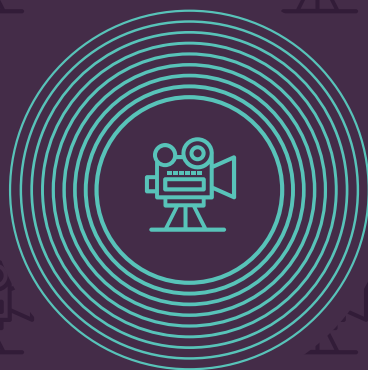




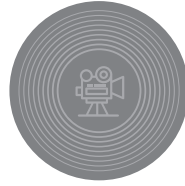
La formación de la mirada en el audiovisual comunitario

Cultura política y visualidad desde un enfoque biográfico

Andrés Felipe Urrego Salas



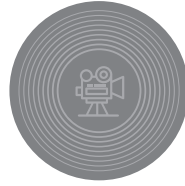
UNIVERSIDAD
PEDAGÓGICA
NACIONAL



La formación de la mirada en el audiovisual comunitario



UNIVERSIDAD
PEDAGÓGICA
NACIONAL



La formación de la mirada en el audiovisual comunitario

**Cultura política y visualidad
desde un enfoque biográfico**

Andrés Felipe Urrego Salas



**UNIVERSIDAD
PEDAGÓGICA
NACIONAL**

Catalogación en la fuente - Biblioteca Central de la Universidad Pedagógica Nacional

Urrego Salas, Andrés Felipe

La formación de la mirada en el audiovisual comunitario. Cultura política y visualidad desde un enfoque biográfico / Andrés Felipe Urrego Salas. - Primer edición. - Bogotá : Universidad Pedagógica Nacional, 2026. 258 páginas. - (Colección Comunicación Tecnológica y Cultura en Educación). Fotografías a color.

Incluye: Referencias bibliográficas.

ISBN impreso: 978-628-7851-13-9

ISBN PDF: 978-628-7851-14-6

ISBN ePub: 978-628-7851-15-3

1. Comunicación Audiovisual - Investigaciones - Colombia. 2. Cultura Visual. 3. Comunicación Audiovisual Comunitaria - Investigaciones. 4. Política y Medios de Comunicación. 5. Audiovisual Comunitario - Relatos Personales. 6. Comunicación Visual. 7. Tecnologías de las Comunicaciones. 8. Tecnología y Civilización. 9. Cambio Social - Relatos Personales. I. Tit.

302.222 21ed.

Colección Comunicación, Tecnología y Culturas en Educación

La formación de la mirada en el audiovisual comunitario. Cultura política y visualidad desde un enfoque biográfico

Autor:

Andrés Felipe Urrego Salas

© Universidad Pedagógica Nacional

ISBN impreso: 978-628-7851-13-9

ISBN PDF: 978-628-7851-14-6

ISBN ePub: 978-628-7851-15-3

Primera edición, 2026

Helbert Augusto Choachí González

Rector

Paola Helena Acosta Sierra

**Vicerrectora de Investigación, Extensión
y Proyección Social**

Víctor Espinosa Galán

Vicerrector Académico

Yaneth Romero Coca

Vicerrectora Administrativa y Financiera

Gina Marcela Duarte Fonseca

Secretaria General

Preparación editorial

Grupo Interno de Trabajo Editorial

Universidad Pedagógica Nacional

Calle 72 n.º 12-77

editorial.upn.edu.co

Teléfono: (601) 347 1190 - (601) 594 1894

Bogotá, Colombia

Alba Lucía Bernal Cerquera

Coordinación

Tomás Collazos Garay

Edición

Pablo A. Castro Henao

Corrección de estilo

Paula Andrea Cubillos Gómez

Diagramación

Paula Andrea Cubillos Gómez

Diseño de cubierta

Carvajal Soluciones de Comunicación S.A.S.

Impresión

Hecho el depósito legal que ordena la Ley 44 de 1993 y decreto reglamentario 460 de 1995.



Esta publicación puede ser distribuida, copiada y exhibida por terceros si se mencionan los créditos correspondientes. No se puede obtener ningún beneficio comercial. No se pueden realizar obras derivadas.

A Lucía y a Christian,
por la persistencia en lo heterogéneo.

A Yesica, Lita, Lucha y Pacheco,
por la potencia de creación.

*Elevar el propio pensamiento hasta el nivel del
enojo, elevar el propio enojo hasta el nivel de
una obra. Tejer esta obra que consiste en cues-
tionar la tecnología, la historia y la ley. Para
que nos permita abrir los ojos a la violencia del
mundo que aparece inscrita en las imágenes.*

GEORGES DIDI-HUBERMAN,
Cómo abrir los ojos.

