el mundo, lo que podemos hacer, tocar, sentir (Pallasmaa, 2005). Para ejemplificar, vemos la diferencia entre un supermercado y una plaza de mercado, en el primero nadie habla entre sí y quienes venden interactúan lo mínimo con el cliente, son espacios higienizados en todos los sentidos (no se puede probar la fruta que se va a comprar, no hay a quien preguntarle sobre la procedencia de la misma), mientras que en una plaza de mercado se está expuesto constantemente a la experiencia del otro, en tanto quien vende da una prueba y trata de entablar acercamientos distintos al puramente comercial, mientras los sentidos perciben olores de todo tipo y sonidos, llamados e información variada y muy contextual, acentos, charlas, ropas, todo se conjuga en una experiencia que trasciende lo puramente visual, que hace parte de la experiencia pero no prima frente al resto de sentidos (y emociones – experiencias - que se generan a partir de estos).

Esto quiere problematizar el distanciamiento frente a un mundo que percibimos como como imagen – si la imagen sigue perteneciendo a una exterioridad fría en la que nos anulamos como sujetos y experiencias, memorias, sentimientos, estaremos condenados a anularnos a nosotros mismos frente a lo que vemos. Por el contrario, ¿qué pasaría si pasamos aquello que vemos por nosotros mismos? ¿qué pasaría si nos convertimos en el lienzo por el cual pasa lo que vemos (y lo que experimentamos) y desde allí podemos retener una huella propia del mundo – en nosotros? Con esta propuesta es posible que lo que sentimos se particularice, lo

cual es tremendamente poderoso en cuanto nos permite contextualizarnos, situarnos nuevamente frente al mundo y poder así re-nombrarlo desde nuestras subjetividades. Vale la pena resaltar que en ese ejercicio perderíamos las garantías disciplinares, racionales y académicas ortodoxas bajo las cuales producimos conocimiento estable, riesgo que asumo en este trabajo para des-higienizar mi mirada sobre algunos sujetos y contextos rurales para permitir que broten miradas invisibilizadas.

2.1 La imagen que reacciona: La mirada y la reconfiguración del archivo visual

Las imágenes pueden revelar cosas más allá del lenguaje al salirse de las estructuras rígidas con las que producimos la realidad socialmente. Retomo al historiador del arte Aby Warburg para explicar esto, quien denunció la forma como las imágenes del arte habían sido estabilizadas y racionalizadas linealmente en función de un espacio-tiempo histórico determinado y catalogadas dentro de una estructura jerárquica que distingue lo que es y no es arte. Warburg desarrolla en respuesta el *Atlas Mnemosyne*, que generaba grandes colecciones de imágenes relacionadas por fuera del orden establecido por la historia del arte, lo que produce otras formas de conciencia sobre la mirada y la imagen. Una imagen no solo funciona en el lugar que le ha dado el relato dominante, sino fuera de éste y con relación al presente: la imagen, o mejor, las imágenes que ha creado el ser humano también funcionan en el presente y reaccionan a la mirada. Así, la historia lineal del arte no es más que un collage de miradas hechas en diversos momentos, acomodadas a una mirada única que las estabiliza, si miramos las imágenes sin esa estructura homogenizante, ese cuerpo de imágenes adquiere vida, reacciona a la mirada y se reorganiza constantemente. A modo de metáfora, me gusta pensar en esto como un estanque de agua en calma (el cuerpo de imágenes), perturbado por un dedo que toca el agua (la mirada), creando una serie de ondas que reorganizan y dejan ver otras estructuras, incluso cuando varias miradas tocan el cuerpo sensible – agua – al tiempo, estas ondas chocan y crean nodos, nuevos choques que crean a su vez nuevos movimientos.

Con esto en mente, mi diseño metodológico parte de detectar un primer archivo (documentales personales hechos en este contexto rural específico), desestructurando la

linealidad del relato y viendo las imágenes desde una perspectiva distinta, desde una nueva localización. Aquí me refiero a deshacer – destrenzar – el montaje (que es una forma lógica secuencial de darle un sentido más o menos fijo a cada imagen – y verlas por separado, reagrupándolas bajo nuevas categorías para comprender qué elementos estaban ocultos por el montaje y estaban en la experiencia primera de construir la imagen (mi mirada). El segundo paso es partir de este efecto desestabilizante para detectar vacíos y problemáticas esenciales en el cuerpo de imágenes (ausencias presentes), como también presencias fijas y estables, y producir imágenes que ayuden a contrarrestar o movilizar lo estable, así como también llenar los vacíos (que no son más que lo que ha sido invisibilizando por mi mirada).

Por último, es necesario tomar ese archivo, que en ese punto ya no es sólo imagen sino experiencia y contexto, para tratar de comprender lo que está diciendo. Esto no tiene garantías de respuestas estables, pero puede arrojar ideas sobre la forma de entender el contexto y producir también imágenes y relatos sobre éste.

2.2 Breve análisis de las miradas en el cine documental colombiano

Para rastrear la imagen del campesin(x) en el documental hay que abordar el cine documental en los años 1957 a 1970, sobre todo aquel que surge de las necesidades revolucionarias del contexto, que es uno de los lugares menos visibles, casi marginal, en el entorno cultural dominante del momento.

En este punto, cabe resaltar que lo llamativo en el análisis es tratar de comprender si las formas de representación, discursivas y técnicas pueden dar cuenta del posicionamiento ideológico desde el cual están enunciadas y habiendo hecho ese ejercicio, se puede comprender una fuerte necesidad por la “objetividad” y la utilización del medio documental como la manera de producir un documento - prueba de una realidad en específico (como ya ha sido aclarado). Pero ocurren una serie de cruces en esta materia, la mirada transforma, produce la realidad, es por ello que, tanto en la fotografía como en el cine político de la época hay fuertes contradicciones, existe esta marcada pretensión de objetividad cargada a su vez

de fuertes rastros de subjetividad, movida hacia una mirada revolucionaria, con claros propósitos políticos y un fuerte control de su contenido y la significación del mismo.

En 1968, en Mérida, Venezuela, se presentó el documental *Chircales* en un festival de cine político latinoamericano, fruto de años de investigación de los documentalistas Jorge Silva y Marta Rodríguez:

Fuimos con Jorge y llevamos Chircales, y era encontrarme con el cine cubano, brasileño, boliviano, todo el movimiento de cine latinoamericano político (...) y ahí digo yo, no estamos trabajando solos, hay todo un movimiento de cine político y allí nos quedamos (Rodríguez, 2014, p. 7).

Chircales se acoplaba muy bien a la escena del cine político latinoamericano, el cual abordaba en su mayoría problemas sociales de las poblaciones explotadas e invisibilizadas por el desarrollo, aquellos que estaban al margen, campesinxs, indígenas, minorías, *Chircales* fue grabado en el barrio Tunjuelito al sur de Bogotá, donde los realizadores ingresaron por años a una comunidad que trabajaba para una fábrica de ladrillos haciéndose pasar por “estudiantes que hacían una investigación en lingüística para Francia” (Rodríguez, 2014).

Este documental, como la mayoría de material proveniente del documental político de la época, es de tipo expositivo y fuertemente influenciado por la antropología, donde son recurrentes elementos como entrevistas a modo de reportería, seguimientos de la cotidianidad de los representados y una fuerte postura en el enunciado del material, elementos muy similares a los usados en el documental ambientalista contemporáneo.

Resulta interesante ver cómo, pese a la corta experiencia y conocimiento del lenguaje cinematográfico de los realizadores (su contacto inicial con el cine fue un cineclub universitario), intuyeron algunos lineamientos estéticos claramente visibles en su producción, en la figura número 2 es posible ver una clara intención de subjetivación y dramatismo alrededor del trabajo del niño, el plano contrapicado exalta la labor del niño, presentándolo como un héroe pero también creando un mensaje acerca de la labor de adulto

que desempeña, seguido de un cuadro en el que se ve al mismo niño en plano general, cargando los ladrillos dificultosamente, acentuando un clima de olvido y silenciamiento.



Figura 2. *Chircales*. Proimágenes 2017.



Figura 3. *Chircales*. www.martasilva.org 2017.

El cine político documental de la época es interesante porque no se le puede ubicar del todo como “cine de sermón” (aunque en ocasiones lo sea) que toma de forma ingenua la idea moderna de la objetividad como su principio absoluto, por el contrario, este cine se posiciona a favor de un medio (fotográfico o cinematográfico) que retrata la “realidad” de forma “fidedigna”, pero lo satura de narrativas muy controladas, casi ficcionadas, con el fin de emitir un discurso muy fijo y claro.

Es posible, de todo esto, comenzar a pensar que en el documental político no existía una idea tan ingenua sobre el medio, al contrario, este se utilizaba de forma clara con fines discursivos muy subjetivos. Otra directora que parece ubicarse en este sentido es Gabriela Samper, quien tomaba muchos elementos del Cinema Verité a la hora de fijarse en la convivencia y cotidianidad de los campesinxs, indígenas y labriegos colombianos, pero también participaba de forma observacional, tomando ciertas distancias y tratando de “ser invisible” en ocasiones, más cercana al Cine Directo, pero con fuerte influencia de Flaherty y el cine etnográfico de 1920, en el montaje y el relato.

Podría pensarse que el documental “El páramo de Cumanday” (1965), aborda el tema de las comunidades invisibilizadas en Colombia y el problema de la violencia de una manera un poco distinta, ya que su crítica es enunciada desde posturas más etéreas que las de Marta Rodríguez y *Chircales*, en este caso, la temática es el miedo (Arboleda, 2003, p. 139) y el

discurso suena menos militante y más afiliado a la cotidianidad del campesinx que a un postulado político.

En este trabajo vemos, por un lado, una narración (voz en off), que toma la voz del campesinx y la transforma en un relato casi poético sobre la cotidianidad, y por el otro, un montaje que toma decisiones experimentales bastante extrañas para el momento, como sobreponer imágenes del páramo con los rostros de los campesinxs y hacer disolvencias para efectuar tensiones y relaciones poéticas entre sujeto y territorio. Sin embargo, en los escritos de la directora se advierte una intención por retratar la realidad estable que llama “herencia cultural”.

Saber qué somos y tener orgullo de ello; conocer nuestro ancestro, divulgarlo y elevar el sentimiento de nacionalidad del cual carece nuestro pueblo, es decir, darle igual importancia al desarrollo cultural que al económico y al socio-político (...) creo que sólo a través de los nuevos medios de comunicación: cine, diapositivas, fotos, cintas magnetofónicas, podemos guardar y luego divulgar nuestra herencia cultural. Carta de Gabriela Samper (Arboleda, 2003, p. 139).

El documental de Samper oscila en dos direcciones: una poética que construye estructuras narrativas en el montaje, y buscan que el espectador relacione y construya sus propios postulados, y otra que estabiliza su mirada en el texto y la narración hablada, recursos más usuales en un tipo de documental etnográfico, lo cual distancia un poco este tipo de documental del actual documental ambientalista.

Algo que podría unificar estos tipos de documental, además de su marginalidad en la visibilidad cultural colombiana, es su poca participación en los textos de crítica artística, en la prensa, en las revistas y en general en la sociedad. Pero con relación a este trabajo, resulta más llamativa su decisión de financiarse con dineros extranjeros, lo cual es interesante porque vemos que se movilizan en una dirección similar a la del actual cine documental ambientalista (casi siempre financiado desde afuera, o por entidades gubernamentales), Gabriela Samper y Marta Rodríguez financiaban sus proyectos con dineros provenientes de Alemania, Holanda, y otros; en el caso de Gabriela Samper, empresas como la Esso financiaban documentales como el anteriormente expuesto, cuestiones que serían

fuertemente criticadas e incluso serían tema central de trabajos audiovisuales que se podrían ubicar de forma más clara en la mirada contracultural.

A partir de estos primeros documentales (y sin querer decir que esta fue su intención), y más hacia la década de 1970, se fortalece un tipo de documental de “sermón”, financiado por dineros extranjeros que se dedica a una fórmula facilista en la que se retrata poco a poco la realidad social, que se termina convirtiendo en un escenario para el morbo sobre la miseria y la pobreza, y para la estabilización de una idea global sobre “el tercer mundo”, donde todo se resume a pedir ayuda a las naciones “civilizadas” del norte global.

Es importante revisar los lugares de oposición a este tipo de cine, como el del “grupo de Cali”, donde cineastas como Carlos Mayolo y Luis Ospina confrontaban el facilismo con el que se representaba la miseria, acuñando el término “*pornomiseria*”, elemento central en el falso documental “Agarrando pueblo” (1978), donde interpretan un equipo de realización documental que se desplaza por las calles sórdidas de Bogotá y Cali buscando retratar la miseria con fines comerciales (vender el material a Alemania). En el documental se registran habitantes de la calle, regateadores, niños sin hogar y prostitutas “reales”, lo que creaba fuertes tensiones en el espectador frente a lo que ve, lo que piensa que ve y cómo lo está viendo.

Agarrando pueblo es un manifiesto en contra de la forma de hacer cine de muchos realizadores contemporáneos a Ospina y Mayolo; allí, el concepto de *pornomiseria* emerge en una crítica al cine dentro del cine, al abuso de las condiciones de subdesarrollo y marginalidad de los países latinoamericanos como excusa para llamar la atención de un público extranjero (Ordoñez, 2012 www.luisospina.com).

Es memorable la escena final, cuando al estar filmando en una casa de bajos recursos, aparece su dueño y destruye las cintas de la película, alegando que “*no respetan y vienen acá como se les da la gana a grabarnos*”; tras espantar a machete al equipo de filmación, el personaje mira a cámara y riendo grita ¡*corte!* para al final preguntar ¿*ya?* rompiendo con la ilusión documental y jugando un poco con la farsa.

Pero para comprender más a fondo la postura de este tipo de realizadores, habría que ver algunas nociones que nacen un poco atrás, precisamente en los festivales de arte y vanguardia que crearon los nadaístas en la década de 1960 en Cali. Por un lado, surge la noción de lo colectivo como una afronta a los circuitos de arte institucionalizados, los cuales exhaltaban el hacer del artista (realizador) como virtuoso capaz de producir las imágenes de la cultura, por el contrario, en estos festivales se desdibujaba la creación del virtuoso y se exhaltaba la colaboración, el entrecruce entre ciudadanos, artistas, poetas, intelectuales para crear nuevos sentidos sobre la realidad colombiana: “En el ámbito artístico de Cali, el uso de la categoría vanguardia por parte del grupo de los Nadaístas, está ligado a una actitud contestataria y de fuerte ruptura con la tradición, el lugareñismo y convencionalismo del circuito cultural” (Martínez, 2012, p. 127).

En esa idea de lo colectivo es importante abordar el documental *Oiga, vea*, de los mismos directores (Mayolo y Ospina), otro ejemplo de una mirada crítica particular pensada desde la necesidad de subvertir ese ingenuo optimismo con el que se percibían los juegos panamericanos de Cali, evento que le costó cuatro años de obras y un presupuesto enorme a la ciudadanía, para finalmente no participar del evento por sus altos costos.

Aquí es importante el posicionamiento de la mirada, siempre por fuera de las adecuaciones deportivas, siempre mirando por detrás de la pared que separa la ciudad y los ciudadanos del campo deportivo, la cámara persigue a los equipos de filmación de “cine oficial” en la calle sin poder alcanzarlos. En el diario *El Espectador* (6 de Octubre de 1972), Lisandro Duque hace una corta reseña sobre el documental, el cual, a diferencia de su némesis “oficial” (el documental *Cali, ciudad de América*, un fracaso rotundo), se esparcía y producía todo tipo de comentarios y reacciones:

Oiga, vea, recoge una serie de amargos gracejos en la voz propia de los encuestados: “Cuando los niños se meten a esas aguas negras, salen ahogados y corriendo”, dice un parroquiano de los barrios marginales de la ciudad, refiriéndose no sólo al abandono de sus barrios, sino a la carencia de lugares de esparcimiento para los chiquillos del vecindario. La música, sin ser encargo, no puede ser más patética: “*te metistes a soldado y ahora tienes que aprender*” reza el disco que ambienta un

antológico baile de dragoneantes, entre ellos, sin pareja. Una grotesca alegría se desprende de la escena (Duque, 1972).

En la escena del baile, al son de la salsa, se ve a algunos soldados en un momento de esparcimiento, pero se hace un montaje paralelo, de corte bastante experimental y satírico, donde se contraponen el baile a los disparos de las pistas de atletismo, luego los disparos a las personas que observan desde la reja el espectáculo, suenan más disparos para dar paso a las banderas de EE.UU y Cuba, mientras los soldados bailan alegremente.

Esta escena muestra cómo opera la mirada en la escena de Cali, que no se afilia ni a los postulados revolucionarios socialistas ni a la revolución cubana (aunque sí muestra la expulsión de esas ideologías en Colombia, su exclusión), sino que aborda el tema del espacio urbano y la disposición de éste en pos de las apariencias internacionales y el turismo, dejando de lado a las poblaciones menos favorecidas, usando la sátira y el montaje y sin exotizar la pobreza, ni asumir paternalismos hacia la gente que está representando .

Las dos posturas, la de las documentalistas de denuncia social y la del grupo de Cali, sirven mucho para poner en discusión varias cosas: en primera instancia, el hecho de que el documental ambientalista tenga sus raíces en un tipo de documental “marginal” de la década de 1970 resulta llamativo, porque el documental ambientalista contemporáneo es hegemónico, pero en este rastreo es posible advertir cómo obedece a propósitos de “denuncia social”, abriendo varias preguntas sobre la mirada del realizador, así como sobre la relación que pareciera haber entre lo ambiental y lo social, expuestos como “una preocupación que nos compete como sociedad”, pero que sirven a su vez para instaurar discursos desarrollistas y hegemonías sin pensar precisamente en el bienestar de las poblaciones representadas.

Por otra parte, resulta interesante el caso del grupo de Cali, sobre todo el trabajo de Mayolo y Ospina, que identifica las limitaciones del documental de denuncia social desde posturas bastante experimentales, donde no hay preocupaciones sobre la objetividad o la realidad, pero sí sobre la representación y el falseamiento detrás de ésta, lo cual resulta un antecedente bastante potente para abordar en este trabajo particular.

2.3 Espejos y espejismos: Entrecruces entre experiencias y estereotipos

Si uno hace un trazado desde la pintura colonial frente a la pintura de la naciente república colombiana, encuentra que las mismas figuras de la “sagrada familia” y sus valores, son trasladados a otros cuerpos – estereotipos. En la pintura de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos (1711) (Ficha 3), es clara la estructura compositiva jerárquica, en donde en el centro aparecen padre, hijo y espíritu santo, a la izquierda la virgen María y a la derecha San José, lo que resulta curioso es cómo más de un siglo después se mantenía la misma composición en un escenario aparentemente distinto, la joven república de Colombia.