Contenido

Agradecimientos	13
Introducción	15
PRIMERA PARTE	
DE LA FORMACIÓN HUMANA A LA BIOGRAFIZACIÓN DE LA MIRADA	23
El audiovisual comunitario en Colombia	27
El contexto del audiovisual comunitario en Colombia	30
Las investigaciones sobre el audiovisual comunitario en Colombia	39
Análisis y sistematizaciones de procesos comunitarios singulares	43
La formación del sujeto	49
La formación	50
El sujeto y la subjetividad	55
La cultura política	59
La cultura visual	63
Formación de la mirada	75
El audiovisual comunitario y la formación de la mirada	89
SEGUNDA PARTE	
HISTORIAS DE VIDA EN EL AUDIOVISUAL COMUNITARIO	99
Hacia una biografización de la mirada	103

Lita: “contar la historia desde otro punto de vista”	113
Entre noticieros y linotipos	114
Academias, cines y bibliotecas... desde Bogotá hasta Cuba	120
Los viajes por la ruralidad: el documental como forma de vida	133
Pacheco: “grabar más allá del sentido común”	151
Del movimiento estudiantil a la comunicación	151
La inmersión en el cine y la fotografía documental	158
El acompañamiento a procesos comunitarios	163
Lucha: “ver el cine en la periferia”	175
La comunicación y lo político en la escuela	175
El cine y el sancocho	183
La universidad, el trabajo social y el audiovisual	195
Yesica: “vernors en la imagen en movimiento”	207
Los primeros años: la familia, la escuela, la amistad	208
El muralismo y el arte gráfico como entrada a la acción comunitaria	214
El trabajo audiovisual	220
Consideraciones finales	239
La cámara y el proyector como detonantes del encuentro	240
Los conflictos sociales comprendidos con el audiovisual	243
Significar el mundo desde el audiovisual comunitario	247
Referencias	251

Agradecimientos

La construcción de este documento implicó múltiples relaciones, proximidades y afectos. No fue un proyecto meramente individual, sino que se construyó, en todo momento, desde las redes colectivas de las que hago parte y que han contribuido de alguna manera en mi formación emocional e intelectual.

Agradezco a Lucía Salas, a Christian Urrego y a Pola, mi familia, por ser mi más constante compañía y por darme todas las fuerzas que necesité en estos años para persistir en mis proyectos, aun cuando los tiempos eran poco alentadores. A las profesoras y profesores del grupo de investigación Educación y Cultura Política, sobre todo a Vladimir Olaya y Martha Cecilia Herrera, quienes dejaron huellas formativas plasmadas en este libro. A David Montoya, por la compañía y por las fuerzas que me dio. A Mabel López, por apoyarme tanto y seguir confiando en mí. A Karol Alfonso, quien entre seminarios y discusiones vio la construcción de este libro y aportó de muchas formas.

De manera especial quiero agradecer a Lucha, Pacheco y Lita, por confiarme sus historias y ser la condición de posibilidad para la existencia de este proyecto, que hoy se concreta en estas páginas; sus miradas son la columna vertebral de la obra y el motor para construir saberes en torno a la comunicación comunitaria y la visualidad. Por supuesto, agradezco a Yesica Cortés, quien, además de compartir su historia, me ha enseñado de múltiples formas que el conocimiento fluye mejor cuando nos encontramos en los afectos y en la complicidad política y académica con las amigas.

Debo decir, además, que el proceso de investigación y escritura de este documento no solo me llevó a profundizar en la comunicación y los estudios visuales como campos de estudio, sino que también me formó políticamente. En el proceso logré acercarme a proyectos que me interpelaron, transformaron mi mirada e hicieron que incursionara en la creación audiovisual y la fotografía desde la comunicación comunitaria, popular y alternativa, sobre todo con los estallidos sociales de 2019 y 2021, y con la proximidad a movimientos transmaricas que empecé a registrar con el lente de mi cámara. Lo anterior también con Daniela Rojas, Julián Duarte, Sebastián Angarita, Catherin Gaona y Diana Pinzón, con quienes tuve la oportunidad de grabar y fotografiar varios eventos que para nosotros eran relevantes desde la amistad y la camaradería; a ellas también les agradezco.

Las historias de vida que aquí reconstruyo, los referentes teóricos a los que acudo y las experiencias que exploré para tener más cercanía con el tema me hicieron ser parte de móviles políticos que hasta el día de hoy siguen vigentes en mi vida. Pasaron algunos años para que todo eso me hiciera volver sobre este escrito y querer publicarlo en forma de libro. Las personas que he nombrado y muchas otras que quizás se me escapan cambiaron mi forma de vida y, en un sentido especial, la manera en que comprendo visualmente el mundo.

Introducción

En las últimas décadas, en Colombia, han emergido comunidades que emprenden procesos de creación audiovisual en los que las decisiones de producción y difusión se toman desde sus perspectivas y de manera colectiva. Dichos procesos se crean con la idea de defender el derecho a la comunicación y a la autorrepresentación de personas que comparten espacios e intereses de carácter cultural y político (Gumucio, 2014). Estos movimientos empiezan a surgir en América Latina a finales de la década de 1980 y a principios de la de 1990, con la superación de varios regímenes antidemocráticos, lo cual se entrelazó con transformaciones sociales relacionadas con la organización y participación pública de sujetos históricamente oprimidos, el surgimiento de luchas por los derechos individuales y colectivos, cambios importantes en el campo constitucional y legislativo, así como el auge de las tecnologías de la información y la comunicación. Con lo anterior, diferentes sectores de la población comenzaron a apropiarse de la comunicación social a través de diferentes medios, entre ellos los audiovisuales:

La demanda de acceso a la información, no solamente al derecho de consumirla, sino también de producirla se concretó en la emergencia de los movimientos ligados a la producción audiovisual comunitaria. En ese momento, muchos grupos, movimientos populares y comunidades encontraron formas de expresión accesibles en el audiovisual. (Nunes de Sousa, 2013, p. 9)

Defino estas iniciativas como procesos de *comunicación audiovisual comunitaria*, en los cuales se generan espacios de diálogo en torno a los modos de ver y representar visualmente diferentes

fenómenos que interpelan a los actores involucrados. Para que ello sea posible, las personas se forman tanto en materia política como en técnicas de creación y difusión audiovisual, de modo que puedan articular unas reflexiones sobre sus inquietudes respecto a lo social con su trabajo técnico y artístico (Álvarez, 2014; Gumucio, 2014; Mora, 2015).