Figura 4. *La Sagrada Familia*.
Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos. 1711

En la pintura de autoría anónima (figura 4), es visible cómo la figura de la izquierda, Policarpa, es una virgen colonial en esencia, su mano en el pecho (madre) y la mirada baja es clásica de las vírgenes de la escuela de los Figueroa.¹² Aquí vemos cómo se adapta el poder colonial de la religión, que aparece encarnado en el cura situado junto a Policarpa borrando su posición histórica primera (como conquistadora y representante de la corona

¹² El taller de los Figueroa fue el primer y más importante taller de pintura colonial en el territorio que hoy es Colombia, con pintores como Baltazar de Figueroa (el viejo y el joven) y Vázquez de Arce y Ceballos, considerado el pintor más visible de dicho período.

española), para convertirse en un confesor, casi cómplice de la revolución encarnada en la mártir, mientras que el agresor pareciera ser re-localizado en el poder militar Borbón (fuerza relativamente nueva en el conflicto), reemplazando la figura patriarcal de José en el pesebre.



Figura 5. Cuadro anónimo. *Policarpa marcha al suplicio*. (y detalle - izq). 1825.

Me llama mucho la atención la imagen porque me habla desde varias direcciones, la primera es la más obvia, la del relato que se expone, preconcebido, calculado, moral, externo y casi frío (el mito de la nación y sus ideales). Pero, por el otro lado, se descubre al pintor y su mirada, que pareciera que fuera un cura – allí está él, entre el peso histórico de la colonia española y la nueva república. Me llama la atención la mirada del cura representado en el cuadro, que es la de un enamorado cuyo cuerpo se dirige a Policarpa. Es claro con esto cómo las imágenes transitan en el tiempo y asimismo lo reflejan: un problema esencial de la transición de la colonia a la república es ocurre como efecto contrario a los valores de la revolución francesa, se construye una alianza entre criollos e iglesia católica para mantener un orden colonial que les favorecía.¹³ Lo interesante de este ejemplo es el efecto de transferencia, es ver cómo probablemente sin calcularlo, la composición, jerarquía y pose de los personajes nos dejan comprender que, en esencia, la matriz del cuadro (y del contexto) no ha cambiado a pesar de la independencia, sigue siendo colonial.

¹³ De allí la famosa proclama *arriba la corona, abajo el mal gobierno*, refiriéndose al desprecio por los Borbones Franceses y su entrada al país hacia 1700, cuya apatía frente al catolicismo e intento por racionalizar las prácticas productivas controladas por los criollos les habían hecho acreedores a una gran hostilidad en el contexto, tema ampliamente tratado por Santiago Castro Gómez en *La hybris del punto cero*. 2005

Pareciera posible encontrar la mirada (producto de los códigos de una época) a través de la subjetividad de quien construye la imagen, no es intencional ni calculada, pero al mismo tiempo es fija, se trata de un régimen escópico¹⁴. Esto lo traigo a colación porque quiero poder encontrarme como documentalista en las imágenes que hice sobre el campo colombiano, imágenes que parecen ahora, tras la experiencia de este trabajo, tan estériles y prefabricadas, como si las hubiera diseñado desde una distancia emocional abismal (lo curioso con esa distancia es que nunca la sentí en la práctica, en el contexto y la experiencia nunca viví dicha distancia, era en el momento de construir las imágenes que la vivía y claramente, ahora, al revisar el archivo la corroboro).

Para explicar esto con mayor claridad abordo la pintura “Horizontes” (ficha 5), realizada en 1922 por el pintor colombiano Alfonso Cano, retrata el espíritu de una nueva tensión frente a la necesidad de construir una “nueva identidad” (en este caso en Antioquia), amarrada a la idea de desarrollo y el desprendimiento de lo colonial (en apariencia). Ésta ha sido una imagen ampliamente circulada en varios contextos¹⁵ y si bien marca la necesidad de una nueva “identidad” colombiana afiliada a la ideal del desarrollo, es una de la primeras imágenes en las que aparece el campesino, antes de ésta, el labriego aparecía pero como parte de la “turba”, muchedumbre que luchaba en las batallas independentistas, una masa que adquiriera rostro (identidad) en el rostro del prócer¹⁶.

¹⁴ Régimen escópico: término utilizado por diversos estudiosos de la cultura visual que hace referencia a una manera de comprender el mundo (de verlo), el cual se hace visible a través de las imágenes producidas en el contexto y los códigos en éstas.

¹⁵ La imagen no sólo ha sido objeto de re-interpretaciones varias por artistas contemporáneos (artistas como Dora Mejía y Carlos Uribe), sino que se ha convertido en imagen corporativa en varias ocasiones (Coca-Cola – Vajillas Corona, entre otros).

¹⁶ Revisar la pintura *Alegoría de la batalla de Boyacá*, José Wilfredo Cañarete. Museo Nacional de Colombia 1919.



Figura 6. *Horizontes*. Alfonso Cano. 1922.

Ahora la imagen se centra en el campesino, lo detalla y lo produce de ciertas maneras que me interesan, dado que el documental contemporáneo, y mi trabajo lo replica.

La figura de la mujer, a la izquierda sosteniendo al niño (madre), y la del hombre, señalando el paisaje (el futuro) y su transformación (el hacha), son formas de mostrar las necesidades de una época en la que la extracción de madera, alimentos y materias primas como carbón, metales y demás, eran las características que definían a los países periféricos, quienes las vendían a bajos precios a los países “desarrollados” mientras estos invertían a altísimos precios en bienes industriales, según podría asumirse desde la teoría de la dependencia (Grupo de estudios para la liberación, 2010. p4).

Sin embargo (y a favor de las lógicas coloniales), estos ideales identitarios tienen que comportarse como ideales abstractos, como mistificaciones que desarticulen a los sujetos de su propia experiencia territorial, ya que es necesario que la dependencia se perpetúe en favor de los países “desarrollados”, siempre se apuntará al ideal como un espejismo al que nunca se accede, y ese es uno de los puntos que encuentro interesantes en la pintura, es posible hacer allí una re-lectura en la que el colono tala completamente su entorno, buscando un “desarrollo” que señala, pero al cual no accede nunca, en cambio y para sobrevivir, tiene que seguir talando.

En este punto me pregunto si realmente las imágenes que produje como documentalista contienen también estos relatos que obedecen a ejercicios de poder tan externos como la economía, posiblemente sí, pero de forma no tan directa, no creo que, volviendo a la pintura

de Cano, todo esto fuera un proceso consciente de representación, ni tampoco creo que le hubiera dicho un mecenas exactamente lo que tenía que hacer (a mí tampoco, cuando creaba mis documentales). Me atrevo a decir que tanto Cano como yo (guardando las distancias históricas), estábamos tratando de “dignificar” al campesinx, pero en ese mismo acto de dignificarlo estaba imbricado todo un ejercicio colonial, ya que no se dignificaba desde la experiencia cotidiana sino desde la apariencia, ¿a quién se presentaba esta apariencia, esta fantasmagoría? En ambos casos, la fantasmagoría iba dirigida a una mirada externa, sea una ONG ambientalista europea, interesada en preservar el medio ambiente o un país del norte global de comienzos del siglo XX, buscando invertir y venderle algo a una joven nación. Siguiendo esta línea, ambos, Antonio Cano en su pintura y yo en el documental, hemos deslocalizado nuestra mirada local ubicándonos en una perspectiva eurocentrada.

Al detallar el sujeto representado en la pintura de Cano se corrobora lo dicho: se ve a un colono blanco, mistificado, del que poco podemos extraer, allí vemos más la mirada y necesidades de una época que la subjetividad del ser humano plasmado, nuevamente y como lo explicaría Gayatri Chakravorty Spivak, encontramos que el subalterno no habla, en cambio debe ser traducido por otra racionalidad externa (Spivak, 1988, p. 26), en este caso, quien representa al campesinx habla consigo mismo, como en un juego de espejos, llenando constantemente un vacío con lo único que conoce, su reflejo, abajo contrapongo (figuras 6 y 7) el cuadro de Cano y un fotograma de un video que realicé en la región de Fúquene, Cundinamarca.



Figura 7.. Fotograma “A volar se dijo”. 2010.



Figura 8. Pintura “Horizontes” Francisco Antonio Cano.1913

Compulsiones repetitivas y obsesiones miméticas parecían ser las que conducen este tipo de secuencias que, si bien están separadas en espacio y tiempo, las alimenta lo mismo: *el inconsciente óptico*, para Rosalind Krauss (1997) el modernismo intenta (igual que el documental) alcanzar una percepción “pura” (real, verdadera o documental) del mundo, la cual debería estar abstraída de la cultura para fijar así unos significados absolutos para todo. Sin embargo, esta percepción está movida por la cultura misma (lo que ya he llamado *mirada* no es más que eso, el foco de la cultura en el mundo), por lo tanto, su pretensión de objetividad es simplemente ilusoria, existe un inconsciente de la mirada que se resiste a cualquier intento por la verdad absoluta.

Con lo anterior se retoma en cierta manera la necesidad de crear la ilusión de objetividad borrando la mirada (como se abordó desde Berger). Krauss identifica una intención en la mirada de eliminar la separación entre quien observa y lo que observa (fondo - figura), el deseo por llegar al otro “tal cual es” es imposible, por lo tanto, se construye un falseamiento, una “*imagen especular*” de sí mismo en el otro, un yo sobrepuesto, una suerte de silueta que permite recortar todo aquello que sobresalga de sus límites (Krauss 1997). El peligro es que la sociedad opera desde esa silueta – la silueta representa lo que ha sido legitimado por la sociedad y esto, lejos de operar distantemente, está en nosotros mismos, se nos refleja (o nos refleja), de manera que lo replicamos, lo copiamos, como pareciera haber hecho yo en mis documentales.

2.4 Rastreo de las miradas en el documental ambientalista en Cundinamarca

Durante el proceso de recolección de información se fueron haciendo claros varios puntos que permitieron definir dos contextos en particular para realizar esta investigación: la relación de los recursos ambientales y su explotación, por consiguiente, el estado de las comunidades frente a los impactos de esa explotación es uno de los elementos que guiaron el camino y definieron tres tipos de mirada codificados en la producción audiovisual documental ambientalista estudiada, incluyendo mi propia producción, lo que me vincula como constructor y crítico de dichas miradas.

2.4.1 La mirada del campesinx mistificadx

Se identificaron dos tipos de producción audiovisual ambientalista ligadas a miradas diferentes, y por lo tanto a procesos territoriales, políticos y sociales distintos. La primera es la “*Mirada del campesinx mistificadx*”, donde éste aparece construido como un sujeto que no se relaciona de forma muy específica con los procesos de desarrollo de la región y en general, con la modernidad (carreteras, medios de comunicación, incluso luz eléctrica), por el contrario, se representa como parte del paisaje, siempre en relación con éste, pero de forma distante, no se comprende como parte activa del territorio sino como un espectador que lo contempla como un paisaje de un cuadro, el cual debe cuidar y proteger (al parecer ausentándose de su entorno), su voz nunca está dirigida a la experiencia personal del territorio ni a los problemas sociales contextuales que lo producen.

Este sujeto campesinx está vinculado a una construcción escópica del paisaje, es decir, lo entiende todo desde puntos altos y, con el empleo de binoculares y cámaras de fotografía, lo vuelve a producir (lo comprende de otra manera), lo que implica relacionarse con éste de nuevas y etéreas formas que parecieran apuntar a soluciones amigables con el medio ambiente, pero sobre todo, a actividades que involucran la contemplación del paisaje (con el campesinx incluido), como el turismo ambiental, eco-turismo, agro-turismo y otros. Así mismo, tienden también a agilizar procesos de pago por servicios ambientales donde a los dueños de la tierra (lxs campesinxs), se les paga por cuidarla como recurso (pero no se contemplan problemas políticos sobre la tenencia de las tierras o el papel de grandes productores y terratenientes en el deterioro ambiental).

En esta mirada, la producción audiovisual está ligada fuertemente a financiación extranjera, no exclusivamente de compañías o empresas extractivitas sino de organizaciones sin ánimo de lucro extranjeras, como Living Lakes, GNF (Global Nature Fund) y Ramsar, entre otras. De allí parte la mirada colonial de un campesinx mistificadx y detenido en el tiempo, aludiendo a un pasado mejor, relacionado con la idea europea del pasado natural y la mirada

idealizada de los sujetos que conviven con la naturaleza y la “respetan”, efecto ampliamente abordado en el marco teórico.

2.4.2 Mirada del campesinx re-territorializadx

La segunda mirada es la que he decidido llamar “*Mirada del campesinx re-territorializadx*”, que responde a que en este tipo de producciones audiovisuales se aborda lo ambiental desde una mirada que busca “ocupar” a este sujeto con tareas novedosas, formas de producción, sostenibilidad y de “desarrollo” nuevas, que obedecen a la construcción de tecnologías “amigables” con el medio ambiente que las mismas comunidades pueden auto-gestionar, como el caso de los filtros verdes (a falta de plantas de tratamiento reales), que son plantas de tratamiento de bajo costo y fácil fabricación, así como también toda clase de proyectos y estrategias educativas y productivas que involucran el ahorro de agua y el trabajo con reciclaje.

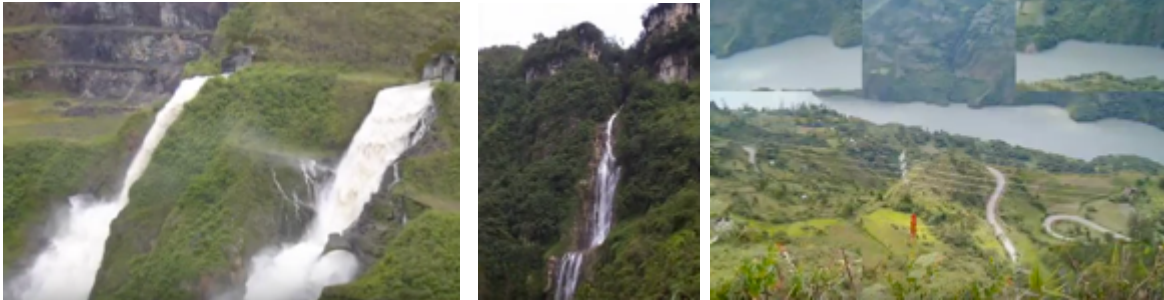
Este tipo de producciones está ligada a empresas nacionales e internacionales como Sika, Ecopetrol, Emgesa y otras, que son empresas extractivistas o productoras de materiales contaminantes. Estas empresas financian procesos “amigables” con el medio ambiente buscando reducir impuestos “reponiendo” el daño ambiental que causan, y acogiéndose a la idea de “responsabilidad social y ambiental”, categoría bajo la cual se implementan estos proyectos y que es una obligación impuesta por el gobierno nacional a dichas empresas.

En estos casos es posible ver en el material audiovisual a un campesinx para nada distante del entorno, por el contrario, es un sujeto participante pero a manera de constructor, sujeto a las obras y propuestas de estas empresas para la comunidad, siempre marcado por los logos o estandartes de las empresas y cuya voz sólo funciona en dirección a los procesos técnicos y a exaltar los resultados finales de los proyectos (cómo cambió nuestra vida, etc.), más nunca relata la experiencia del territorio o el entorno social que lo produce.

2.4.3 *La mirada distanciada*

En el documental institucional se detecta una tercera mirada, que llamaré *La mirada distanciada*, dirigida a las directivas de empresas (generalmente multinacionales como Emgesa). El discurso, en este caso, es de uso interno de la empresa y por lo tanto, no tiene que construir ningún relato sobre las poblaciones que ocupan el territorio.

En este tipo de mirada hay secuencias ligadas a la infraestructura y su funcionamiento, así como los roles y tareas que se desarrollan, por ejemplo, en una hidroeléctrica. Lo que sí llama la atención es la mirada sobre el territorio: donde se incurre en un tipo de discurso que apunta a la idea de “paraíso”, muy cercano (como ejemplo) al documental de naturaleza “Magia Salvaje” (claramente sin los recursos económicos de producción audiovisual de este), pero se alude a la riqueza y “pureza” de estas tierras y se aborda el territorio como paisaje, generalmente resaltando la exuberancia y riqueza del lugar (y en especial el recurso que la empresa va a utilizar), pero un paisaje “virgen”, donde no hay habitantes (aparentemente).



Figuras 9, 10 y 11. Imágenes tomadas de videos institucionales y página web de Emgesa. 2016

Las comunidades son abordadas desde la distancia, en pocos planos son mostrados los pueblos, sin remitirse a sus gentes y sus voces, sino abordando el pueblo como una unidad poblacional a la cual se le va a prestar también un servicio, esto acompañado de imágenes de puentes, cableados eléctricos, acueductos y vías. Lo interesante es que en estos lugares realmente esas cosas no están, como ejemplo tenemos a Mámbita (municipio en donde está la hidroeléctrica del Guavio), que carece de vías de acceso entre muchas otras carencias.



Figuras 12 y 13. Imágenes tomadas de videos institucionales realizados para Emgesa. 2016

Esta mirada en particular es la que más distancia toma de las comunidades y más homogeniza las poblaciones en la medida que ni siquiera las separa del paisaje, la voz en off omnisapiente y presente del experto dirige el discurso y los seres humanos son representados como empleados de la empresa (siempre con un casco, camiseta u elemento que lo marca como parte de la empresa) y la comunidad campesina se resume en el pueblo colonial, desconociendo que existen muchísimas veredas y diversas formas de habitar el territorio, así como gentes de distintas procedencias y miradas, desde comunidades indígenas hasta colonos recientes.

2.4.4 Observaciones generales

Las dos primeras miradas “*Mirada del campesinx mistificadx*” y “*Mirada del campesinx re-territorializadx*”, son disímiles en la construcción de campesinx. En la primera es casi un espectador y en la segunda es un obrero. En la primera, que obedece a una mistificación europea de la naturaleza y el sujeto (del sur global) en armonía con aquella, se busca la “protección” del medio ambiente como recurso y futuro de la comunidad, pero, sobre todo, se hace énfasis en “el planeta” como responsabilidad de todos. Por el contrario, en la segunda el énfasis está en la comunidad y en la idea de “surgir” y de “salir adelante”, como eje central está la familia y sus valores, así como la calidad de vida, amarrada al cuidado del medio ambiente.

Otro elemento que las distancia es que la primera mirada ocurre en espacios fuertemente intervenidos y con serios problemas ambientales (que han devenido en profundos problemas sociales), donde lo que hace falta es presencia y regulación de las tareas de explotación y manejo de recursos por parte del estado, por ejemplo, la Laguna de Fúquene, donde la CAR no hace nada frente a la intervención del cuerpo de agua para ampliar la frontera de la ganadería (entre otras problemáticas). En cambio, la segunda mirada ocurre más cerca a lugares donde hay grandes cúmulos de recursos para explotar e infraestructuras para hacerlo; por ejemplo, hidroeléctricas como la del Guavio, manejada por Emgesa, lugares de gran riqueza ambiental, ligada a grandes compañías estatales o no estatales extractivistas.

Curiosamente, los puntos en común son que estas producciones siempre están ligadas a cuerpos de agua, lagunas, lagos, páramos, también a lugares de explotación minera donde se extrae carbón y algunos metales. Algo en común es que no hay una mirada política a los problemas sociales que rodean a las comunidades, es decir, la razón por la cual hay que cuidar el medio ambiente y transformar las formas productivas de sustento de las comunidades no son claras más allá un razonamiento global de “cuidado de la naturaleza”. Ahora bien, la subjetividad del campesinxs no aparece, su voz está articulada o validada por la voz experta sea del ambientalista (biólogo) o el técnico ambientalista (generalmente ingeniero ambiental), como también por la voz empresarial e institucional, resumida a gerentes, presidentes de compañías y alcaldes, que hablan sobre el servicio social de los proyectos y posicionan la participación de su institución.

Por último, vale la pena resaltar que ninguna institución estatal aparece estar abordando algún problema, en las cortas apariciones de las CAR o las alcaldías, se cae en respuestas generales sobre el servicio social de los proyectos ambientalistas y la responsabilidad “de todos” frente a las problemáticas ambientales en general.

2.4.5 Descripción de los contextos

A. Fúquene, Cundinamarca

La Laguna de Fúquene y la región que la rodea (cuenca de la Laguna de Fúquene), es un lugar que presenta problemáticas profundas que dejan entrever de una forma u otra los grandes problemas sociales, políticos y ambientales de Colombia.

Como muchas de las regiones de nuestro país, la laguna de Fúquene y su cuenca poseen una gran importancia económica, dice Klaus Shultze: “La ganadería es muy importante, cerca de 170.000 cabezas de ganado pastan en sus alrededores, 50 industrias de leche y quesos realizan actividades productivas y 180.000 personas habitan en su cuenca” (2003). A pesar de ser un lugar tan importante para el sostenimiento de una región rural y de espacios urbano (Bogotá D.C, donde se consumen la mayoría de los productos de la región), enfrenta una problemática ambiental de estado avanzado que amenaza con acabar la sostenibilidad de la región.

Fúquene es un territorio trazado por diversos imaginarios que lo han transformado desde la llegada de los españoles hasta la actualidad. Una de sus problemáticas es la intención de desecar la laguna para extender así la frontera ganadera (liderada por grandes productores lecheros y terratenientes dueños de las tierras), si la Laguna fuese desecada (como ha sido propuesto anteriormente) las tierras de Fúquene serían estériles en poco tiempo. Según Thomas Van der Hammen (1998), el piso de la Laguna y alrededores están conformados por sedimentos del antiguo y gran lago que existió en esta región, llegando hasta la sabana de Bogotá. Este suelo, sin las aguas de la laguna, se terminaría convirtiendo en un desierto, atizado por el cultivo de papa, la deforestación de bosques y páramos y la contaminación de los nacimientos de agua con pesticidas químicos provenientes de prácticas agrícolas que colaboran en la degradación de los recursos y la sostenibilidad de una región entera, junto con sus habitantes.

Esta problemática es el fruto de una situación social que aqueja la región. Los expertos ambientalistas lo comprenden desde la pérdida de la memoria y tradición cultural, deslocalizando otro tipo de actores (terratenientes, multinacionales, instituciones del estado). Aquí resulta curioso que “lo urbano” tenga una carga negativa, relacionándolo con una

mentalidad productiva nociva para la región y se asuman las pérdidas de memoria y tradición como ejes centrales de la destrucción del medio ambiente, sobre todo cuando, al revisar la producción documental, el tema de la memoria campesina pareciera no haber sido siquiera abordado – tampoco hay un interés remoto por la subjetividad del campesinx, que parece dada: es un sujeto sin interés por la región

B. Mámbita, Cundinamarca

La comunidad de Mámbita, municipio de Ubalá, Cundinamarca, tiene una historia particular ya que se vio fuertemente transformada durante la década de 1980, frente a la construcción de la hidroeléctrica del Guavio (1980 – 1992), lo cual atrajo a un pequeño poblado de 100 habitantes a cientos de personas en búsqueda de trabajo, pero también toda una infraestructura para alojar a los cientos de ingenieros, técnicos y obreros que venían de Francia, Alemania, Italia y EE.UU contratados por el estado colombiano.

En las entrevistas realizadas emerge constantemente el tema de la construcción de barrios enteros con casas equipadas con todos los lujos de la época, junto con complejos de entretenimiento con piscinas y canchas, hospital y colegio, centro comercial Pomona y sala de cine entre quienes trabajaron allí, así como en los jóvenes que crecieron por esas épocas, se construyeron. Esto estuvo en funcionamiento durante 10 años y la comunidad campesina se adaptó a esas dinámicas, que implicaban la aparición de la modernidad en un espacio que antes era prácticamente colonial (escasamente con vías para mulas y sin luz eléctrica). Luego de que fue terminada la obra de la hidroeléctrica, las instalaciones antes relacionadas fueron cerradas por medio de una cerca que recorre kilómetros y dejadas al abandono, hoy en día se puede ingresar y recorrer con permiso de la empresa cuadradas de barrios abandonados que han sido, en parte, recuperados por la naturaleza.



Figuras 14 y 15. Imágenes de la reja que separa el pueblo de las instalaciones viejas en épocas de la construcción de la hidroeléctrica de Guavio.

Lo anterior ha marcado mucho a la comunidad, que se ha construido una imagen de carencia frente a esto que tuvieron y les fue arrebatado. El fantasma de estas estructuras abandonadas parece ser un constante recordatorio de esta relación y pareciera haber influido en la relación de la gente con Emgesa y la hidroeléctrica, que han trabajado desde hace algunos años alrededor del tema ambiental como forma de sustento, este ha sido uno de los ejes centrales que proyectarían a la comunidad hacia el futuro y le brindarían un mejor presente en cuestiones de calidad de vida, como también en términos de conservación de los recursos naturales que los rodean, aun así han habido varios problemas.

Primero, estos proyectos no han tenido continuidad y profundidad, ni grandes impactos en la región, la comunidad, en últimas, “no ha apropiado de forma efectiva” según afirman los funcionarios de Emgesa, en las palabras de algunos de los campesinxs integrantes de estos proyectos, “existe una falta de interés” por parte de los mambiteñxs en relación a las iniciativas planteadas.

De lo anterior surgen varios cuestionamientos, ¿será que existe falta de interés por parte de las comunidades?, y si existe ¿a qué se debe esta falta de interés?, ¿en qué medida el planteamiento mismo de estos proyectos ha producido la falta de interés? Estas preguntas no parecen tener respuestas claras para quienes han estado involucrados en los proyectos ambientales en la región, más allá de inculpar a las comunidades, su historia cargada de carencias ha desembocado en algo que ellos mismos llaman “falta de identidad”.

Por otra parte, llaman la atención la precariedad y el aislamiento de la comunidad, la falta de vías, que están constantemente en peligro de derrumbe, impidiendo la salida y entrada de productos al pueblo. Comunidades que han cedido territorios a grandes proyectos de ingeniería y tecnología de avanzada como el de la hidroeléctrica del Guavio, que le dan por ejemplo el 40% de la luz a Bogotá, parecieran estar al margen de estos beneficios tecnológicos, quedando separados por rejas de las instalaciones de la empresa de forma que pareciera que son los mambiteños quienes tienen que reciclar, y ahorrar agua y electricidad.

C. Pertinencia de los contextos

A grandes rasgos, en ambos contextos se puede dar cuenta de las dos miradas que he encontrado en el documental ambientalista en Cundinamarca: Fúquene no presenta grandes intereses estatales y está abandonado a la explotación de terratenientes que manejan el territorio a su antojo (y culpan al campesinado de la catástrofe ambiental), mientras Mámbita posee grandes intereses para el estado y las multinacionales, radicando su importancia en la producción de energía por medio de la hidroeléctrica del Guavio. Llama la atención que, en ambos casos, el campesino parece estar al margen de los procesos de desarrollo y su posición política frente al territorio es prácticamente invisible, sin embargo, son comunidades muy representadas y cuya imagen es frecuentemente asociada al medio ambiente y su cuidado.



Figura 16. Estado de las vías. Rcn radio. 2015



Figura 17. Alcaldía de Mámbita. 2015

Partiendo de esas categorías encontradas, decidí concentrarme en trabajos que yo hubiera realizado y que pertenecieran o encajaran en las mismas, para ello hago a continuación una relación del material audiovisual propio y su análisis:

1. Proyecto *Green filters: problemática y soluciones a la contaminación en San Miguel de Sema, Cundinamarca*. 2014.

Instituciones financiadoras: Global Nature Fund – Karcher – Sika.

Descripción: video documental institucional en el que se muestran soluciones auto-sustentables con relación al tratamiento de aguas residuales, posibilidades para que el municipio auto-gestione sus necesidades.

Análisis: a través de una estrategia “incluyente” se emplea a la comunidad en un proyecto “sostenible”, pero en ausencia de preguntas sobre la relación del municipio con el estado ¿por qué los derechos básicos de sus habitantes son vulnerados? (derecho al agua potable y a una planta de tratamiento con capacidad para la población del municipio, etc.).

El/la campesinx aparece representadx en exteriores, ligadx al paisaje y casi siempre marcadx por los logos de las compañías constructoras que avalan el proyecto, su voz no aparece salvo cuando está describiendo cosas específicas sobre la construcción del filtro verde. Los expertos aparecen en espacios interiores, cerrados que contienen codificada la lógica empresarial.





Figuras 18 a 21 (izq – der). Fotogramas video *Green Filters* – Sika y Ecopetrol.

2. *Resulta y Pasa. Laguna de Fúquene, Cundinamarca. 2013*

Instituciones financiadoras: Ecopetrol

Descripción: video sobre el cambio climático y las acciones que el joven campesinx enfrenta con el fin de construir un “mejor futuro”. Para esto recurre a una revisión histórica de la región, con el fin de comprender lo que ha pasado para hacerse las preguntas que definirían el futuro.

Análisis inicial: se identifica lo tecnológico y “lo urbano” como elementos poco útiles frente a las cosas que tiene que abordar el joven campesinx. La pregunta ¿de qué le sirve un celular si vivimos en un desierto? marca el comienzo del video, donde una joven campesina (Mariana Rojas), situada en una perspectiva alta (el páramo) hace un recuento de la historia del territorio, desde los muiscas, pasando por la llegada de los campesinxs y finalmente comprendiendo la entrada de la modernidad como efectos nocivos sobre el medio ambiente. Otros jóvenes campesinxs entran en escena, uno desde el pueblo, como metáfora de la actividad humana, y otra desde la laguna, como metáfora del valor de los recursos naturales.

Hay una relación entre lo óptico y el señalamiento y comprensión del paisaje (el paisaje es una imagen). Los personajes parecen estar observando con cierta distancia el paisaje que los rodea, lo caminan sin un rumbo específico, en una actitud contemplativa e incluso introspectiva. Existe una necesidad de representar lo urbano como algo problemático, dice: “Los jóvenes campesinxs tendremos que irnos, pero

volveremos, la ciudad es tan complicada, tan ruidosa, tan difícil...”¹⁸ mientras se los ve caminar hacia el paisaje rural, observar por binóculos, etc.



Figuras 22 a 24. Fotogramas del video *Resulta y pasa*. Ecopetrol. 2013

3. *Vamos para adelante. Soluciones presentes y futuras*. 2013

Instituciones financiadoras: Ecopetrol

Descripción: un grupo de jóvenes campesinxs se sienta a discutir sobre los problemas y las soluciones sustentables para su región: el agua, el cuidado del territorio con fines de conservar los recursos naturales, desarrollar sistemas productivos que no contaminen las aguas ni destruyan páramos y bosques. Estrategias iniciales: pago por servicios ambientales, cultivos alternativos, actividades productivas como ecoturismo.

Análisis inicial: “Para que haya bienestar y futuro en nuestro municipio hay que tener ideas, planes de trabajo que incluyan nuestras propias ideas y esfuerzo” dice una de las niñas en el video, sin embargo, no parece haber ideas propias. Al hablar de

¹⁸ Mariana Rojas: Documental “vamos para adelante” – Fundación Humedales 2014

territorio, las voces de los jóvenes campesinxs aparecen validadas por mapas muy técnicos y construcciones sobre el espacio que provienen más de las instituciones ambientales que de los mismos campesinxs. Las soluciones que estos jóvenes se plantean obedecen a un imaginario de desarrollo neoliberal, donde las opciones son distanciarse de la naturaleza y vivir de otras cosas como el turismo y mercancías con “valores agregados culturales” como la quinua y otros cultivos que tienen mercados extranjeros que los solicitan. En pocas palabras, el futuro y bienestar de las comunidades aparece en manos de la autogestión que éstas puedan hacer de algunos valores culturales y territoriales, pero el estado y la posición de estas comunidades frente a éste no se abordan. Los jóvenes campesinxs aparecen resumidos a la estructura del pueblo colonial, o a las actividades científicas ligadas a la conservación, así como al turismo ambiental.



Figuras 25 y 26. Fotogramas del video *Vamos para adelante*. Ecopetrol. 2013

4. *A volar se dijo*. 2010

Instituciones financiadoras: Ramsar – Living Lakes – Department of State United States of America – US. Fish & Wildlife Service – Global Nature Fund.

Descripción: dos niños habitantes de una región campesina son despertados misteriosamente por un águila llamada “Ramsar” (Acuerdo intergubernamental sobre el medio ambiente), que les pone una cita. Los niños cruzan un túnel y se convierten en una animación 3d, luego se suben al águila, que los lleva por todo el mundo conociendo casos de desarrollo sostenible.

Análisis inicial: es recurrente en el video la necesidad de elevar la vista, por ejemplo, a través del vuelo que les lleva a conocer experiencias exitosas de sostenibilidad en el mundo, los niños del video son transportados de su cotidianidad, de su casa, a un plano contemplativo desde el cual la naturaleza representa un camino futuro, aunque bastante difuso en lo local (en la realidad social de estos niños). Por otro lado, esa naturaleza se comporta como imagen, se trata de un paisaje que se transforma en tanto la mirada se valida a través del discurso experto – ambientalista: los niños suben al final del video a una montaña y desde allí contemplan el paisaje.



Figuras 27 y 29. Fotogramas del video *A volar se dijo*. Ramsar. 2010



Figuras 30 y 31. Fotogramas del video *A volar se dijo*. Ramsar. 2010

3. Entregar la cámara: La imagen como lugar de construcción y enunciación del otro

En principio, y teniendo como base las miradas y puntos clave encontradas en la primera revisión del archivo, se hace visible la ausencia de la experiencia y voz de quienes son representadxs, por lo cual se parte a encontrar experiencias que de algún modo toquen el mismo problema desde la apropiación y construcción de imagen.

Una experiencia interesante que mencioné brevemente al inicio, es la del colectivo *no2somos+* “Laboratorio nómada medial”, desarrollada principalmente en el Valle de Tenza, pero con experiencias también en Medellín y Bogotá. Esta experiencia tiene como fundador a Alejandro Araque Mendoza, artista de la Universidad Nacional de Colombia quien a partir de su experiencia de vida en el contexto rural (es oriundo del Valle de Tenza), hace conciencia de las violencias de la representación a las que está sujeta la comunidad campesina y trabaja en varias direcciones, tanto produciendo imágenes que controviertan la uni-direccionalidad de la representación del contexto rural, como también entregando a las comunidades las herramientas para que las construyan, desbloqueando saberes y procesos técnicos antes acaparados por un sector de la sociedad experto en este tipo de materias. El proyecto aborda la crisis educativa en el contexto rural, precisamente por la incapacidad de los currículos de tratar las problemáticas contextuales, temáticas que circundan lo tecnológico medial, arte e investigación, y formas de representarse a sí mismo para problematizar sobre el contexto.

En general, esa experiencia presenta retos muy interesantes y materiales bastante elocuentes frente a la problemática de la mirada. Se descentra y entrega estrategias y formas de construir imagen (entre otras estrategias para circular y producir conocimiento) a quienes generalmente han estado al margen de dichos procesos; como resultado, vemos miradas diversas frente al conflicto armado, frente a la economía y el agro en el campo, la situación de desplazamiento y marginalización de los jóvenes desplazados a las ciudades y otros.

Otra experiencia interesante, aunque en un contexto distinto al colombiano, es la del *Story Center. Listen deeply – tell stories*. Este proyecto se centra básicamente en la problemática de

la visibilidad y la enunciación de historias que aparentemente han sido obviadas por el circuito tradicional y hegemónico en el que circulan las imágenes. Personas que anteriormente no podían contar nada acerca de sus vidas y sobre todo, que no habían visto en sus historias personales valor para enunciarlas, encuentran por medio de la narrativa audiovisual una voz que no solamente les permite reflexionar sobre su propia vida y encontrar en ella una serie de elementos importantes, aprendizajes, cambios, sino que también les permite mostrar estas historias y circularlas. me llama la atención En especial de este proyecto cómo desde los lenguajes comunes de enunciación las historias de vidas se ven homogenizadas y opacadas, pero al escuchar profundamente y atreverse a contar, emergen dimensiones de la cotidianidad tremendamente poderosas y profundas.

Por este camino, también aparece el proyecto de *CalHumanities, UC California Studies Consortium* y *UC MEXUS*, llamado *sexualidades campesinas*, historias digitales de trabajadores campesinxs LGBTQ, centrado en subjetividades sub-alternizadas, cuyas memorias e historias están a la espera de ser visibilizadas. Un punto clave de esta experiencia que me llama mucho la atención es que existe la necesidad de poder conectar estas memorias invisibilizadas, estos campesinxs, por la misma dinámica machista de sus contextos, están aislados entre sí y existe una gran tensión por compartir sus vidas, por no estar solos y poder combatir la discriminación.

This is a collaborative storytelling project that uses informal interviews and conversations to create a digital story. Digital Stories are a creative a combination of images, text, recorded audio narration, video clips and/or music (Storycenter, 2015).