En Colombia existen varias propuestas de este tipo. Se destacan ejemplos de los que han surgido algunas investigaciones sobre experiencias emblemáticas en el país: la Escuela Audiovisual Infantil de Belén de los Andaquíes en Caquetá, la Escuela Popular de Cine Comunitario de Ciudad Bolívar, el Colectivo de Comunicaciones de Montes de María Línea 21, entre otros.¹ Este tipo de procesos, según reflejan algunos estudios (González, 2007; Vega y Bayuelo, 2008), han generado escenarios para que las comunidades implicadas tengan alternativas de formación —por ejemplo, en zonas del país que históricamente han sido afectadas por el conflicto armado— y han abierto caminos para reivindicar los espacios públicos y la participación política de la ciudadanía en los medios de comunicación —en cuanto productores de imaginarios colectivos—. Otros trabajos dan cuenta de cientos de movimientos de comunicación audiovisual comunitaria en diferentes zonas de Colombia como Bogotá (Amador-Baquiro, 2016; Rodríguez Manrique, 2016), la región Caribe (Iriarte y Miranda, 2011), la región del suroccidente (Polanco Uribe y Aguilera Toro, 2011a), etc. Además, en el país se organizan eventos periódicos de difusión y discusión de este tipo de formatos como el Festival Audiovisual de los Montes de María, el Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho, la Muestra de Cine y Video Indígena Daupará, entre otros.

Las prácticas de comunicación audiovisual comunitaria en Colombia han tenido lugar en espacios muy diversos; si bien suelen emerger en procesos populares, también se han dado dentro de

1 En el primer capítulo de la primera parte del libro se profundizará en los estudios que han visibilizado estas y otras experiencias consolidadas como emblemáticas en el país.

entidades e instituciones que promueven actividades de formación en materia audiovisual, basadas en la participación de las comunidades y con propósitos de organización y transformación social. Igualmente, surgen experiencias en lugares como instituciones públicas, organizaciones no gubernamentales y contextos escolares. Algunas en territorios en donde la violencia política² ha dejado fuertes marcas y en donde el audiovisual deviene en un medio para reconstruir los lazos sociales y proponer formas de existencia más allá de la guerra.

El audiovisual comunitario, como lo muestran las investigaciones antes citadas, podría propiciar tensiones en torno a significados sociales que se crean desde las imágenes, sobre todo acerca de cómo son visualizadas las colectividades que los agencian y sobre cómo se ven a sí mismas. Por lo anterior, los procesos audiovisuales comunitarios se constituirían como espacios en donde los sujetos forman su subjetividad desde la interacción con las imágenes. Allí se ocupan de producir unas prácticas y unos significados por medio de las tecnologías visuales.

En este sentido, las imágenes no se asumen como un artefacto meramente visual o como un fenómeno físico. En términos de Inés Dussel (2006), se trata más bien de una práctica social material inscrita en un marco social particular en el que intervienen saberes y disposiciones que exceden la imagen en cuestión. No se habla entonces de visión sino de una *visualidad*, lo que implica que nuestra mirada se forma con determinadas legitimaciones, lugares, condiciones y relaciones de poder (Foster, 1988). Así, las imágenes se producen y se leen de acuerdo con una formación que imbrica nuestras tradiciones, emociones, experiencias y demás aspectos que atraviesan el orden de la sensibilidad, así como de

2 Se acoge la definición de violencia política como “aquella ejercida como medio de lucha político-social, ya sea con el fin de mantener, modificar, sustituir o destruir un modelo de Estado o de sociedad, o también con el fin de destruir o reprimir a un grupo humano con identidad dentro de la sociedad por su afinidad social, política, gremial, étnica, racial, religiosa, cultural o ideológica, esté o no organizado” (Cinep, 2016, p. 14).

nuestros contextos históricos, culturales y políticos, en los cuales se transmiten modos de comprender las imágenes. En este sentido, hablamos específicamente de la *formación de la mirada*, entendida como un proceso construido a lo largo de la trayectoria de vida de los sujetos, ligado a unas condiciones del ámbito macrosocial que determinan una hegemonía visual en la que estamos inmersos, pero también a las diferentes formas en que cada persona se apropia de las imágenes y las significa.