Otro referente con una interesante metodología en la construcción de los relatos, así como en el análisis de las imágenes es *Poéticas de la resistencia. El video Indígena en Colombia* (2012), del investigador Pablo Mora, quien trabaja con indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta. En primer lugar, es muy importante la reconfiguración de los procesos técnicos establecidos, los planos cinematográficos no se fijan desde un comienzo (plano general, primer plano, y otros), y es por medio de esa libertad que se le otorga a quien representa, que éste comienza a crear sus propias formas de enunciarse, las cuales reflejan a su vez la manera en que se entiende a sí mismo y el entorno; por ejemplo, los indígenas no representan las personas por medio de

un primer plano porque una persona no es solamente su cabeza (esa es una construcción occidental de la identidad, omnipresente en los documentales – la cabeza parlante). Para los indígenas el otro es su cuerpo entero con relación al paisaje, conectando la identidad en la relación entre el cuerpo completo con el territorio.

Mora aborda el problema centrado en el contexto de la cultura visual, y su interés es claramente político (en tanto visibiliza y entiende las luchas políticas de los pueblos indígenas con que trabaja), así, la imagen no la comprende como subordinada a la retórica política, sino como algo que puede trascender esos discursos y hablar de algo más, de la mirada de estas comunidades hacia el mundo, la cual está en la forma que se comprenden a sí mismos. La imagen no es un mero paso para contar algo, sino que, tiene algo que contar en sí misma.

3.1 Primeros acercamientos: Presentación de los participantes y comienzos de la experiencia con la cámara

En la *fase I* de entrevista se buscan varias cosas, entre ellas, presentar un problema de auto-enunciación de forma no directa en la medida que es el otro quien me ve y me construye como imagen y viceversa. También se busca conocer la persona y su mirada personal (subjetiva) hacia sí misma y hacia el territorio en el que habita.

Este primer acercamiento se necesitó para desbloquear la relación unidireccional ortodoxa entre entrevistador y entrevistadx (donde es el entrevistador quien tiene el poder de representar al otro y conducirlo según sus preguntas), sino que se pensó en trabajar sobre un principio de igualdad, para ello y como primer paso, se procedió a construir al otro desde la imagen: Ni entrevistador ni entrevistadx saben tanto el uno del otro en un comienzo, pero la idea fue que se fueran construyendo lazos de acercamiento y confianza a partir de lo que ven en el otro, crear imágenes y a partir de éstas, inventar un relato acerca de lo que el otro es para ellos, lo que hace, su cotidianidad, lo que siente, vive, etc.

Una vez se construyeron estos relatos en imágenes y se complementaron con textos y audios, cada uno de los participantes tomó el relato que había sido construido sobre sí mismo y

procedió a contraponerlo frente a su experiencia, surgiendo muchos vacíos y contradicciones, así como aciertos. De todos modos, la pregunta importante terminó por encontrarse en el proceso y fue ¿qué tanto en el otro veo de mí mismo? Pregunta que se aborda en el análisis final del trabajo. En este punto vale la pena resaltar que el relato construido (las imágenes y textos del primer paso del ejercicio), fueron un insumo interesante para comprender al otro, sobre todo en la medida que los vacíos en su cotidianidad son completados con los estereotipos o las experiencias de quien está construyendo la imagen, es decir, la imagen del otro es tanto un espejo de quien construye, como un receptáculo de estereotipos y distanciamientos.

Fases del ejercicio:

- Presentación sin entrar en detalles personales, se introdujo el ejercicio y se abordaron problemas técnicos básicos para la toma de fotografías.
- Cada integrante asumió un rol de director en este momento, diciéndole al otro dónde hacerse y cómo posar para la fotografía, en este punto el ejercicio buscó comprender cómo construimos al otro, bajo qué ideas preconcebidas lo hacemos posar para nosotros.
- Una vez ambos participantes posaron y tomaron las fotografías del otro, se procedió a imprimir las imágenes rápidamente y a organizarlas en una secuencia u orden específico (dados por quien tomó las fotografías).
- Luego de ordenarlas, se pasó a compartir entre los dos participantes las secuencias, mientras se cuentan el uno al otro cómo imaginan que es un día cotidiano en la vida del otro (con el mayor nivel de detalles posible).
- Una vez expuestas las secuencias y relatos iniciales sobre el otro, se procede a contraponer con la experiencia de vida real del fotografiado y viceversa. En este punto se busca generar un reconocimiento de la experiencia del otro y una ruptura con estereotipos o ideas preconcebidas (si las hay).

En la segunda fase de la entrevista (que en este punto no se llama más de esa manera sino auto-relato), no se buscó tampoco hacer preguntas específicas y dirigidas, sino poder permitir que el entrevistado construyera un relato libre y auto-representativo, que respondiera a su propia historia (algo que desee contar sobre sí mismo). En esta ocasión la entrevista tuvo lugar en la casa de los entrevistados, para permitir mayor comodidad y tranquilidad del mismo.

Los entrevistados tuvieron total control sobre la cámara y decidió qué grabar y cómo, escogió los planos y compartió el sentido de sus composiciones, mientras que el entrevistador (yo), fui un ayudante técnico y traté de intervenir solamente en la medida que se me necesitara técnicamente.

Al finalizar esta etapa, el material se visualizó y a partir de éste se construyó un guion que cada quien desarrolló a lo largo de un mes: se quiso que las imágenes pudieran hablar sin ser amarradas a un texto previamente, por lo cual se hizo un acercamiento a cada fotografía y video, donde se conversó sobre el sentido de cada imagen (¿qué quiere decir esta imagen?, ¿qué evoca?, ¿si se mira detenidamente que otras cosas además de la intención inicial, nos dice? De esas reflexiones se produjo un relato escrito que acompañaría las imágenes a modo de guion.

Vale recordar que estas entrevistas están expuestas y narradas como archivo abierto, sujeto a las variables tácitas de la experiencia, dejando así cabos sueltos y direcciones sin fijar para permitir su movilidad e interpretación variada.

3.1.1 Entrevistas Fase 1

#1. Yaneth Mariana Rojas Montaña.

habitante del municipio de Fúquene, Cundinamarca.

Edad: 22

Vereda: Nemogá alto.

Mariana participó en los trabajos audiovisuales que realicé para Ecopetrol “Para adelante” y “Resulta y pasa”, cerca al año 2010, material que presenta una construcción histórica de la región de la Laguna de Fúquene, con fines de introducir su problemática ambiental, planteada en esencia desde la llegada de los conquistadores españoles como destructores de la tradición indígena y por consiguiente, destructores de la laguna y el medio ambiente, efecto que según el video, no se ha detenido hasta el presente.



Figura 32. Fotograma del video *resulta y pasa* 2010.

Mariana ha hecho parte de varios videos institucionales realizados en el municipio de Fúquene, y por la manera en que aparece en éstos, la ubico dentro de *la mirada del campesinx mistificadx*, acercándose siempre a su contexto de manera contemplativa y de manera distante frente a las prácticas productivas y problemáticas sociales de su región.

Ella vive en una vereda llamada Nemogá Alto que atraviesa el páramo que unifica el pueblo de Fúquene con la Ciudad de Ubaté, que produce gran cantidad de agua para la región, también hay explotación ganadera, industria de lácteos y también agrícola, en su mayoría cultivo de papa. Sin embargo, Mariana, su mamá, sus tres hermanas y su hermano viven desde hace 10 años en una casa arrendada, cuidando una finca perteneciente a un habitante de Bogotá que pocas veces han visto, quien les permite tener algo de ganado y suele arrendar los terrenos de la finca para cultivo de papa, en su mayoría.

Para comenzar, nos presentamos y decidimos dar paso a la toma de fotografías uno del otro, eligiendo cada uno el paisaje de fondo y pose de su representado: al comienzo el encuentro fue algo incómodo ya que no nos conocíamos mucho y yo había llegado hasta su casa (lo cual imagino para ella fue más complicado, ya que eso implicaba abrir su espacio personal primero). Sin embargo, la excusa de la cámara sirvió para poder observarnos sin la presión de las primeras palabras, la primera en decidir tomar la cámara fue Mariana, a quien le pareció extraño el ejercicio, pero a medida que se involucraba con el rol de fotógrafa le comenzaba a gustar y divertirse.

Mariana rápidamente me ubicó al lado del único objeto que había cercano con el cual podía relacionarme (o al menos la idea de mí que ella tenía preconcebida), mi carro.



Figuras 33 y 35. Imágenes tomadas por Mariana. 2016

Las dos primeras imágenes que tomó Mariana parecieran estar más guiadas por la exploración y manejo de la cámara. Luego comenzó a dirigir la escena pensando en voz alta, me ordenaba dónde situarme y cómo posar de forma más efectiva según sus propósitos:



Figuras 36 y 37. Imágenes tomadas por Mariana. 2016

Mariana enunció que le gustaba la fotografía (36), porque yo me veía “creído”, lo cual desmintió entre risas, “*no mentiras*”, agregó inmediatamente para no herir mis sentimientos. Sin embargo, quedó claro que debería verme como alguien con ínfulas de superioridad. Luego pasó a ponerme sus audífonos y pedirme que escuchara la música de mi celular mientras me sentaba en el carro, para lo cual pidió que me viera muy serio y metido (abstraído) en la tarea de mirar mi celular, sin ponerle atención a nadie ni nada a mi alrededor, cosa que en varias ocasiones se aseguró de repetir.

Para la siguiente toma, me pidió que pusiera mi música en el carro y le subiera el volumen, luego que actuara como si estuviera manejando, yendo hacia alguna parte, muy serio y con afán, ella parecía estar preocupada por una imagen donde no se vieran muchos árboles, de modo que pareciera estar en la ciudad.



Figuras 38 y 39. Imágenes tomadas por Mariana. 2016

Luego Mariana procedió a entregarme la cámara y decirme que “me tocaba a mí”. Al ver mi indecisión (no sabía si podía pedirle que entráramos a su casa), me invitó a entrar al lugar, donde tomé sus primeras fotografías.



Figuras 40 y 41. Imágenes mías. 2016

Pensé las primeras imágenes que tomé de Mariana como lugares para sugerir aquello que no sabía de ella, por lo cual escogí el momento en que entra a su casa (arriba) y el momento en que sale (abajo), la intención era hablar sobre lo que ella hacía en su día a día, me pareció siempre alguien de personalidad muy fuerte, tímida pero muy activa, seguramente con un trabajo en el centro urbano (Ubaté o Chiquinquirá) y no en las actividades propias del campo como el ordeño y el cultivo. Por otra parte, me dio la impresión de ser una persona muy familiar por la manera en que me presentó a sus hermanas, hermano y madre, por lo cual me llamó mucho la atención su vida personal en la casa.

Ya estando en su casa, Mariana me mostró los diferentes espacios donde desarrolla su cotidianidad, vi que tenía materiales de dibujo y una guitarra, lo cual quise indagar y por ello le tomé algunas imágenes relacionadas a dichos objetos. Al final, me pareció notar en Mariana la necesidad de tomarle fotos a su casa advirtiéndole que tenía un letrero “se vende” enfrente, ella pide que le tome las últimas imágenes mientras se alejaba de la casa por el camino de enfrente:





Figuras 42 a 44. Imágenes mías. 2016

A. Análisis inicial de las imágenes de Mariana

En las fotos que tomó Mariana se puede ver la necesidad de compararme con objetos relacionados la ciudad, como el automóvil, el celular, los audífonos, elementos tecnológicos que me representan para ella. También existe la necesidad de mostrar aislamiento, ella hizo mucho énfasis en verme dentro del carro, concentrado, sin mirar a nadie o mirando el celular y escuchando música, como si “no me importara nadie”, según sus propias palabras. Pareciera en las imágenes verse un sujeto que no determina a los demás, en especial a los campesinxs, por el contrario, en la única ocasión que aparezco mirándola ella me representa en un gesto que describe como de superioridad (creído), posiblemente la mirada que siente de aquellos de la ciudad hacia ella misma.

Sin embargo, entre la segunda y tercera foto, en las que me representa con pose de “creído”, cambia de ángulo pasando de contrapicado (donde me da un aire de superioridad) a picado (ella se ubica en un ángulo superior al mío, por lo cual puede ver por encima de mí, me mira desde arriba y tiene poder sobre mí), desdibujando el gesto de superioridad y creído, o por lo menos en búsqueda de burlarse de este, pienso que en ese momento Mariana toma control sobre aquel sujeto que se burla de ella y me pide, riéndose, que me quede en esa pose: “eso, esta es perfecta, porque sale como un creído”.

B. Análisis de las imágenes mías

Existe una constante tensión entre el paisaje y la persona, una necesidad de convertir en paisaje a Mariana a través de la composición donde el cuerpo aparece inmerso dentro de un espacio, posiblemente sea lo mismo que ella hizo al asociarme al carro, yo la asocio a la casa campesina y al paisaje.

Llama la atención, la necesidad de representarla sonriente y llena de energía, cuando sale y entra de casa, parece ella llevar un paso rápido y seguro, en el fondo estoy sugiriendo cosas que quiero saber de ella.

Cuando ella quiere ser fotografiada saliendo de casa, escojo un ángulo en el que no se logra ver bien su expresión, sino más bien se comprende su cuerpo dentro del paisaje, en la revisión de las imágenes lamenté no haber tenido fotografías más de su expresión, cosa que ella sí hizo. Nuevamente la subjetividad parece diluirse en el paisaje y el sujeto, como en los videos ambientalistas analizados para el trabajo.

C. Análisis general fase 1 ejercicio Mariana

En la representación que se hace de ese desconocido aparecen efectivamente estereotipos: el hombre de la ciudad, de afán, en su carro, creído y con actitud de “sobrado” como ella misma mencionó al final. En el caso de ella, una mujer campesina, trabajadora, feliz, que gusta del espacio abierto y aire puro.

Considero que el ejercicio no se queda en eso; el estereotipo pasa a un segundo plano (pretexto) cuando se comienzan a entrever que hay sugerencias de las preguntas por el otro, es decir, en las imágenes ambos sugerimos cosas que queríamos saber: yo acerca de su trabajo y su vida cotidiana, ella sobre mis gustos musicales al ponerme audífonos y sobre el lugar en donde vivo y trabajo, el sitio al que me dirijo en el carro y otros.

#2. Yecsika Pachón Guatava

Habitante del municipio de Fúquene, Cundinamarca.

edad: 26

Vereda: Puerto de la laguna de Fúquene.

Yecsika ha participado en numerosos proyectos y videos institucionales en la región, la mayoría de ellos pertenecen a la *mirada del campesinx mistificadx* aunque también del *campesinx re-territorializadx*, donde aparece tanto en actitud contemplativa y distante frente al entorno natural, como también representa una nueva subjetividad la del joven que encuentra nuevas formas productivas anclado a ONG, también al turismo y prácticas científicas (monitoreos de aves, peces y otros), que buscan permitir futuros sostenibles en la región.

Ella vive en un lugar completamente distinto al de Mariana, su casa es en el puerto de la Laguna de Fúquene, ya que su papá es motorista de lancha en el lugar. Con ella trabajé en varios videos institucionales en la región con el imaginario del joven campesinx que desea trabajar por su región y plantear un nuevo futuro a partir del cuidado del medio ambiente, su imagen siempre está ligada en mis videos a la observación y distanciamiento del paisaje, la fotografía aparece relacionada siempre como elemento potenciador de ese distanciamiento – contemplación pasiva – frente al contexto.



Figuras 45 y 46. Fotogramas *cartilla de ecoturismo*. Fundación Humedales. 2013

Su familia vive en Fúquene de larga data y son conocidos por todos los vecinos. La familia de Yescika se ha desintegrado recientemente, sus papás se divorciaron debido a problemas familiares que según parece ella insinuar, tienen que ver con problemas económicos y diferencias irreconciliables entre su padre y madre, lo cual para ella ha sido tremendamente difícil: Yescika cuida a su papá, quien según ella no tiene a nadie más, lo cual la ha separado de su madre y hermano, quienes solamente en fiestas y ocasiones especiales los visitan, sin embargo, ella tiene deseos de irse a la ciudad para continuar sus estudios (hizo pregrado en la universidad de Chiquinquirá, técnico en ingeniería ambiental).

El encuentro con Yescika fue en una locación cercana a su casa, me recibió de forma muy amable y se mantuvo la mayoría de tiempo en una pose muy profesional, esto porque me relaciona con la Fundación Humedales (organización sin ánimo de lucro), donde labora en el momento coordinando proyectos con población local. Yo he trabajado también con esa fundación y por eso ella me identifica como un elemento cercano a su entorno laboral, lo cual quisiera no fuera así para desarrollar un encuentro menos permeado por la relación laboral.

En este punto yo decidí dejar que los silencios incómodos ocurrieran para ver con qué elementos los ocupaba ella, lo cual fue complicado ya que Yescika es bastante tímida y no paraba de reírse sin decir nada, pero al cabo de un rato se animó a tomar la cámara y me ubicó en tres locaciones, con poses diferentes.





Figuras 47 a 50. Imágenes tomadas por Yecsika. 2016

En la primera imagen Yecsika se sentía bastante insegura con la cámara, sin embargo, me pidió me parara al lado de este pequeño árbol y sonriera, ubicó la cámara levemente por debajo de mi línea de horizonte y me puso en el centro del encuadre. En este punto me quería mostrar con una perspectiva ambientalista y señaló que por eso quería que hubiera un árbol o “algo verde” cerca de mí, y también que yo debería parecer feliz de estar al lado de éste, se notaba que le daba mucha pena dirigirme y pedirme que posara, por eso la invité a tomar algo, a lo cual ella respondió con entusiasmo y me hizo entrar a su antigua casa (donde vivían sus padres antes de la separación), la casa estaba casi vacía, entramos a la cocina y allí ella puso a calentar agua para un café, el cual le ayudé a preparar.

En ese momento charlamos de varias cosas que yo puse sobre la mesa, quería que pudiéramos conectarnos de manera diferente a lo laboral, por ello charlamos de los quehaceres de la casa, le contaba que yo era quien cocinaba y lavaba los platos en mi casa, y que odiaba lavar la ropa, de lo que ella se reía constantemente, me hizo saber que en cambio su papá no sabe cocinar y ella le prepara las comidas, ella se tiene que encargar de él porque casi no produce para mantenerse solo. En este punto, me dijo que le fastidiaba mucho estar pendiente del celular y que le toca por que coordina unos proyectos, que veía que la gente de la ciudad vivía prendida al aparato y parecía disfrutarlo, pero ella no, por eso me retrató en ese momento sentado en su cocina y me pidió que mirara muy concentrado el celular, sin levantar la cara.

A continuación, salimos a la parte trasera de la casa de sus padres, que tiene vista a la laguna, allí me pidió que me arrodillara y mirara al horizonte, después me solicitó que señalara algo

en la laguna, algo muy lejos. Tomó dos fotografías, una en la que es importante mi pose señalando y la otra en donde trata de mostrarse la laguna. En este punto parecía muy importante para ella que yo me viera maravillado, absorto, perdido en la belleza de la naturaleza.

Las primeras imágenes que tomé de Yecsika fueron de ella acercándose a mí, quise reproducir el momento en que nos encontramos, porque desde lejos me parecía que caminaba con mucho vigor y decisión, me pareció alguien con mucha vitalidad y fuerza, alegre, que me miraba a los ojos. Entonces le pedí que recreara ese momento.



Figuras 51 a 53. Imágenes mías. 2016

Decidí que las imágenes de Yecsika fueran casi todas secuencias, porque quería introducir movimiento con el fin de que ella me hablara sobre su tiempo de vida, lo que hace, y a dónde se dirige, etc. La siguiente secuencia fue saliendo de su cuarto, sentí que la habitación era para ella un espacio íntimo en el que no debía entrar apresuradamente, por lo que en las fotos se ve ella saliendo de su cuarto rumbo al trabajo, mientras habla por celular, quería que se viera agobiada de deberes y con afán, sin embargo, ella proyectó una actitud mucho más jovial, después me comentó que prefería pensar que al salir del cuarto se dirigía a encontrarse con amigos.



Figuras 54 y 55. Imágenes mías. 2016

A. Análisis de las imágenes de Yecsika

Las imágenes de Yecsika revelan una transición en el proceso de conocernos, paulatinamente pasamos de un entorno frío, rígido y prefabricado, a escenografías dentro de su casa en los cuales se va perdiendo la timidez frente al otro y se facilita la posibilidad de construir mi personaje, de dirigirme y ubicarme como ella quería.

Otro elemento interesante de las fotos que tomó Yecsika es el del celular, siempre se representa al ciudadano abstraído, sin prestarle atención a su entorno y aferrado a una tecnología que para ella puede ser fastidiosa. Sin embargo, una de las cosas que más me llamó la atención fue la pose del observador, que señala el paisaje con la mano. Esta es una imagen que yo construí varias veces de ella, en mis películas ella aparece siempre viendo el paisaje y señalando, tomando fotos, y en esta ocasión (al reflejarla en mí), podría pensar que soy yo quien impone esa imagen y que soy también yo el que observa con distancia el paisaje (no ella), ya que en su caso ella parece estar siempre en él, viviendo allí su cotidianidad en vez de contemplarlo pasivamente.

B. Análisis de las imágenes mías

Es claro que en mis imágenes estoy tratando de ver a Yecsika desde un ángulo diferente, ella ya no aparece observando pasivamente el paisaje sino que, por el contrario, lo recorre y se dirige hacia algún lugar. Su cotidianidad ocurre con relación a su contexto, y cuando me comentó sobre su situación estática (debido a que cuida de su padre), quise expresar mi

curiosidad sobre lo que ella desea hacer, a dónde quiere ir, cómo es su vida fuera de la casa y del lente de mi cámara.

Frente a las imágenes, Yecsika me contó que su vida personal ocurre casi totalmente en contextos externos al hogar, sus amigos viven en Chiquinquirá (donde ella estudia, a una hora de camino), me comentó que le gusta salir con sus amigos pero que le tiene mucho miedo al alcohol - la rumba no es lo suyo, sino charlar y reírse mucho, pensar en cosas diferentes al trabajo y la casa. Mostró reticencia a frecuentar ambientes con hombres de su edad, ella dice que son muy inmaduros – algunas de sus amigas han quedado embarazadas o se han casado y ese estilo de vida no es de ella, está pensando en ver cómo instala mejor a su padre para irse a Bogotá, lo cual para ella es un hecho a corto plazo.

C. Análisis fase 1 ejercicio Yecsika

Este ejercicio permitió inmediatamente deslocalizar la relación laboral en que nos enmarcábamos previamente; el hecho de poder pensar sobre el otro y contraponer esas ideas en imágenes nos permitió imaginar y preguntar sobre nuestras vidas. En el momento en que nos compartimos las imágenes que habíamos hecho del otro, nuestros relatos, que en principio estaban bastante estereotipados, pasaron a una dimensión mucho más personal. Pude contarle sobre mi cotidianidad, mis gustos y actividades diarias, cosas que Yecsika desconocía de mí y le sirvió mucho para acercárseme de modo más genuino, sin tanto formalismo.

En el caso de Yecsika, me pareció muy curioso que, a pesar de que yo le daba instrucciones para la pose, ella no las cumplía al pie de la letra: al decirle que pareciera afanada, prefirió mostrarse alegre, al decirle que mirara a la cámara (en la secuencia inicial), prefirió mirar al horizonte y pasar de largo (incluso caminó varios metros más allá después de pasar al lado mío). Me dio la impresión de que tenía ganas de mostrarme quién era (ya que con palabras es tímida) y por eso en sus actitudes frente a la cámara me mostraba una dimensión mucho más profunda, llena de fuerza y determinación, muy centrada en su futuro.

#3. Diego Farith Vaca Jiménez.

Habitante de Mámbita, Cundinamarca.

edad: 17

Vereda: Centro urbano Mámbita.

Vale la pena resaltar que Diego, a diferencia de las otras dos participantes no ha estado propiamente vinculado a ningún trabajo documental propio. Sin embargo, lo conocí durante un trabajo que hice para la empresa Emgesa, por medio de una organización sin ánimo de lucro ambientalista, (alrededor del tema del reciclaje y el cuidado de los recursos hídricos por parte de la comunidad circundante a la hidroeléctrica).



Figura 56. Imagen mía. 2017

Me llamó la atención Diego porque fue un joven que, tanto la empresa como la ONG para las que trabajaba yo en ese momento, lo identificaron como “ejemplo”. Había un reflejo de ellos en él, encarnando la forma en que deberían ser los jóvenes campesinxs (según ellos): él era un joven que participaba activamente en los proyectos, era líder en el colegio, y le interesaba mucho la temática del medio ambiente, sin embargo, nuevamente estaba oculta su subjetividad y su cotidianidad tras estas características. Diego es pensado por las miradas expertas como un “nuevo sujeto”, dispuesto a trabajar de maneras distintas, más que todo en

turismo ambiental, educación ambiental y todo lo referente a este tema, por ello lo ubico dentro de la categoría de *mirada del campesinx re-territorializadx*.

Diego representa *la mirada distanciada*, a diferencia de Mariana y Yecsika (que estuvieron en videos documentales correspondientes a la *mirada del campesinx mistificadx*), es decir, él nunca ha aparecido en un video, pero su región sí. Su pueblo ha sido construido a través de las voces de numerosos locutores como un paraíso natural de agua, fauna y flora, al ser el territorio donde se produce gran parte de la energía de Colombia gracias a la hidroeléctrica del Guavio y que, de sus gentes, poco se sabe. La realidad de este territorio es la del aislamiento, entre otros problemas.

Al comienzo Diego y yo nos entendimos bien, no alcanzamos a saludarnos cuando ya me estaba invitando a dar una vuelta. Rondamos por las veredas en mi camioneta mientras le iba comentando lo que íbamos a hacer, a lo cual Diego se mostraba casi indiferente, ya que su entusiasmo y energía estaban dedicados a mostrarme el lugar en el que vivía. Me llevó a una quebrada donde me tomó las primeras fotografías, haciéndome agachar en la orilla y beber agua con cierto recogimiento, ya que para él esta agua representaba algo muy especial, también quiso que la arrojara al aire luciendo asombrado mientras miraba las gotas caer



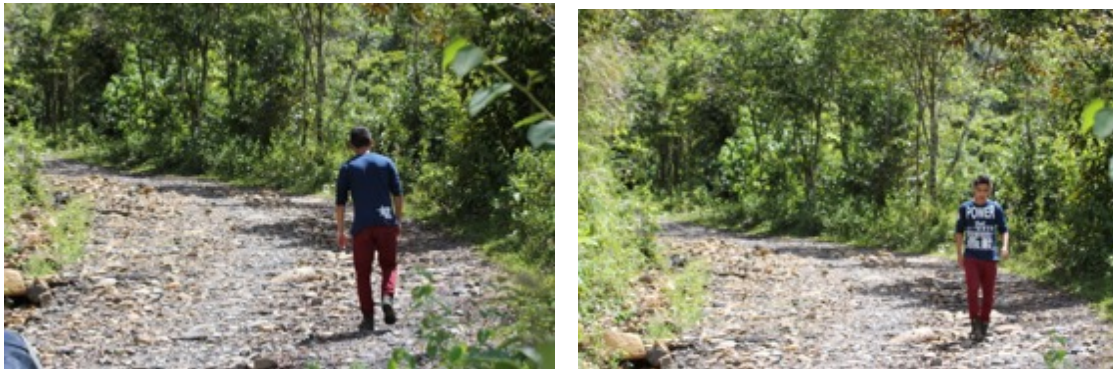
Figuras 57 a 59. Imágenes tomadas por Diego. 2017

Me explicó que en Mámbita nace parte del agua que llena la represa del Guavio, que nos da la luz a la gente de Bogotá – inmediatamente sentí que me estaba tratando de enseñar unas dinámicas territoriales que él considera que mucha gente de la ciudad ignora. Acto seguido, me pidió que le tomara una foto similar a la que él me había tomado él, pero en blanco y negro, dado que él y sus ancestros habían estado allí desde mucho antes que yo.



Figuras 60 y 61. Imágenes mías. 2017

Una vez bebimos agua y nos refrescamos, aproveché para tomar mis fotografías de Diego, decidí tomar una imagen en la que él parecía yéndose por un camino y otra en que pareciera regresando, me pareció que era una manera de entablar un diálogo con Diego acerca de sus deseos fuera de Mámbita y sus deseos dentro de Mámbita, ya que en este punto intuía que era alguien con mucho apego hacia si región.



Figuras 62 y 63. Imágenes mías. 2017

Diego me empezó a contar varias cosas; estudiaba a distancia administración ya que se había graduado recientemente del colegio y no quería vivir en Bogotá, aunque le toca ir bastante a presentar exámenes y pruebas de suficiencia, así como a exámenes rutinarios de una insuficiencia renal que casi acaba con su vida y por la que lo han tenido que internar varias veces en el hospital (incluso tuvo una cirugía bastante complicada hace poco tiempo). Esa experiencia le ha hecho valorar muchas cosas que antes no le importaban tanto, afirma, como sus abuelos, su familia y su territorio, el cual extrañaba mucho mientras tuvo que vivir donde sus tíos en Bogotá, ya que a veces no sabía si volvería a ver las cosas con las que creció.

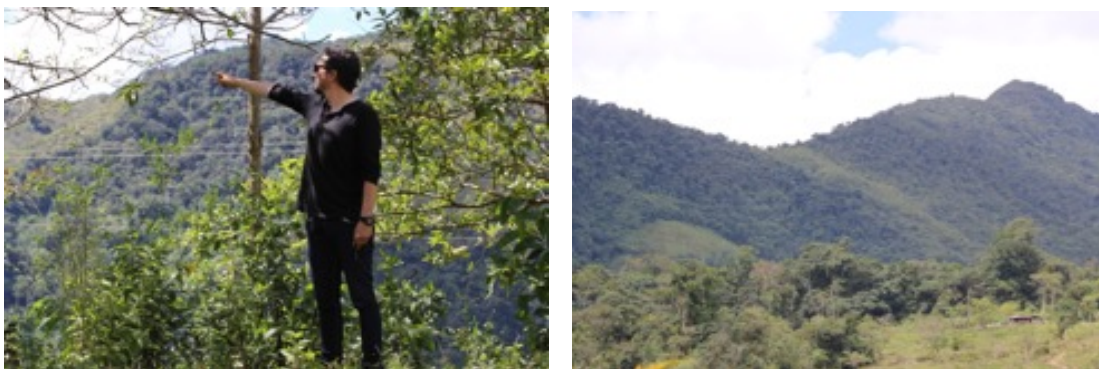
Rápidamente entendí que Diego era un joven que acababa de vivir una experiencia de vida o muerte y estaba aprendiendo a vivir a partir de dicho evento, sin embargo, se encontraba bastante solo, ya que sus amigos se han ido a la ciudad y no puede ni jugar fútbol a causa de su padecimiento.

Diego me tomó las siguientes imágenes: la primera al lado de mi camioneta viéndome estresado y furioso, gritándole a todo y a todos, según él, eso fue lo que más le produjo miedo de la ciudad, el carácter explosivo de la gente y el número de enfrentamientos y malos tratos a los que se podía estar expuesto.



Figuras 64 y 65. Imágenes tomadas por Diego. 2017

Para finalizar, Diego me pidió que me parara en un punto donde tuviera algo de vista y señalara al horizonte, acompañada de una subjetiva de lo que yo estaba mirando en dicho paraje. Cuando le pregunté por qué esta imagen, me respondió que existía la necesidad de que la gente de la ciudad conociera este territorio ya que no muchos turistas pasan por allí, a su vez, me comentó que yo le parecía una persona interesada en la naturaleza y el medio ambiente, él creía que esos eran mis motivos para estar en la región y por eso me ponía en esta pose, como si estuviera descubriendo y admirando el paisaje.



Figuras 66 y 67. Imágenes tomadas por Diego. 2017

A. Análisis de las imágenes de Diego

En las imágenes de Diego pareciera estar representado una suerte de conquistador, un sujeto que llega al encuentro de un paraíso y se baña en sus aguas, en su riqueza, se maravilla con estos elementos de la naturaleza, el aire puro y el verde de los bosques. Curiosamente, este sujeto que él representa en sus imágenes parece ser el mismo que construye la imagen institucional en la *mirada distanciada*, donde se observa la naturaleza desde un emplazamiento alto y ésta es concebida como un paraíso apropiado y en apariencia experiencial en tanto imagen. El gesto de señalar el horizonte se repite, sugiriendo una experiencia visual que construye el territorio. Por otro lado, en las fotografías del ciudadano furioso, Diego construye un sujeto distante, con gafas de sol (me pidió que me las pusiera), que nuevamente mira al piso, no está consciente de su entorno, sino que está ensimismado en sus problemas, el elemento del automóvil es recurrente con respecto a este imaginario del aislamiento, pareciera ser una imagen fugaz de algo atemorizante, lo cual no se comprende del todo.

B. Análisis de las imágenes mías

En mis imágenes aparecen dos sujetos, el primero (muy influenciado por Diego, quien quería una imagen así), pareciera una idealización del campesinx en conexión con la naturaleza, incluso la imagen en blanco y negro para mí en el momento significó una relación con un pasado pre-moderno, nuevamente allí veía como se cristalizaba la idealización del campesinx que previamente había representado en mis documentales, sin embargo, la actitud, peinado y

ropa de Diego se salen de dicho estereotipo. En el segundo momento, mis imágenes parecen reflejar más que una invitación hacia el imaginario de Diego frente el afuera y el dentro de Mámbita, un deambular sin sentido, una suerte de ir y venir en el que el sujeto mira al piso, pareciera no saber a dónde dirigirse, tanto Diego como yo identificamos esa característica al revisar las imágenes.

C. Análisis fase 1 ejercicio Diego

Con Diego el ejercicio fue un proceso de acercamiento muy fructífero, me llamó mucho la atención la claridad que tiene acerca de cómo está siendo observado y cómo observa él al otro, sus imágenes fueron construidas casi sin titubeo o indecisión, por el contrario, vi en él una ávida necesidad de utilizar la cámara y también una facilidad, casi sin pudor, por observar al otro, dirigirlo, construirlo como imagen.

Paralelo a este ejercicio tan consciente de construcción de imágenes, las charlas que se desarrollaron durante la toma de las fotografías y durante la revisión de las imágenes se dirigieron a experiencias personales, nunca hubo una transición o pregunta por el estereotipo sino que hubo una consciencia tácita de su artificialidad y la información que brotó nada tenía que ver con éste. Hablamos más bien de su enfermedad, su situación de itinerante entre lo rural y lo urbano y la nostalgia que este movimiento constante le produce, como también su deseo por permanecer en la región a pesar de estar cada vez más sin amigos. En mi caso, hablamos de las cosas más mundanas, del tráfico insoportable de Bogotá, pero también de las cosas que pensaba o hacía cuando estaba atrapado en éste, la música que escucho, las conversaciones que tengo, etc. Cuando pasamos por las imágenes del colono que se baña en el agua y observa el paisaje, hablamos de la ciudad y de la débil noción de seguridad que en ésta se vive frente a los recursos que se tienen a diario, Diego planteó la pregunta ¿qué pasa si un día uno abre la llave del agua y no sale nada? ¿qué hace toda esa gente en ese caso?

3.2 Ensayos visuales: Análisis de los auto-relatos y la experiencia

En esta fase de la experiencia se buscó que cada participante construyera relatos a partir, primero, de una serie de charlas conjuntas sobre las imágenes creadas anteriormente y luego, a partir de nuevas imágenes que se harían por cuenta propia en el término de dos meses, durante los cuales los participantes tendrían una cámara para registrar aquello que quisieran contar sobre sí mismos y sus vidas.

La categoría de *ensayo visual* viene de la mano con la necesidad de posibilitar que las imágenes narren sin la necesidad de un guion u orden que las establezca previamente, se trata de una reflexión profunda que cada integrante realizó a partir de sus propias composiciones visuales y las emociones y experiencias que suscitan desde y a partir de ellas.

En este trabajo existe la necesidad de romper con nombramientos previamente atribuidos a los territorios y los sujetos que los habitan. Para romper con éstos, se piensa la imagen como algo que va más allá de las palabras y puede pertenecer al campo emocional y subjetivo, que considero, puede emerger acá de manera más clara a través de la imagen.

Una vez terminada la toma de fotografías, cada uno organizó una secuencia de las mismas y como resultado se obtuvo el orden (ya expuesto en la fase 1 de entrevista) de las imágenes. Luego compartimos el relato de cada uno a partir de las éstas y se dividieron en dos partes, una “superficial” y otra “profunda”, aludiendo las dimensiones más visibles (cómo cada integrante quiere proyectarse) y las dimensiones más personales (emociones y experiencias).

3.2.1 Conversaciones visuales con Mariana Rojas

Presentación “superficial” de Mariana: una mujer que trabaja bastante, que es alegre, que madruga y sale a trabajar todos los días, tiene una familia grande y pasa mucho tiempo con ellos, le gusta caminar y respirar el aire puro. Prontamente se va a ir de casa o piensa hacerlo, quiere irse a vivir a un pueblo más grande o a una ciudad.

Presentación “experiencial” de Mariana: Mariana no siempre está tan contenta como en las fotos, a veces llega a la casa aburrída o muy cansada, tiene días difíciles, de mucho trabajo en la emisora del pueblo, donde trabaja a diario poniendo música y comentando noticias de interés general. Le gusta su trabajo en la emisora, el cual alterna haciendo ilustración científica, lo cual aprendió en un proyecto de una ONG ambientalista que trabaja en la región, ya ha publicado varios trabajos los cuales enseña con mucho gusto.