Si pensamos los ejercicios de comunicación audiovisual comunitaria como procesos pedagógicos para la formación de la mirada, tendríamos que analizar qué tipo de tensiones en torno al orden social pueden propiciar, así como las formas en que intervienen en la apropiación subjetiva de los medios visuales. Estas iniciativas, en efecto, podrían repercutir en el ámbito cultural-político, pues ponen en juego las relaciones de poder concernientes a los modos de ver de los sujetos y los grupos sociales (Herrera *et al.*, 2005). En este contexto, hablamos de una *cultura política* que se imbrica con los procesos de formación de los sujetos y, para el caso concreto de esta investigación, de la formación de su mirada. Con lo anterior, la comunicación audiovisual comunitaria podría producir horizontes de sentido de unos grupos sociales que pugnan por participar y posicionarse en el ámbito público desde prácticas y significados visuales.

El hecho de centrar la atención en la formación de los sujetos nos lleva a preguntarnos cómo estos construyen a lo largo de su vida unos modos de ser y de comprender la realidad mediante experiencias significativas que les hacen establecer o reestablecer unos saberes. La formación de la mirada, en esta línea de sentido, versa sobre las experiencias de los sujetos con los medios visuales, con las tecnologías que los acercan a las imágenes. Estas experiencias suceden en medio de nuestros devenires existenciales, esto es, en medio de nuestras historias de vida. Nuestra trayectoria biográfica es, también, una trayectoria visual, la cual se configura a partir de unas relaciones de carácter cultural-político. Vale pensar, desde esta perspectiva, los vínculos entre la comunicación audiovisual

comunitaria y las trayectorias visuales de quienes han agenciado este tipo de procesos. Por tal motivo, esta investigación tiene el objetivo de analizar cómo se configuran procesos de formación de la mirada en el audiovisual comunitario.

El análisis realizado tiene un enfoque biográfico-narrativo, en el que fue posible analizar los procesos de formación a partir de las historias de vida de Lita, Pacheco, Lucha y Yesica, cuatro personas que han dedicado parte de su vida a agenciar procesos comunitarios desde el ámbito audiovisual. Sus relatos dejan ver cómo han constituido unas formas de comprender visualmente el mundo, basadas en relaciones tanto con otros sujetos, como con unas tecnologías visuales que les posibilitan producir e interpretar imágenes. Para pensar el enfoque biográfico de esta manera, se establece un marco conceptual basado en los estudios visuales, que plantean la formación del sujeto desde la cultura visual, es decir, desde la comprensión escópica del mundo y las relaciones sociales (Brea, 2005; Foster, 1988; Mirzoeff 2003a).

Las historias de vida aquí recogidas se sitúan en el contexto común del territorio colombiano. En consecuencia, es pertinente decir que las últimas décadas de la historia del país han estado marcadas por un conflicto armado interno que ha dejado millones de víctimas y, con ello, un cúmulo de lazos sociales resquebrajados. No obstante, con acciones de diversos actores sociales, se han abierto caminos para transformar los espacios y los modos de participación política, no solo para superar la guerra, sino para generar disputas por el reconocimiento de las diferentes memorias que han quedado. Las versiones sobre lo que ha sucedido en nuestro pasado reciente son tan diversas como los escenarios en donde emergen y los actores que las relatan.

Es importante ampliar los modos y los medios de circulación de las múltiples memorias que surgen para, así mismo, ampliar nuestro horizonte de comprensión de los conflictos sociales que hemos vivido y de cómo han surgido resistencias al olvido y esfuerzos por construir un orden social diferente. Muestra de ello es que muchas organizaciones sociales han promovido procesos de

comunicación audiovisual comunitaria en toda Colombia. Como se verá más adelante, existen experiencias en contextos muy diversos, en donde la ciudadanía se ha tomado las herramientas para producir significados visuales y ponerlos a circular en sus propios medios de comunicación. Esto ha implicado ejercer y exigir el derecho a la comunicación pública del conocimiento —una pugna política cada vez más importante en las actuales sociedades de la información (Martín-Barbero, 2004)—, así como al derecho a ver y ser vistos (Mirzoeff, 2016), es decir, el derecho a acceder y a producir significados visuales plurales. Con el presente trabajo se trata de volver sobre la dimensión biográfica de los sujetos que participan de estas organizaciones sociales y reflexionar sobre los efectos que han tenido las prácticas del audiovisual comunitario en sus formas de vida.

Las investigaciones sobre los procesos biográficos resultan pertinentes para comprender cómo se tejen las fibras más íntimas de nuestra sociedad y nuestras relaciones políticas. Esto, a su vez, ayuda a consolidar memorias y perspectivas sobre diferentes escenarios de la arena social. En este caso particular, ponemos la atención sobre el transcurrir existencial de unos sujetos cuyas acciones nos pueden ayudar a pensar los modos en que un fenómeno como la comunicación comunitaria puede interpelar a las personas y tener unos efectos en la comprensión de sí mismos dentro de lo social. Con esto, es posible ampliar los horizontes del campo pedagógico hacia experiencias formativas poco estudiadas, muchas veces porque no se centran en procesos escolarizados. Vemos así que con las actividades cotidianas y en las organizaciones sociales también se llevan procesos en los que se constituyen conocimientos que pueden llegar a transformar la realidad de las personas.

Es importante que la pedagogía se ocupe de pensar los procesos comunitarios y las trayectorias de quienes participan en ellos, pues allí se presentan propuestas e iniciativas frente a dinámicas sociales complejas y violentas, que merecen una reflexión en términos formativos. En dichos procesos se pueden configurar subjetividades e identidades que, desde lo micropolítico, responden

a problemáticas sociales estructurales. Ello puede ayudar a ampliar nuestras perspectivas respecto a lo formativo y sus relaciones con lo político y, como hemos dicho, con la visualidad.

En términos teóricos, el libro incursiona en un tema que emerge de diálogos interdisciplinarios entre campos del conocimiento como los estudios visuales, los estudios culturales y la pedagogía: la formación de la mirada. Si bien se trata de un concepto que ya ha sido discutido por algunos teóricos, aún es menester precisar su sentido y pensarlo desde escenarios prácticos en donde sea puesto en discusión. Así, se piensan las imágenes desde la articulación cultural-política de la subjetividad con unas prácticas sociales concretas y se reflexiona sobre la mirada desde la agencia de los individuos.

De igual modo, teniendo en cuenta lo anterior, la investigación se encamina en una serie de análisis y reflexiones sobre la formación y la comunicación en el contexto colombiano, lo cual es necesario para ampliar nuestros horizontes de comprensión sobre la cultura política del país, en este caso, desde la memoria de personas que han entrado en unas dinámicas de producción de prácticas y significados sociales sobre nuestro acontecer social. Así, este documento pretende aportar a la consolidación de un tejido de saberes situados que desde la academia ha emergido para una mejor comprensión de nuestro ser social.

La obra se divide en dos partes. La primera contiene cinco capítulos que hacen un recorrido teórico y metodológico con base en el cual se analizarán las historias de vida. El primer capítulo muestra un panorama general de las investigaciones sobre el audiovisual comunitario en Colombia y muestra líneas de análisis y aportes que se han realizado al tema en el país. El segundo se adentra en las teorías de la formación del sujeto para plantear una base conceptual sobre la cual se propondrá, posteriormente, el concepto de formación de la mirada. El tercer apartado empieza a relacionar la idea del sujeto en sus relaciones con la cultura visual, para después, en el siguiente capítulo, explicar en profundidad qué entiendo por formación de la mirada y qué implicaciones tiene pensarla en nuestros tiempos en relación con la cultura política y

las tecnologías visuales. El quinto capítulo, con todo lo anterior, propone algunas líneas analíticas para pensar la formación de la mirada desde el audiovisual comunitario. En la segunda parte se narran analíticamente las biografías de las personas que participaron de la investigación, para ello, en el sexto capítulo, se hacen los apuntes metodológicos con los cuales se reconstruyeron las historias de Lita, Pacheco, Lucha y Yesica, las cuales se desarrollan entre el séptimo y décimo capítulo, teniendo en cuenta, además, toda la construcción conceptual hecha en la primera parte del libro. Al final se presenta un apartado de consideraciones finales en el que se exponen algunas reflexiones que se concluyen de los análisis y que llevan a pensar cómo se configuran sujetos visuales y lo que allí llamo *tecnopolíticas de la mirada*.

Primera parte

**De la formación humana a la
biografización de la mirada**

La comunicación audiovisual comunitaria es un fenómeno social en el que se entrecruzan la creación y exhibición cinematográfica con diálogos sobre problemáticas comunes en determinados grupos sociales, así como con procesos pedagógicos en los que se comparten saberes sobre aspectos técnicos y políticos del ámbito audiovisual. En Colombia, esto ha sido agenciado por comunidades históricamente oprimidas y que, de manera colectiva, han creado proyectos comunicativos para ver y producir imágenes de sí mismas ante la falta de oportunidades de incidencia en los medios de comunicación masivos. Esto ha marcado la trayectoria existencial de los sujetos que allí participan, quienes constituyen unas comprensiones sobre la realidad social a través de las imágenes, es decir, *forman su mirada*.

Para acercarme a este fenómeno fue necesario adentrarme en el campo de la formación, al estudio de la transformación de la experiencia de sí, de las trayectorias de los sujetos, por las cuales asumen unas maneras de relacionarse consigo mismos, con los otros y con lo otro. No obstante, la pregunta por la mirada me remitió a unos procesos más particulares con los que se configuran subjetividades atravesadas por la producción e interpretación de imágenes, por lo que los estudios visuales fueron fundamentales para el análisis hecho en este libro. De igual modo, la perspectiva de la formación acogida, heredera de la tradición alemana de la *bildung* y de la hermenéutica contemporánea (Gadamer, 2003; Ricœur, 1996), exige analizar esos procesos desde el plano experiencial, desde la significación de sí de los sujetos, por lo que decidí acoger un enfoque biográfico en términos metodológicos. Esta primera parte muestra esos caminos conceptuales de la investigación.

El audiovisual comunitario en Colombia

Los medios de comunicación son uno de los ámbitos que ha generado más debates en torno a las memorias y representaciones de los diferentes grupos que conforman nuestras sociedades. En América Latina, y particularmente en Colombia, los grandes medios corporativos resultan tener un carácter centralizado bajo el dominio de los sectores más privilegiados, cercanos a aquellos que han monopolizado el poder estatal desde hace muchos años. Sin embargo, el ámbito audiovisual ha sido un lugar coyuntural, en el cual se han creado propuestas de comunicación desde sectores mucho más diversos y distintos a aquellos que dominan los medios que hasta el momento han sido hegemónicos.