Figura 68. Imagen tomada por Mariana. 2017

A Mariana no le interesa tanto la ciudad, incluso no le gusta, sino que la casa no es de su familia y el dueño la quiere vender, así que posiblemente se tengan que ir, aunque ella quiere mucho esa casa y lo que han vivido en ella. Los fines de semana hace coreografías en el patio con las hermanas, sin importarles quien las escuche, y siente que va a extrañar el momento de la noche cuando toman tinto y recuerdan cosas familiares con los hermanos y la mamá, alrededor de la estufa de la cocina. Ella sabe que si la casa se vende se separarían porque la familia está muy grande y ella ya está graduada del colegio y tiene trabajo. Tiene pereza de “formar familia”, porque se toma el amor en serio y sus amigos lo hacen por pasar el tiempo, sus amigas casi todas están embarazadas, ella no quiere eso, pero tampoco quiere vivir sola.

Mariana afirma que se siente raro no hablar de lo ambiental (que es de lo que suele hablar) en los videos que ha grabado, más bien ella quiere grabar y fotografiar las cosas que vive en

la casa con su familia, preguntarse por ellos, por lo que sienten y lo que se preguntan en su diario vivir, quiere preguntarse por el futuro de todos.

Las primeras imágenes en el relato visual de Mariana son un collage de detalles y de personajes, presenta su familia, su padre, su madre y sus hermanas, así como las mascotas y animales de la casa, acompañada de una subjetiva en la que muestra sus pies tocando el piso de la casa, es su lugar, donde ha crecido desde donde va a narrarse a sí misma



Figuras 69 a 72. Imágenes tomadas por Mariana. 2017



Figuras 73 y 74. Imágenes tomadas por Mariana. 2017

Mariana expresa nostalgia porque sabe que la vida en familia pronto va a cambiar, por lo que decide hacer un plano secuencia en donde sale de su casa, se despide de sus hermanas y camina por la vereda hasta verse muy pequeña; este plano se repitió varias veces hasta que se logró el encuadre y movimiento que ella quería. Los ejes principales eran ella caminando y pasando frente al aviso de “se vende”, mientras las hermanas que se quedan en la casa y se despiden desde la distancia, ella continúa su camino y la cámara la sigue hasta hacerse muy pequeña. Este plano es el comienzo de su video, donde primarán, según alcanzó a comentarme, las conversaciones en la casa y los momentos en que camina hacia el trabajo, la música que le toca poner en la emisora y la que a ella le gusta personalmente.



Figuras 75 a 77. Imágenes tomadas por Mariana. 2017

Las imágenes se tornan más expresivas y cotidianas a medida que avanza el relato visual, la presencia de la cámara hace que se vaya pasando de la pose a la cotidianidad. Mariana se pregunta en cada imagen qué estarán pensando sus familiares: ¿cómo se sienten?, ¿qué les preocupa? Estas son preguntas que se hace, por ejemplo, frente a la imagen de su madre mirando por la ventana.



Figura 78. Imagen tomada por Mariana. 2017

No sabemos qué vamos a hacer cuando tengamos que irnos de esta casa, para dónde agarrar. Mariana no quiere dejar a su familia y se aferra a elementos de la cotidianidad y el retrato comienza a ser el eje central de sus imágenes.

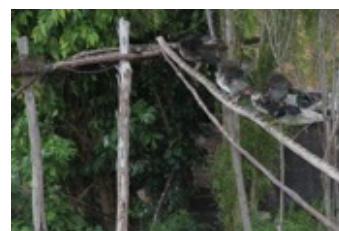
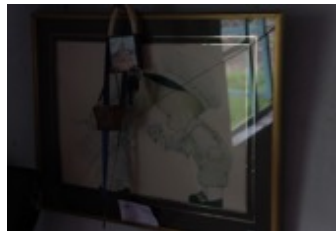
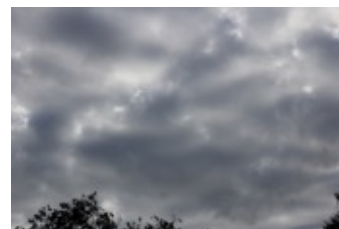




Figuras 79 a 82. Imágenes tomadas por Mariana. 2017

Estos retratos son diferentes a los iniciales, la mirada a la cámara es sostenida y ya no hay caras felices y poses construidas. Mariana cuenta que trata de mostrar con estas imágenes cómo todos tienen en mente el futuro incierto, viven un momento de cambio que les preocupa, los hermanos comienzan a crecer y buscan sus propios destinos fuera de casa, los padres no tienen un sitio a donde irse ya que han vivido toda su vida en esa casa. Estos retratos me resultan peculiarmente emocionales, Mariana y yo los miramos con detenimiento, pero ella no agrega muchas palabras a las imágenes.

En el orden del ensayo visual, Mariana construye un collage de fragmentos de su cotidianidad, pequeñas cosas que, según ella, pueden contar sobre el tiempo y las situaciones que su familia ha vivido en esta casa.





Figuras 83 a 92. Imágenes tomadas por Mariana. 2017

La ventana, según me comenta, significa para ella el presente, en tanto paisaje del territorio en que habita, pero también el futuro, ya que cuando alguien de la familia está pensativo, se pone a ver por la ventana (de allí que les tomara fotos a sus padres en la ventana), en este caso, pone esta subjetiva en la que se asume que es ella misma quien piensa en el futuro.



Figura 93. Imagen tomadas por Mariana. 2017

Para cerrar el ensayo visual y tras una larga depuración de imágenes, Mariana escoge una secuencia de sí misma en video, donde camina directo hacia una colina cercana en la que solía jugar de niña con sus hermanas, se sienta junto con a su mascota y permanece contemplativa. La cámara está siempre siguiéndola, pero no se muestra su cara, la secuencia es particularmente larga y se siente mucho el sonido del viento, el paso del tiempo, mientras

ella permanece estática. Por último, escoge una imagen de sí misma, recostada en el árbol de su casa, el cual siempre ha estado allí, mira fijamente a la cámara y cierra con su auto-retrato.



Figuras 94 a 95. Imágenes tomadas por Mariana. 2017

3.2.2 *Conversaciones visuales con Yecsika*



Figuras 96 a 97. Imágenes tomadas por Yecsika. 2017

Yecsika construyó un ensayo visual que parte de un problema macroambiental, bastante técnico (debido talvez a su formación como Ingeniera Ambiental), pero que gradualmente decanta en unas imágenes bastante bucólicas y poéticas de su cotidianidad. Abre la secuencia con estas dos imágenes (Fichas 95 y 96) de la Laguna de Fúquene, tomadas desde el patio de su casa, con esta imagen se levanta y se acuesta, lo que le produce dos tipos de pensamientos: que allí vive, es el sitio que ha conocido toda su vida y que ese sitio se está acabando, está siendo destruido.



Figuras 98 a 99. Imágenes tomadas por Yecsika. 2017

Su familia siempre vivió de la pesca y de la artesanía con junco, prácticas tradicionales de la comunidad que se hacen de la misma forma en que se venía haciendo siglos atrás, sin embargo, la contaminación de la Laguna ha deteriorado la calidad de la materia prima (el junco) haciendo que sea muy difícil conseguir uno de calidad para los canastos, lo que ha hecho que recurran ocasionalmente a quemas y procesos de extracción nocivos para el medio ambiente y la fauna. Igualmente, la pesca se ha reducido y afectado por el mismo motivo, muchos peces no pueden consumirse ya y moverse en lancha se ha vuelto muy difícil debido a la invasión desmedida de plantas acuáticas, fruto del exceso de nutrientes.

La contaminación tiene dos ejes fundamentales, comenta Yecsika mirando las imágenes detalladamente: los cultivos en las partes altas de la cuenca, que hacen descargas químicas en quebradas y promueven la tala del páramo para la siembra, y la práctica de la ganadería en la parte baja de la cuenca, que le han ido quitando terreno a la Laguna para crear más zonas de pastura, además de que la materia orgánica de las vacas pasa al agua de la laguna, fomentando el crecimiento de plantas invasoras que han tapado el espejo de agua.



Figuras 100 a 101. Imágenes tomadas por Yecsika. 2017

Agrega Yecsika: Si nosotros mismos no cuidamos esto, nadie lo va a hacer. A continuación, muestra una serie de imágenes de su actividad en el contexto ambientalista como guía de observación de aves que sabe todo lo que hay que saber sobre las problemáticas de la Laguna, sin embargo, ve un problema en la falta de oportunidades para que los jóvenes que quieren trabajar por la región se puedan quedar, el ingreso es muy escaso, no inexistente, y “muy pocos logramos permanecer en la región”.



Figuras 102 a 104. Imágenes tomadas por Yecsika.

A continuación, hace una serie de imágenes metafóricas de las formas en las que unos dependemos de otros, como una red, una telaraña, cuyo orden se ha desbalanceado. Me parecen interesantes sus imágenes porque ella está pensando la imagen y la observación de lo cotidiano como lugar de conocimiento, lo micro y el balance de lo micro se ve en lo macro, todo aparece en sus imágenes como interconectado para dar paso a un plano personal.



Figuras 105 a 110. Imágenes tomadas por Yecsika. 2017

Yecsika luego salta al plano familiar, en la actualidad cuida de su padre, ya que su casa se redujo a dos habitantes; el papá duerme en un cuarto arriba de las escaleras y ella abajo, cerca al balcón que da a la Laguna. La casa de muchas habitaciones ahora parece vacía.



Figuras 111 a 113. Imágenes tomadas por Yecsika. 2017

Yecsika parece contar que se encuentra sola, expresa que hubiera querido tener imágenes de cuando sus hermanos y mamá vienen a visitarlos en fiestas, cuando se ríen y bromean. Ella anhela continuar sus estudios en Bogotá e irse, sin embargo, le produce mucha nostalgia dejar el puerto de la Laguna y separarse de su papá, Julio, quien trabaja como conductor de lancha en el puerto.



Figuras 114 a 115. Imágenes tomadas por Yecsika. 2017

Este es el único momento del relato en el que Yecsika muestra a su papá, quien aparece pescando, además de un plano detalle del pescado en la mano que revela su carácter minucioso y descriptivo. La composición de la imagen de su padre, que ella observa con cariño, alude al retrato, y le hace recordar las veces que salían a pescar, como una ocasión en las que se les acabó la gasolina en medio de la niebla y no sabían para dónde agarrar, hasta que una esfera incandescente los siguió por varios minutos mientras recogían las redes en la oscuridad. Nunca supieron de qué se trataba, pero la luz los siguió hasta la casa y desapareció tras haberse paseado por las ventanas de los cuartos.



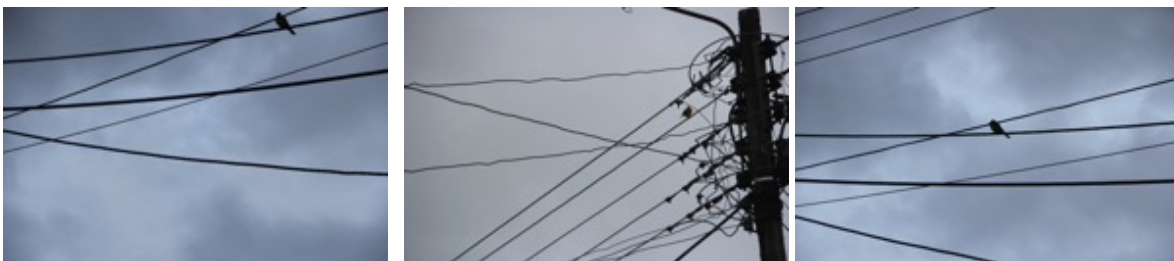


Figura 116 a 119. Imágenes tomadas por Yecsika. 2017

La secuencia con la que cierra Yecsika se hizo en video y consta de dos planos, en el primero, que es de larga duración, se ve cómo arregla las plantas de la casa, limpiándolas y acicalándolas, y en el segundo se la ve salir entusiasta de la casa, por la puerta del jardín, y al salir, se hace un tilt-up a la habitación de su padre, cosa que me pidió expresamente que hiciera.

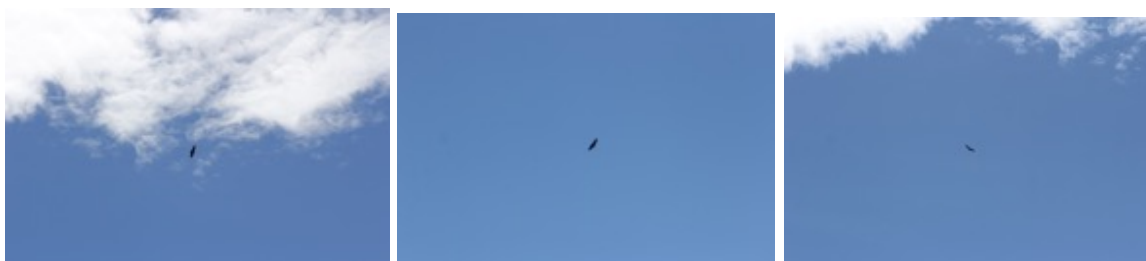
3.2.3 Conversaciones visuales con Diego

En el ensayo visual con Diego vi una gran sensibilidad por el detalle y lo poético en su entorno, así como la relación con el contexto y su constante movimiento entre la ciudad y el contexto rural. el orden de sus imágenes arranca con un tríptico de un detalle de los cableados de la luz, ya que Diego le interesó encontrar una imagen cuyo lugar de origen sea difícil (o imposible) de discernir – podría ser Mámbita o Kennedy donde se hospeda en la ciudad, en casa de sus tíos.



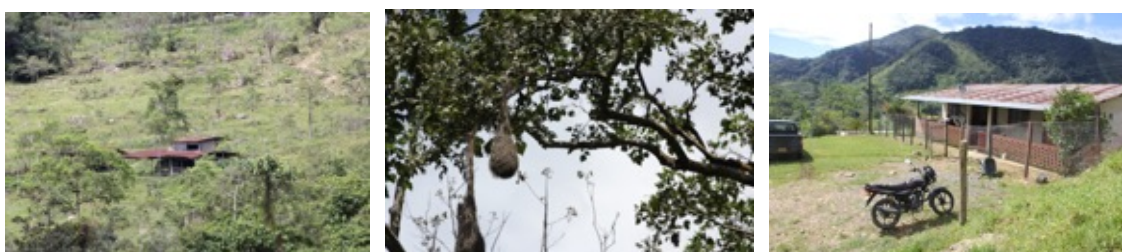
Figuras 120 a 122. Imágenes tomadas por Diego. 2017

Así, la imagen central es de Kennedy y las laterales las tomó desde el pórtico de la casa de un familiar en Mámbita. A Diego le llama la atención el alambrado eléctrico en tanto conexión entre la ciudad y su pueblo, y símbolo de la relación comercial entre los dos contextos (como sabemos, en Mámbita se encuentra la hidroeléctrica que provee electricidad para Bogotá). La secuencia continúa con otro tríptico de un pájaro sobrevolando el cielo de Mámbita, que a él le recuerda las migraciones y el desplazamiento; también le llama la atención la capacidad visual de las aves, que alcanzan a ver lo que nosotros no.



Figuras 123 a 125. Imágenes tomadas por Diego. 2017

A propósito de la imagen del ave sobrevolando, Diego se refiere a condición de salud, ya que su reciente operación lo ha hecho meditar sobre la vida y la muerte y hacerse preguntas que son difíciles de compartir con sus amigos. Se ha interesado recientemente en la filosofía y la lectura, además, tiene mucho tiempo para pensar en estas cosas después de graduarse del colegio y debido a que sus mejores amigos han migrado a Bogotá.



Figuras 126 a 128. Imágenes tomadas por Diego. 2017

Diego aborda la siguiente secuencia como una metáfora de la casa; el nido en la imagen central introduce una descripción de sus espacios personales, aquellos que extraña tanto cuando tiene que salir a la ciudad, también se encuentra la vista desde la casa y un plano general en el que enseña la casa en su totalidad. En la secuencia siguiente pasa de planos

generales a planos detalle que muestran sensibilidad por elementos cotidianos y que él considera pasajeros, cosas que nadie ve o no les presta atención, pero que cuando se está lejos, son los que más se extrañan.



Figura 129. Imagen tomada por Diego. 2017

Las prendas de la familia secándose al sol son una manera de introducir a sus hermanos, de quien toma detalles, con características muy documentales ya que no organiza poses grupales, sino que busca momentos espontáneos, según me cuenta, eso es lo que quiere capturar, el día a día de la vida en la casa.





Figuras 130 a 133. Imágenes tomadas por Diego. 2017

La secuencia continúa describiendo detalles que representan partes clave de la vida cotidiana, esas cosas que él rescata tanto de su vida en Mámbita, como la relación con los animales, con las plantas y la estética que la mamá guarda en el hogar. en Bogotá, compara, no existen este tipo de cosas, no hay casi animales ni plantas en las casas, el ruido no permite concentrarse y en general, es una experiencia poco agradable.



Figuras 134 a 136. Imágenes tomadas por Diego. 2017



Figuras 137 a 138. Imágenes tomadas por Diego. 2017

Existe una ruptura en el relato de Diego, y es cuando tiene que viajar a una cita médica a la ciudad, así que la secuencia siguiente está hecha con imágenes mucho menos elaboradas, tomadas con su celular y acompañadas de pequeñas frases. en las dos primeras imágenes

reseña *esa es la magia de Mámbita...* acompañada de una imagen en la que se ve el paisaje que va quedando atrás por la ventana del carro y nos muestra a su abuelo que lo conduce al terminal de buses (en el pueblo más cercano, Santa María).



Figuras 139 a 140. Imágenes tomadas por Diego. 2017

Este es el momento en que mejor me siento, agrega, solo de saber que en una pequeña parte ayudo al bienestar de la familia ayudando con la producción de un alimento sano, es de las cosas que más extraña, la comida y sobre todo las arepas hechas en piedra de laja, tradicionalmente preparadas por su abuela.

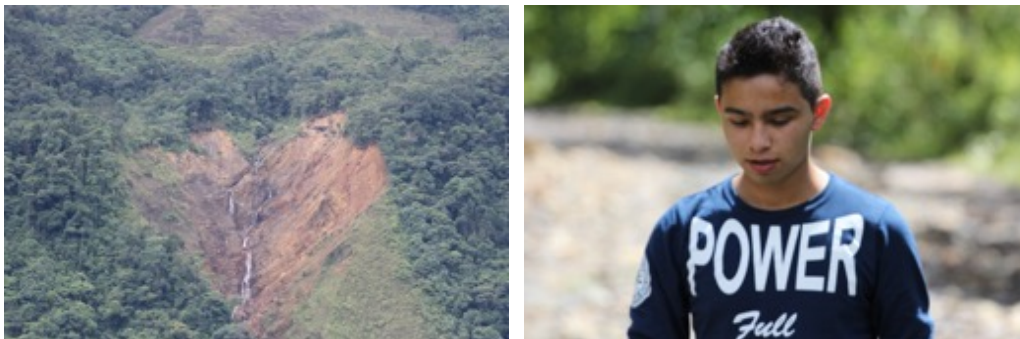


Figuras 141 a 142. Imágenes tomadas por Diego. 2017

Soy yo con mi amigo Yohan, hablando sobre lo que haremos el 20 de Julio, agrega, y luego de un gran viaje (ha regresado a Mámbita tras su visita médica), unos deliciosos alimentos, mi Mamá sabe cómo hacer para que no olvide ni un segundo a Mámbita, haciéndome unas deliciosas arepas. Diego considera que la gastronomía de Mámbita puede ser un atractivo turístico que puede brindar nuevos horizontes para mucha gente de la región.



Figuras 143 a 146. Imágenes tomadas por Diego. 2017



Figuras 147 a 148. Imágenes tomadas por Diego. 2017

La secuencia (figuras 143 a 148) es el preludio al final del ensayo, donde Diego se pregunta por el futuro de la región y sus habitantes, la imagen de su madre y su hermano menor son importantes, él ve con mucha preocupación que la destrucción del entorno está llevando a la escasez, los derrumbes que ocasionan bloqueos en las vías hacen muy difícil la conexión con otros municipios y carreteras en buen estado, es necesario conectarse para sacar la mercancía que allí se produce, ahora en particular cacao, café, yuca y panela, entre otros.



Figuras 149 a 150. Imágenes tomadas por Diego. 2017

Diego no entiende por qué el pueblo se encuentra tan desconectado y abandonado si de allí se extrae tanto para la ciudad, pone allí un auto-retrato con un saco en el cual se lee *POWER*, dice Diego, *necesitamos mucho power en Mámbita*, somos los jóvenes los que tenemos que reconstruir las carreteras y los caminos, no solamente desde la infraestructura sino también desde la información, ahora podemos dar a conocer a Mámbita, necesitamos que en Colombia se reconozca este lugar y sean visibles las cosas que acá tenemos. El futuro, para Diego, consiste en anclar el pueblo a una modernidad esquiva, que en el pasado apareció cuando se construyó la hidroeléctrica pero que luego los dejó abandonados de nuevo, se sienten aislados y hay mucho para ver y hacer todavía.

4. Los caminos del archivo: Análisis de producciones visuales, la experiencia y el conocimiento a partir de estas

El material recolectado en el capítulo anterior es una construcción a dos voces, idea que surge en la clase Cultura Visual de la Maestría en Estudios Culturales, donde comprendí la imposibilidad de separarme del material al ser parte de éste; la inestabilidad de la experiencia en términos formales y objetivos se diluía entre las proyecciones del entrevistado y el entrevistador, los límites entre las categorías (sujeto y objeto) se disipaban y poco a poco me encontré inmerso en un mar de voces mías y de otros con las que no sabía qué hacer. Para la entrega final realicé una pequeña video-instalación que consistía en dos pequeños televisores traídos de las casas campesinas en donde había estado donde reproducía voces mías y de los entrevistados mientras las pantallas enfrentadas mostraban las imágenes que habíamos construido. Sin embargo, dada la cercanía de las pantallas, era imposible transitar entre éstas o ver claramente las imágenes; de la contemplación de ese artefacto y la confusión que ofrecía surgió la idea de narrar las secuencias (o ensayos visuales) a dos voces con la intención no de fijar el sentido de las imágenes, sino de transitar entre lo que los participantes exponen y lo que yo creo a partir de ello según mi experiencia al conocerlos.

A partir de esta integración experiencial pude decantar muchas cosas y responder algunas de mis preguntas frente a mi mirada sobre lxs participantes. En primera instancia, logré liberarme de mi distancia como observador y de ellxs como observadx, se desdibujó la estabilidad previa que había construido y pude ahondar en sus vidas y sus problemas, logrando comprender también cómo era visto yo. en este punto la forma en que yo era construido también se iba transformando, los relatos se convirtieron en algo más participativo que expositivo, donde yo agregaba mi percepción sobre las imágenes y el sentido que ellos les daban, frente a lo que cual ellos se acogían o decidían tensionar en otras direcciones – de ese proceso nacen los relatos y su análisis.

En este punto fue posible hacer visible la diferencia de mi experiencia previa como documentalista frente a esta nueva experiencia, que ya no es como documentalista sino como documentado (en cierto modo); al dejar que mi impronta apareciera y se mezclara con la de

los demás, me fue posible un acercamiento distinto al otro (más sujeto a mi experiencia contextualizada, sensible y compartida con este), y entender o vislumbrar la forma en que siente su vida. Igualmente, fue necesario y liberador compartir mi vida también en el proceso).

Finalmente, la última etapa de mi análisis tiene que ver con la fisura de mi mirada previa y la comprensión del nuevo rostro que este cuerpo de imágenes me ofrece. Para este proceso con el archivo, decidí usar como eje central la aproximación propia del *Atlas Mnemosine*, discutida anteriormente, así como las concepciones de la imagen y el archivo propias de los Estudios Visuales, es decir, opté por descomponer el archivo y reconfigurarlo a partir de categorías que permitieran darle explicación a mis preguntas iniciales sobre mi propia práctica como documentalista.

4.1 El trabajo con archivo, la descomposición de un rompecabezas que puede ser re-armado de distintas formas

Esta investigación tiene dos ejes centrales por los que me preguntaba: el primero es externo, y tiene que ver con la experiencia del contexto, por aquello que queda oculto tras la mirada homogenizante del video documental ambientalista que yo había estado realizando, y el segundo es introspectivo, buscaba develar la razón por la cual yo había construido esas imágenes obviado mi experiencia sensible y subjetiva frente a los sujetos y contextos que construía desde la imagen.

Por otro lado, la descomposición del archivo se dio en varias etapas, en primera instancia ya se habían fijado las imágenes a ciertos significados (la linealidad y relato que estabilizaba los ensayos visuales particulares), ahora había que tomar ese cuerpo de imágenes y volverlo a desestabilizar para hacerle algunos cuestionamientos ya no en su linealidad sino en su totalidad como cuerpo sensible (según lo tratado en el capítulo 2).

Las categorías que aparecieron inicialmente fueron: Paisaje, paisaje – retrato, retrato, detalle, abstracción y metáfora. Al organizar el archivo en esas categorías, muchas se entrecruzaban, pero a pesar de lo confuso, se entreveían ideas interesantes:

Paisaje: El paisaje en el archivo tiene dos tensiones diferentes, la primera es un paisaje amplio (planos generales, panorámicas, paneos), generalmente tomas hechas desde picos altos o incluso tomas aéreas en las que se aprecia una gran región donde protagoniza la naturaleza y los asentamientos humanos están dentro de ésta (estas imágenes todas eran del archivo documental ambientalista). El otro tipo de paisaje cambia radicalmente y es un paisaje también amplio (planos generales y panorámicas), pero siempre localizadas en un territorio cotidiano (no hablamos de picos de montañas o tomas aéreas), sino vemos que son hechas desde el balcón de la casa, la vereda, y además el paneo poco aparece y los movimientos en dichas tomas apuntan más al travelling (que implica el movimiento de todo el cuerpo del camarógrafo) hacia adelante o hacia los lados. En este punto esta relación del archivo visibilizó que en las actividades realizadas por los participantes la relación del cuerpo con el territorio era más clara, se había re-localizado el ángulo de observación del paisaje a una experiencia cotidiana, contextual, corpórea de quien representa, obviando la necesidad de verlo todo desde una locación externa o no cotidiana (ejemplo fichas de abajo).



Figura 151 Fotografía tomada por Diego. 2017



Figura 152 Fotografía extraída de página Emgesa. 2015



Figura 153 Fotografía tomada por Diego. 2017



Figura 154 Fotografía extraída de página Emgesa. 2017

Paisaje - retrato: En la relación paisaje – retrato, se vieron varias dimensiones, la primera es que sí se da una clara ruptura en el tipo de actividad cotidiana en la que se enmarcan estas imágenes, aquellas que vienen de los documentales encuentran como foco prácticas productivas impuestas (turismo, observación de aves, etc.) y prácticas agrícolas destructivas (tractores abriendo paso, campesinxs tumbando monte con machetes, entre otras), pero sobretodo prácticas des localizadas de lo cotidiano (una entrevista en una montaña o bosque, una caminata contemplativa, observación con binoculares, etc.). Mientras que, en las imágenes hechas por los participantes sí existen prácticas cotidianas, aunque no todas hablan de lo agrícola, sino también sobre cotidianidad y emociones en el territorio, narra Mariana para la ficha de abajo (derecha), que su padre es un hombre muy trabajador, que le gusta mucho lo que hace y lo hace de forma muy alegre, por eso a ella le gusta acompañarlo



Figura 155. Fotografía tomada por Diego. 2017



Figura 156. Fotografía tomada por Mariana. 2017

Detalle: En esta categoría se encontró que el archivo casi en su totalidad pertenecía al material realizado por los participantes, infinidad de detalles, texturas, huellas, objetos, luz,

mientras que en el documental ambientalista no existen esas descripciones. Hay una noción emocional con el contexto en estas imágenes, también con el paso del tiempo y la huella que deja la actividad cotidiana, que nos habla desde una dimensión exclusivamente personal.



Figuras 157 a 158. Fotografías tomadas por Mariana. 159. Tomada por Yecsika. 2017

Retrato: El retrato es interesante porque nuevamente muestra una deslocalización del contexto, emocional y cotidiano en el documental ambientalista, donde priman caras de contemplación, miradas a la lente que claramente reflejan poses o actitudes falseadas, también las prendas de vestir lejos de ser las que aparecen en los retratos hechos por los participantes parecen muy escogidas o incluso con logos y colores pertenecientes a instituciones. Por el contrario, vemos en las otras imágenes risas, juego con la cámara y complicidad entre observado y observador, también preocupación y en general, emociones que parten de la cotidianidad.



Figuras 160 a 161. Fotografías tomadas por Mariana. 2017.

Abstracción y metáfora: las imágenes que se encuentran hablan de cosas distintas, gravitando entre el documental y las auto-narrativas, en el primero vemos que la metáfora siempre alude a una naturaleza humanizada y mistificada, un ente casi divino que debe ser contemplado, “trascendental” (sobre todo en el documental perteneciente a la *mirada del campesinx mistificadx*). Por el otro lado, en las imágenes construidas por lxs participantes las metáforas no se dirigen hacia la naturaleza sino al paso del tiempo, las preguntas por el futuro y la transición entre el espacio rural al urbano, el viaje y el desplazamiento, las dos imágenes de abajo están acompañadas por preguntas sobre el futuro de las participantes, aunque más claramente en las imágenes de Diego, donde el ave, los cables de luz y el puente roto hablan de conexiones y desplazamientos (figuras...).



Figura 162. Fotografía tomada por Mariana. 2017



Figura 163. Fotografía tomada por Yecsika 2017

Tras haber encontrado estas relaciones y encontrar en ellas distanciamientos y cercanías, pasé a analizar desde este nuevo orden, el sentido de dos nuevos grupos de imágenes que parecían contraponerse y los detalles de dichas contraposiciones: Un tema central fue el del mundo rural idealizado y el otro la cotidianidad en el contacto rural, los cuales se trabajan a continuación.

4.1.1 Frente a la pregunta por el mundo rural idealizado

Preguntándole al archivo construido y recolectado sobre este tema encontré varias cosas, hallazgos que han cambiado por completo mi manera de acercarme como realizador audiovisual a los demás y a los contextos en que trabajo.

El primer velo que pude retirar se relaciona con la necesidad de segmentar y construir un relato que omitía los nexos entre estos contextos y personas con una infraestructura moderna. Detecté que este es un procedimiento que obedece a la necesidad de acentuar una ilusión de objetividad, si yo soy visto por estas subjetividades como un sujeto anclado al automóvil, al celular y a una serie de objetos propios de lo urbano, para poder situarme y contemplar el contexto rural “tal cual es” la estrategia inmediata es anular en la imagen que voy a crear todo lo que me recuerde lo que yo soy. El peligro radica en que también anulo lo que aquellos a quienes estoy mirando comparten conmigo, en ese borramiento de mi mirada, anulo la capacidad de entablar nodos en común con quien estoy observando

Ahora bien, la forma de encontrar al otro (talvez no “tal cual es” pero sí “tal cual es conmigo”) es a través de elementos en común, como los estereotipos y clichés del “hombre de ciudad” en su auto, ausente de lo que lo rodea, preocupado y estresado, que pude acercarme a la experiencia del otro y comenzar a desarmar mi propio estereotipo desde adentro.

Una vez develo el estereotipo bajo el cual estoy construido, encontré que el estereotipo del otro (el que yo tenía), también comienza a ser develado y a rebosar de contenido hasta desbordarse. Y es precisamente en ese contenido que desborda el estereotipo que comienzo a encontrar pistas sobre las razones de mi mirada estática en a estos contextos; en el archivo se hizo evidente que estxs jóvenes campesinxs no son fáciles de enmarcar, ya que se encuentran entre varias disyuntivas y movilizaciones territoriales, espaciales y personales, todas ellas fruto del distanciamiento o la marginalidad que se vive en el campo. esto resulta inconveniente para una mirada ambientalista mistificada, que ve como nocivas las tensiones y deseos de las gentes por anclarse a sistemas económicos modernos, sistemas que se enfrentan con la idea prístina y casi mágica de la naturaleza idealizada, en cambio, resulta más conveniente la idea del “buen salvaje”, aquel amigo de la naturaleza que prefiere vivir al margen de las esferas de la modernidad para compenetrarse con el territorio virgen, ser parte de éste y vivir en “armonía”, lo cual no es más que una nostalgia euro-centrada por un pasado “armónico” con la naturaleza.

El problema de esto es, como comenté, que es imposible, la gente tiene que vivir de algo que les permita tener una calidad de vida razonable, y no es posible deslegitimar sus deseos por una vida distinta, sea la que sea, entre otras cosas porque las condiciones no están dadas para que estos jóvenes vivan de observar aves o del ecoturismo, como fue claro en el caso de Yecsika, quien a pesar de tener la preparación y los contactos con las mismas ONG que han vendido esta idea, le es imposible vivir y proyectarse un mejor estilo de vida desde estas lógicas.

Otro punto que aparece en el archivo respecto a esta idealización es que no solamente yo la hago, sino también los tres participantes. Recuerdo con esto las imágenes que construí de ellos en la fase 1 de entrevista, en las que se alejan y regresan, donde pareciera que viven un desencuentro que no les permite asirse a una dirección clara, los tres desean permanecer en sus contextos, pero se enfrentan a diversas imposibilidades, precisamente porque las formas como piensan lograr quedarse hacen parte de un imaginario externo, como por ejemplo, el turismo y la conectividad del campo con las ciudades, cosa que no está ocurriendo (al menos en una relación simétrica) y por lo tanto representa un constante paso en falso.

Y con esto último aparece otro velo que se retira: en el documental ambientalista perteneciente a la *mirada del campesinxs mistificadx* la tecnología se presenta como nociva y la migración de los jóvenes a la ciudad como a causa de un deslumbramiento es una falacia. Los tres jóvenes participantes evidencian que la ciudad no les es atractiva, les da miedo y pereza, pero la ven como una suerte de camino obligado, lo cual deslocaliza el acento que hace el documental ambientalista, donde el problema se centra en ellos y su “desarraigo” por su historia y su contexto y se hace visible que un problema social que desplaza forzosamente a la gente del campo a las ciudades. En los tres casos se reitera un camino vacío en el cual los sujetos se internan con tristeza al desprenderse de su territorio – Mariana lo contempla dada la proximidad de su partida, Diego lo recorre de ida y regreso, pero siempre mira hacia atrás por el vidrio de la parte trasera del auto y en cuanto a Yecsika, resulta ser una última opción ante el vacío de su propia casa, prácticamente deshabitada

4.1.2 Frente a la cotidianidad en el contexto rural

En el documental ambientalista estudiado aparecen reflejados una serie de anhelos y carencias que aparentemente empujan a los jóvenes campesinxs a migrar, que aparentemente necesitan de aves mágicas (como en “A volar se dijo”), que los lleven por el mundo para que reconozcan la belleza de su propio contexto, o de un reconocimiento de su propio pasado indígena (una proyección histórica de la noción del “buen salvaje”) para que tengan un acercamiento emocional profundo con la naturaleza, pero el archivo revela que esto no es necesario y es además errado. Si algo es claro es que el detalle y la minuciosidad con que las cotidianidades fueron descritas no son propios de alguien a quien no le interese su propio contexto o historia, en los tres casos vemos claramente cómo estos elementos son centrales: para Mariana la historia familiar es una ventana a las angustias de la improductividad del campo y la falta de oportunidades, pero también vemos el atesoramiento por la memoria y las prácticas cotidianas productivas y sociales que los circundan; en el caso de Yecsika hay una preocupación directa por una problemática ambiental, que identifica como causas principales las prácticas agrícolas y pecuarias ortodoxas (que son las de los grandes terratenientes en la región), y por último, en el caso de Diego se identifica la falta de presencia estatal y la relación asimétrica entre la extracción de recursos y los beneficios para la comunidad. Todas las anteriores son problemáticas detectadas desde las experiencias personales y los relatos que cada participante construyó, pero ninguno de estos problemas se aborda de forma política y comprometida en el documental ambientalista en la región.

4.2 La Experiencia y lo político en la mirada

En la fase final de análisis del archivo viene a corroborarse una sospecha, precisamente que la mirada en el documental ambientalista obedece, en primer lugar, a una mimesis de algo inserto en la cultura (o que viene de ésta); un *inconsciente óptico* que trata de desprenderse de esta dimensión (cultural, móvil) para enunciarse como verdad, pero que en ese esfuerzo se convierte en un reflejo de quien construye (en este caso yo) y las tensiones políticas que hay detrás.

A fin de cuentas, aquello de lo que trata de desprenderse la construcción visual en mis documentales es una matriz colonial en la cultura, desde allí se está falseando el contexto para legitimar toda una serie de violencias y deslocalización de conflictos: El campesinx aparece como el destructor del entorno, por lo que las soluciones son re-configurar sus prácticas productivas y cotidianas (que aparecen como nocivas para el medio ambiente), también es visto como quien ha olvidado su historia (incluso remontándose a pasados pre-colombinos) y por esta carencia de tradición no puede ver y apreciar su entorno. Sin embargo, cuando después de la investigación, de las auto-narrativas y su análisis, emerge un campesinx consciente de la destrucción de su entorno, consciente de que esta destrucción no solamente la hace él/ella sino en su mayoría factores externos, también es visible la imposibilidad de acción local debido a la falta de oportunidades y abandono estatal, todos se encuentran en situación de desplazamiento ya que o no poseen tierras o estas ya no son productivas, ya no hay nada que hacer en ellas.