En el terreno académico, desde finales de la década de 1990, Jesús Martín-Barbero y Germán Rey (1999) anunciaron un interés por investigaciones sobre los lazos de la comunicación con la democracia en América Latina. Esto, a causa de que podía ser una vía para atender las rupturas en los lazos sociales de los países del continente y porque veían la necesidad de comprender el derecho a la comunicación como un fenómeno que no se redujera a la libertad de prensa, sino que tuviese en cuenta los cambios sociales y tecnológicos contemporáneos. Desde esta perspectiva, la comunicación audiovisual comunitaria se empieza a concretar como un fenómeno de estudio dentro de la investigación en ciencias sociales.

Son varias las propuestas conceptuales para denominar aquellas experiencias de comunicación audiovisual que emprende la ciudadanía con base en sus propios medios e intereses de representación.

Este debate recoge, usualmente, dos términos que algunas veces se utilizan como si fuesen sinónimos: comunicación popular y comunicación comunitaria. Sin embargo, se trata de conceptos que refieren a prácticas diferentes. En principio, la comunicación popular concibe los medios como una herramienta dentro de procesos políticos de las clases populares y que se proyectan en el marco de una transformación social estructural (Nunes de Sousa, 2013), así mismo, se vincula a propuestas que emergen con la intención de disputarse la hegemonía de los medios de comunicación por parte de grupos sociales históricamente excluidos por unas clases sociales dominantes.

¿Qué sería entonces la comunicación comunitaria? El término *comunitario*, del latín *communitas*, hace referencia a un vivir juntos, a unos intereses y unas prácticas compartidas. En este sentido, la comunicación comunitaria tiene que ver con procesos en los que se fortalecen los significados comunes de unos grupos sociales. Se define como un proceso de apropiación social por parte de la ciudadanía desde los conocimientos locales y las experiencias de vida (Pinto y Jiménez, 2016). Como lo muestra Rodríguez (2009), este tipo de comunicación pone el énfasis en la identidad colectiva de quienes la agencian; se basa entonces en la organización comunitaria. Hay que aclarar que esos grupos sociales que agencian esta modalidad de comunicación tienen una necesidad política de articularse y mostrar sus identidades, de promover unas formas de reconocimiento. Por este motivo, la comunicación comunitaria se plantea desde aquellas comunidades que han sido invisibilizadas, violentadas o representadas bajo imaginarios que no les identifican. Este es un punto común con la comunicación popular, sin embargo, la comunicación comunitaria opera más que todo en el ámbito micropolítico, al promover la cohesión social y la democratización de los medios; mientras que la comunicación popular opera más en función de lo macropolítico.¹

1 Hay que precisar que pueden existir formas de comunicación que al tiempo sean comunitarias y populares, pues las transformaciones sociales de unas

En esta investigación se propone explorar la comunicación audiovisual comunitaria porque me interesan la experiencia del sujeto y sus procesos de subjetivación e identificación visual, lo cual se hace más explícito en estas apuestas comunicativas que parten del móvil del reconocimiento colectivo de unas formas de vida. Igualmente, esto puede darnos indicios de unos discursos sociales estructurales frente a los cuales se posicionan los sujetos, pero desde la experiencia en unos contextos muy específicos. Dicho esto, en este capítulo se hace una revisión documental respecto a prácticas de creación y exhibición audiovisual llevadas a cabo con diferentes comunidades colombianas con la intención de fortalecer sus lazos sociales y dar cuenta de unas imágenes de sí mismos dentro de la esfera pública. Para lo anterior, se realizaron dos tipos de búsqueda: en principio, una revisión histórica de acontecimientos y movimientos artísticos y comunicativos que influenciaron la emergencia del audiovisual comunitario, enfatizando en el contexto colombiano.² La segunda parte se enfocó en investigaciones sobre experiencias de comunicación audiovisual comunitaria en el país.

Se revisaron bases de datos y plataformas como Google Scholar, Scielo, Mendely, Academia.edu, entre otros, y en bibliotecas públicas y universitarias. Se buscaron documentos publicados en las últimas dos décadas, con base en lo que se planteó con Jesús Martín-Barbero y Germán Rey (1999) párrafos atrás, esto es, que se trata de un tema que hasta finales de los noventa empieza a ser un objeto de investigación más reconocido en el ámbito académico. Más que dar cuenta de cuáles son los documentos publicados, se

colectividades pueden calar hasta el ámbito macropolítico o estar inscritas en este tipo de intenciones, sin embargo, no siempre sucede de esa manera y por ello es pertinente aclarar la diferencia.

- 2 Cabe aclarar que no se pretende dar una mirada a profundidad de cómo se ha constituido el audiovisual comunitario en Colombia porque es algo que bien podría ser objeto de otra investigación bastante amplia. En este apartado se intenta marcar un horizonte general que nos posibilite ubicar el fenómeno de estudio en unas relaciones de carácter histórico, político y cultural básicas para comprender su contexto de emergencia y sus devenires.

examinará cómo esas publicaciones tratan el tema para así pensar cómo nos ubicamos frente a ello, qué horizontes se han construido y cuáles podrían estar construyendo.

El contexto del audiovisual comunitario en Colombia

La comunicación audiovisual comunitaria emerge como un ejercicio de participación política de colectividades que velan por disputarse sus identidades y las formas en que son narradas en los medios de comunicación. Aunque haya sido en la década de los noventa cuando tomaron más fuerza los análisis sobre estas experiencias comunicativas, su puesta en práctica se llevaba a cabo desde tiempos atrás. Como lo muestra Gumucio (2014), existe el antecedente del cine etnográfico y antropológico, “que otorgó legitimidad a comunidades cuyas imágenes habían sido hasta entonces reflejos exóticos” (p. 20). Este autor dice que Robert Flaherty, considerado el padre del cine etnográfico, en la década de 1920 se interesó por realizar documentales sobre la cultura inuit desde una dinámica de trabajo que implicó llevar la cámara a las comunidades, así como las herramientas para revelar y proyectar lo que allí mismo se filmaba.

También se cuenta que la otra gran influencia viene de los rusos Dziga Vertov y Aleksandr Medvedkin hacia las décadas de 1920 y 1930 (Gumucio, 2014; Montero Sánchez y Moreno Domínguez, 2014). El primero, por una serie documental que cuestionaba el cine oficial de la época; el segundo, porque lideró el *cine-tren*, un vehículo con todo el equipo necesario para producir y proyectar películas que transitó por toda Rusia. De igual modo, se encuentra influencia de otras corrientes, especialmente del cine documental, como el *cinema vérité*, que buscaba “hacer una película al tiempo que se construye la misma; una especie de grado cero de verdad discursiva, que se materializa en el gesto de discutir mediante el diálogo y la intervención de los propios participantes” (Montero Sánchez y Moreno Domínguez, 2014, p. 41).

Otros autores ubican una influencia mucho más directa del Fogo Process, en la isla de Fogo, Canadá, entre 1966 y 1969, liderado por Donald Snowden y Colin Low (Roberts y Lunch, 2015; Villanueva Baselga, 2015). En principio, los directores se acercaron a la comunidad de dicha isla con la idea de producir un documental sobre la pobreza, pero con el cual los habitantes se sintieran efectivamente representados. Esto llevó a plantear que la narrativa que se escogiera y las formas de circulación debían contar con la plena autorización de ellos. En medio del proceso, se propuso que los mismos integrantes de la comunidad realizaran sus propias piezas audiovisuales, que al difundirse permitieron entablar diálogos y debates respecto a las problemáticas sociales y políticas de la isla, incluso con su Gobierno, que era muy distante (Villanueva Baselga, 2015).

Estas corrientes cinematográficas no son las únicas raíces del audiovisual comunitario. También se pueden tener en cuenta, como lo señalan Montero Sánchez y Moreno Domínguez (2014), colectivos de contrainformación que surgieron entre los años treinta y sesenta del siglo xx en Estados Unidos, como la Workers Film Photo League, Newsreel, la Film-maker's Cooperative y Cine Manifest. Algunas de estas organizaciones, dicen los autores citados, se encargaban de registrar visualmente y proyectar manifestaciones y otras acciones colectivas de obreros, así como intentaron plantear estructuras alternativas en la industria audiovisual desde unas dinámicas de trabajo pensadas a partir de la creación colectiva y la comunicación de asuntos políticos.

De igual modo, en América Latina se estaban haciendo audiovisuales cuya perspectiva también dio suelo para la práctica audiovisual comunitaria. Como lo enuncia Nunes de Sousa (2013), desde la segunda mitad del siglo xx, hay un gran desarrollo técnico del cine, la radio y la televisión, pero también se vivieron coyunturas políticas que llevaron a diversas colectividades a organizarse en favor de una comunicación que no se redujera a aquella que empezó a moverse masivamente en los medios auspiciados por sectores privados y por los Gobiernos de la región.

La represión política se vivía en medio de dictaduras en países como Chile, Brasil y Argentina, así como con conflictos armados internos como el de Colombia, con una violencia política que reducía las posibilidades de participación de la ciudadanía en los diferentes ámbitos de la esfera pública. Allí surgen notables iniciativas desde la producción audiovisual y toman relevancia movimientos como el del nuevo cine latinoamericano, en los años sesenta, cuyos representantes buscaban realizar producciones desde estructuras distintas a las impulsadas por la industria hollywoodense, así como representar las realidades del continente para ese entonces. A la par se dialogaba con corrientes que crecían en Europa como la nueva ola francesa, el neorrealismo italiano y el cine socialista soviético. Se impulsaron obras desde organizaciones como el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica, en Cuba; la Escuela Documental de Santa Fe en Argentina, con Fernando Birri y con corrientes cinematográficas como el *cinema novo* brasileño y el tercer cine (Gumucio, 2014).