Es apreciable un cruce entre la mirada “legítima” experta y la subjetiva, lxs tres participantes han participado de proyectos o documentales que provienen de las instituciones cuestionadas y han apropiado en cierta manera algunas de las propuestas, Diego y Yecsika ven el turismo ecológico como posibles caminos a futuro, Mariana ve la memoria como un camino para re-tejer relaciones con el territorio, sin embargo en los tres casos hay una imposibilidad de llevar a cabo estas cosas, lo cual en últimas deja algo en claro, que las instituciones que promueven estas “soluciones” no ven la factibilidad real de éstas (las condiciones de posibilidad de las mismas no están dadas) y en segundo plano, que estas soluciones no son viables en tanto los territorios sigan en manos de intereses macro económicos y de terratenientes que disponen los recursos y las poblaciones como quieren y según conveniencias propias.

Sin embargo, una de las partes más interesantes del trabajo es introspectiva y allí creo que está uno de los puntos importantes en este apartado final, si bien mi mirada previa estaba atada a unas mecánicas miméticas establecidas y políticamente localizadas, esto pudo reflexionarse e incluso re-posicionarse completamente, de allí lo político en todo el asunto: Considero que el papel del documental ambientalista debe ser reevaluado completamente, es innegable que esta es una fuerza que legitima y moviliza imaginarios violentos en tanto buscan la transformación de otros desde una distancia experiencial abismal, y dirigen a ese

otro representado, hacia caminos inciertos, fantasmagorías que no son más que velos para no afrontar problemas políticos y sociales profundos y reales, que nos acompañan desde la colonia y tienen que ver con la disposición y uso de los territorios, a manos de unos pocos y sus intereses particulares.

Por mi parte, diría que el camino va más por el orden de las construcciones colectivas, hay que pensar en el documental de forma distinta en tres puntos, que harían parte de lo que para cerrar llamaría *documental expandido*¹⁹ pero en un sentido más contextualizado a mi experiencia que el que académicamente se le ha dado.

1. En diálogo con el marco teórico de este trabajo, sobre todo con la problemática frente a la imagen y cómo en esta se ha codificado la experiencia sensible del otro (trabajado en los primeros capítulos), considero que una de las características de este *documental expandido* debe ser la apertura de la experiencia sensible más allá de la imagen, y con esto no me refiero no solo a salirse de las pantallas, sino de confrontar al espectador con un archivo abierto emocional, espacial y sensible (de los sentidos). Esto, en primera instancia para diluir el acaparamiento de la imagen frente a los sentidos y el sentido que se le da al mundo, pero también para que aquello que se inscriba en la experiencia del participante (ya no observador), sea un producto de su subjetividad: Aquí imagino hibridaciones entre video – instalación y documental, por fuera del circuito artístico y en contexto.

También en este primer punto, pienso que es necesario crear relaciones abiertas entre la palabra – texto y la imagen, y facilitar lugares en que reaccionen de formas diferentes y las huellas de la participación colectiva vayan dándole forma al resultado.

2. Partiendo de esa participación colectiva es que viene el otro punto, esto debe ser una construcción a varias voces que pueda estar en movimiento y re-formulación constantes. Existe la necesidad desde las artes visuales (mi disciplina), de desmarcarnos no solamente en perspectiva disciplinar y transitar a otros lugares del

¹⁹ En el sentido académico tradicional, el documental expandido es el que va más allá del formato televisivo y las pantallas en general, busca involucrar al espectador a una experiencia sensible espacial, narrativas múltiples y aleatorias, permitir niveles abiertos de interpretación y construcción de la imagen (edición in situ a partir del recorrido y la experiencia).

conocimiento, sino desmarcarnos de la sombra del autor (que no es más que una herencia de la historia del arte), esto ya ha tratado de hacerse, pero esta vez pienso que esta diversidad no debe quedar encriptada en un producto, sino que debe ser el producto la colectividad misma, de forma clara y visible, no encriptada en forma de objeto artístico o meramente visual (sea documental, película de ficción o cualquier otro medio).

3. Por último (así parezca obvio), esta propuesta de documental debe desprenderse de la financiación institucional o ser (y exigir la posibilidad de serlo), lo suficientemente orgánico para poder desde allí agenciar la libertad suficiente para construir conocimiento sin garantías para dicha institución (y cuando digo garantías me refiero a que puede controvertir sus intereses y miradas disciplinares, políticas y morales sobre el contexto).

3.1 Frente a la realidad de lo anterior y la imposibilidad casi total de lograrse con y para una institución, me parece que el trabajo hecho hasta este punto en esta investigación tiene un interés y posibilidad directa en la apropiación de estas formas de visibilización de la mirada por parte de las personas dentro de las comunidades. Al menos en este caso, lxs tres participantes, a pesar de las distancias, la falta de tiempo y demás factores que influyeron en el proceso, están interesadxs en lo que ocurrió y lo están llevando a otras instancias que se encuentran en proceso de construcción y no alcanzaron a hacer parte de este documento:

Diego está interesado en llevar la experiencia a internet y construir un blog, en donde copiando el reto viral de *internet mannequin challenge*²⁰, quiere hablar sobre sus prácticas cotidianas, preguntas sobre su contexto y “contarle a la gente cómo es Mámbita” (estos ejercicios ya están siendo realizados, incluso me incluyó en uno de ellos, el cual relaciono abajo).

²⁰ El *mannequin challenge* es un reto que se ha vuelto viral en internet, donde la gente posa estática como si estuviera en una fotografía mientras el camarógrafo se mueve por la escena libremente, el reto está en la complejidad de la escena y el estatismo de sus personajes.

Mariana trabaja en una emisora local en Fúquene²¹, donde ha comenzado a abrir espacios para que las personas hablen de sus vidas y experiencias cotidianas, está levantando un archivo de dichos relatos para ver qué se puede hacer con esto en pos de construir una memoria de Fúquene más contextual y cercana a su gente.

A Yecsika le interesa la fotografía, relacionada a la observación de aves y fauna en la laguna (lo que a ella le gusta hacer), piensa que hay que encontrar maneras de que las personas que viven de la laguna puedan ir registrando y monitoreando la fauna desde sus celulares. Con relación a su vida cotidiana Yecsika permaneció muy tímida y no ha mostrado intención de seguir trabajando en esa dirección, aun así, se sintió representada.

Relacionando todo lo anterior con los Estudios Culturales, pienso que es pertinente seguir trabajando en este tipo de líneas investigativas, porque es claro que las imágenes tienen muchas cosas que decir (más de lo que se cree) y su papel ha sido desvalorado, debemos comprender que las imágenes se prestan como vehículos para acercarse al otro de nuevas maneras, pueden abarcar lugares nuevos de experiencia donde otras metodologías no pueden llegar o no lo han hecho aún: en el caso de este trabajo no solamente sirvieron para hablar sobre y comprender mejor las relaciones de poder entre quien observa y quien es observado (un tema central de los Estudios Culturales), sino permitieron también fisurar esas relaciones de poder y transitar entre estas categorías (observado y observador), llevando todo a un plano bastante subjetivo y móvil (por lo tanto difícil de asentar), pero al mismo tiempo con mucha información y riqueza de contenido.

Es por esto último que cabe resaltar otro aspecto de este tipo de investigaciones, hay que reconocer que las imágenes son un lugar de producción de conocimiento: en la academia se hace visible más ahora que nunca, la importancia por comenzar a construir una relación menos asimétrica entre este tipo de estudios y las formas más ortodoxas de investigación, debemos poder cerrar la brecha entre la palabra escrita y la imagen, es una necesidad de nuestro tiempo. La sociedad reacciona cada vez de forma más directa frente a la circulación

²¹ Nueva Vida FM Stereo 101.3 (la emisora puede ser sintonizada en toda la provincia de Ubaté y el municipio de Fúquene).

y producción de imagen, lo cual resulta tan problemático y peligroso, como también un potencial aprovechable frente a las disputas por el sentido común: es necesario irrumpir en estos flujos de información homogenizantes, que tratan de estabilizar y producir el mundo a favor de los intereses políticos dominantes, debemos tratar de comenzar a configurarlos de otras maneras, circular otro tipo de imágenes que apunten a que veamos y sintamos de forma diferente, más crítica, subjetiva donde se reconozca nuestra experiencia de vida. Este trabajo es una pequeña muestra de lo que la imagen puede lograr y desbloquear, en los demás y en nosotros mismos.

Queda también mi aprendizaje, a fin de cuentas, yo soy el cuarto participante, Santiago Valderrama, y dejo en cierta forma este documento como huella de lo que pasó en estas sesiones de entrevista, construcción de imágenes frente a las preguntas que surgieron (de mi trabajo como documentalista y las cotidianidades de los demás participantes) y la lectura y análisis de un marco teórico que realmente me hizo profundizar en mi práctica profesional. Muchas de las cosas que vivimos y aprendimos quienes aparecemos en el trabajo se me escapan y desbordan estas páginas, por eso mismo y además de lo ya escrito, considero que debo resaltar algo muy sencillo pero que tiene una inferencia en lo político de mi mirada a partir de este ejercicio: hay una imposibilidad intrínseca en la necesidad de acercarse al otro para verlo como un todo, de forma estable, al acercarse así lo único que queda es un reflejo distorsionado de uno mismo. Por el contrario, la experiencia sugiere que para acercarse al otro debe uno ser capaz de formar parte de ese otro, no existe aquel otro allí afuera sólo, ni tampoco uno mismo sin éste, lo que vivimos es una red de nodos y tensiones, compleja, que se sobrepone, que se sobre-escribe y se tapa o se hace visible a sí misma, pero que no puede ser reducida ni estabilizada sino tiene que ser aproximada como complejidad, debemos ser capaces de construir las maneras de acercarnos unos a otros, entre contextos y experiencias, posibilitando una lectura móvil y cambiante, adaptable, sensible, que parta desde abajo, desde la experiencia como base empírica y nos permita fisurar las abstracciones que hemos hecho sobre lo que nos rodea y quienes nos rodean. Este trabajo es un intento por hacer eso, un paso que me sirvió a mí para pensar de otra forma mi vida y en esa medida, lo que hago.

Referencias citadas

Arboleda, Ríos Paola y Osorio, Diana Patricia. 2003. *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Ministerio de cultura. Bogotá.

Ardiles, Osvaldo Et Al. 1973. *Hacia una filosofía de la liberación latinoamericana*, Editorial Bonum, Buenos Aires.

Berger, John. 2002. “Ensayo 2” y “Ensayo 3” en *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gili.

Braun, B, y Castree, N. 1998. *Remaking reality. Nature of the millennium*. Routledge. Londres.

Caicedo, Andrés. *Oiga, vea*. 1974. Revista Ojo al Cine No 1. Ediciones Aquelarre. Colombia.

Castro-Gómez, Santiago. 2005. *La Hybris Del Punto Cero Ciencia, Raza e Ilustración en La Nueva Granada (1750-1816)*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.

CONPES. 2006. *Estrategia para el manejo ambiental de la cuenca Ubaté – Suárez*. Bogotá: Ministerio de Ambiente, Vivienda y Desarrollo Territorial. CAR. Cundinamarca.

Didi – Huberman, Georges. 2012. *Arde la imagen*. Ediciones VE.

Duque, Lisandro. 6 de octubre de 1972. *La pantalla mayor*. El Espectador. Colombia.

Del Cairo, Carlos. 2009. *Construyendo sujetos ambientales: resguardos indígenas y estrategias de conservación en la Amazonia colombiana*. Bogotá: 13er. congreso de antropología en Colombia. Departamento de Antropología. Universidad de los Andes.

Diegues, Antonio. 2005. *El mito moderno de la naturaleza intocada*. NUPAUB-USP. Sao Pablo.

Dussel Enrique. 1994. *El Encubrimiento Del Otro. Hacia el Origen Del Mito De La Modernidad*. Plural Editores - Centro de Información para el desarrollo - CID. La Paz.

Escobar, Arturo. 2010. *Territorios de diferencia Lugar, movimientos, vida, redes*. Envi3n editores. Popay3n.

Elkins, James. 2000. *How to use your eyes*. Routledge. New York.

Garz3n, Enrique. 2013. *Los principios de la rebeld3a 1915 - 1960*. En *Movimientos sociales a trav3s del cine*. Idartes. Bogot3.

Gonzaga, Javier. 2007. *Conflictos ambientales: praxis, participaci3n, resistencias ciudadanas y pensamiento ambiental*. Universidad de Caldas. Caldas.

Grupo De Estudios Para La Liberaci3n. Publicado Lunes 29 de Marzo de 2010. *Breve Introducci3n al Pensamiento Decolonial*. En: Revista Centro Mundial De Pensamiento Subalterno.

Guasch, Anna Mar3a. 2005. *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*, Materia 5.

Hall, Stuart. 2003. *¿Qui3n necesita 'identidad'?*, en *Stuart Hall y Paul du Gay, Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu. Buenos Aires.

Krantz, Lasse. 2008. *El campesino como categor3a anal3tica*. Departamento de antropolog3a de la Universidad de Suecia.

Krauss, Rosalind E. 1997. *El inconsciente 3ptico*. Tecnos. Madrid.

Mart3nez Gonz3les, Katia. 2012. *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los a3os setenta*. Ministerio de Cultura de Colombia. Bogot3.

Mitchell, WJT. 2003. *Mostrando el ver: una cr3tica de la cultura visual*. Estudios Visuales 1.

Mitchell, WTJ. 2005. *No existen los medios visuales*. JL Brea, ed. Estudios Visuales, Akal, Madrid.

Moncada Pineda, Gloria. 2015. *Cine pol3tico marginal colombiano. Las formas de representaci3n de una ideolog3a de disidencia (1966 – 1976)*. Idartes. Bogot3.

Mora, Pablo. 2012. *Po3ticas de la resistencia. El video Indigena en Colombia*. Idartes – Cinemateca Distrital. Colombia.

Nichols, Bill. 1997. *La representaci3n de la realidad*. Paid3s. Barcelona – Buenos Aires – M3xico.

Ord3ñez Orteg3n, Luisa Fernanda. 2012. *Agarrando Pueblo (1978)*. En archivo de Luis Ospina. www.luisospina.com

Ordoñez, Luisa Fernanda. 2012. *Ojo al cine: Instantáneas de la producción crítica del grupo de Cali*. En Archivo de Luis Ospina. www.luisospina.com

Pallasmaa, Juhani. 2005. *Los ojos de la piel*. Wiley-Academy.

Pini, Ivonne. 2000. *En búsqueda de lo propio, inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920 – 1930*, Universidad Nacional de Colombia.

Prieto, Alfonso. 1972. *Cali, ciudad de América*. Diario El País. Cali.

Pérez, Edelmira. 2001. *Hacia una nueva visión de lo rural*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. CLACSO.

Richard, Nelly. 2007. *Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes en: Fracturas de la memoria*. Méjico.

Rodríguez Marta, Silva Jorge. 2012. *La ciudad silenciada*. Alcaldía mayor de Bogotá. Colombia.

Ruíz, Días Catalina. 2012. *Exposición temporal – Campo revelado. Tierra y Campesinos (1960 – 1972)*. Museo nacional de Colombia.

Salgado, Carlos. 2010. *Los campesinos imaginados*. Cuadernos de tierra y justicia.

Samper, Mady. 2011. *El Páramo de Cumanday de Gabriela Samper y Ray Witlin - Carta de Gabriela Samper, escrita desde la cárcel*. Colección 40_25 Joyas del cine colombiano. Cinemateca Distrital de Bogotá – Fundación Patrimonio fílmico Colombiano. Bogotá.

Suárez, Sylvia Juliana. 2008. “Arte serio”: *El arte colombiano frente a la vanguardia histórica europea en 1922*. En: *Ensayos: historia y teoría del arte*. Instituto de investigaciones estáticas, Facultad de Artes. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

Spivak, Gayatry Chakravorty. 1998. ¿Puede hablar el subalterno? *Orbis Tertius*.

Taylor, Diana. 2003. *Acts of transfer. The Archive and the Repertoire. Performing cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.

Tirado, Mejía. 2014. *Los años sesenta. Una revolución cultural*. Debate. Colombia.

Ulloa, Astrid. 2004. *La construcción del nativo ecológico: Complejidades, paradojas y dilemas de la relación entre los movimientos indígenas y ambientalismo en Colombia*. Bogotá: Colciencias.

----- 2001. *Movimientos indígenas y medio ambiente en Colombia*. Bogotá: CANH-CES-Universidad Nacional.

Weinrichter, Antonio. 2004. *El cine de no ficción*. T y B Editores. Madrid.

----- 2012. *Entrevista*. Revista Film Historia. Online.

López Díaz. 2006. *Miradas esquivas a una nación fragmentada. Reflexiones en torno al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la colombianidad*. Alcaldía mayor de Bogotá. Colombia.

Material Videográfico:

Mayolo, Carlos y Ospina, Luis. *Oiga, vea*. Cali. 1971.

Mayolo, Carlos y Ospina, Luis. *Agarrando pueblo*. Cali. 1977.

Rodríguez, Marta y Silva jorge. *Chircales*. 1966 – 1972.

Samper, gabriela. *El páramo de Cumunday*. 1967.

Lambert, Joe. *Storytelling – Storytelling center* 1993 - 2017.

Colectivo. *Sexualidades campesinas – narrativas y cuerpos*. 2015.

Mc Elwee, Ross. *Bright leaves*. 2003.

Mekas, Jonas. *WALDEN* (Anthropological sketches), 1969.

Perlov, David. *Cine diario, pensamientos sobre el hecho de filmar*. 2007.

Portillo, Lourdes. *El más allá*. 2008.

Varda, Agnes. *Los espigadores y la espigadora*. 2000.

Berliner, Alan. *No body`s business*. 1996.

Child, Abigail. *The future is behind you*. 2004.

Rappaport, Mark. *Rodhadson`s home movies*. 1992.

Carri, Albertina. *Los Rubios*. 2003.

Depardón, Raymond. *Ny, Ny*. 1986.

Kawase, Naomi. *Tarashine*. 1997.

Material videográfico propio:

A volar se dijo. 2010. Ramsar – Living Lakes – Department Of State United States Of America – US. Fish & Wildlife Service – Global Nature Fund.

Proyecto *Green filters: problemática y soluciones a la contaminación en San Miguel de Sema, Cundinamarca.* 2014. Global Nature Fund – Karcher – Sika.

Resulta y Pasa. Laguna de Fúquene, Cundinamarca. 2013. Ecopetrol – Living Lakes.

Vamos para adelante. Soluciones presentes y futuras. 2013. Ecopetrol – Living Lakes.