Todos estos devenires en la producción audiovisual se dan de manera paralela a un avance acelerado en cuanto a tecnologías de comunicación. Si bien en América Latina se ha evidenciado una brecha tecnológica con respecto a otros lugares del mundo, hacia la década de los ochenta hubo mayores formas de acceder a dispositivos visuales que empezaron a venderse de manera masiva, incluso como electrodomésticos comunes. Según Polanco Uribe y Aguilera Toro (2011a), la aparición del Betamax, el vhs y la cámara de video con formato de vhs posibilitaron nuevos usos del audiovisual al contar con una tecnología más barata y, por tanto, más accesible. Y aunque no fuesen de fácil acceso para todos los sectores de la población, esto implicó un cambio en la forma en que se comprendía el audiovisual, pues ya no era algo de uso exclusivo de algunas personas especializadas, sino que también servían para registrar la vida cotidiana, así como para grabar y reproducir contenidos de la televisión que podían ser vistos en espacios y momentos diferentes a los programados por los canales oficiales (Polanco Uribe y Aguilera Toro, 2011a). Los autores

cuentan que dichos aparatos, más allá de registrar la vida íntima y familiar, devinieron en una posibilidad de, por un lado, grabar y difundir películas y programas en espacios colectivos —escuelas, plazas públicas, sindicatos—; y por otro, permitieron registrar y exhibir hechos sociales que durante esas décadas acontecieron en el continente, ligadas a las dictaduras y otros regímenes en donde imperaba la censura y la homogeneidad en los contenidos y formatos de comunicación:

Es posible decir que el video, más allá de ser un formato, una tecnología, se constituyó como *práctica* pues sus condiciones de bajo costo, portabilidad y sencilla operación hicieron mucho más rápido el acceso de nuevas clases y grupos sociales a esta: por tanto, posibilitó el registro de la vida social desde quienes la vivían y, así, estimuló la creación de diversos materiales audiovisuales para hacer memoria, denuncia o reflexión sobre los procesos y conflictos de las comunidades retratadas. (Polanco Uribe y Aguilera Toro, 2011a, pp. 39-40)

Todo esto llevó a que el video entrara en las discusiones y circuitos del ámbito cinematográfico. Polanco Uribe y Aguilera Toro (2011a) cuentan que desde 1984 el Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana contaba con seminarios y categorías dedicadas a este tipo de formato y que, en 1988, se realizó el Primer Encuentro Latinoamericano de Video en Santiago de Chile, en donde surgió el Movimiento Latinoamericano de Video. Cuentan los autores citados que los horizontes de dicha organización se planteaban desde una vocación democrática que intentaba poner a los pueblos del continente como protagonistas en las pantallas, con una visión política en parte heredada del nuevo cine latinoamericano mencionado párrafos atrás.

La comunicación audiovisual, en este contexto, amplía sus lugares de producción, sus temáticas y las representaciones que plasmaba sobre la multiplicidad de grupos sociales que pugnaban por lo político en América Latina. Muchos movimientos sociales incluso acogen la producción audiovisual como una práctica estructural para sus luchas, evidencia de ello es el Ejército Zapatista de Liberación Nacional en México, que hacia mediados de los noventa

crea sus propios medios de comunicación audiovisual para difundir sus ideas de manera masiva y más allá de lo local (Mirzoeff, 2016; Nunes de Sousa, 2013).

Con lo dicho hasta el momento, vemos que el audiovisual comunitario emerge de acontecimientos y coyunturas políticas, tecnológicas y culturales que entretejen experiencias de diferentes partes del mundo y sobre todo de experiencias entre países latinoamericanos, lo cual, de una u otra manera, influye en la experiencia colombiana. Es decir, todo este panorama marca unos antecedentes y unas influencias de lo que se ha hecho en el país. Sin embargo, aún debemos enfatizar un poco más en el caso colombiano. En esta línea, la obra de Marta Rodríguez y Jorge Silva es emblemática; hacían parte del movimiento de nuevo cine latinoamericano y son quienes dan un giro fundamental para la representación de las comunidades indígenas en el cine del país, esto desde el lanzamiento de la película *Planas: testimonio de un etnocidio*, en 1971:

A diferencia de lo que ocurría en el periodo anterior, en el que se producía una imagen del indio basada en la dicotomía barbarie/civilización, la afirmación de la superioridad del hombre «blanco» y la desvalorización o incluso negación de las culturas indígenas, *Planas* deconstruye esas dicotomías mostrando una realidad de violencia: la violencia contemporánea ejercida por los «blancos» contra los Guahibo que habitan en las vastas llanuras orientales. Este filme documental da la palabra a los indígenas y reconstruye, a través de sus testimonios, las formas extremas de violencia (masacres, asesinatos, torturas) de que son víctimas. (Mateus Mora, 2013, p. 27)

Desde ese entonces, en el país se empezaron a realizar obras similares, muchas veces impulsadas desde la práctica etnográfica de antropólogos que acogieron el audiovisual como un medio para documentar su trabajo con las comunidades, otras veces por realizadores que buscaban denunciar injusticias sociales:

El tema de la violencia vinculada a la penetración de colonos en territorios indígenas es tratado también, y de maneras diversas, en las películas *Nuxka* (Manuel Franco, 1974), *Wana Tummat*, *Madre tierra* (Roberto Triana, 1975) y *El indio sinuano*

(Carlos Sánchez, 1976). El primero de estos directores opta por presentar los casos de los Kogui, Arhuaco, Wayúu, Guahibo, Kuiba y Guambiano, mientras que Roberto Triana, asesorado por el antropólogo Camilo Hernández, describe la situación de los Kuna de Arquia-Chocó. Por su parte, Carlos Sánchez trata de la experiencia de los indios de la región del Sinú. (Mateus Mora, 2013, p. 27)

No obstante, solo hasta finales de los años setenta, las mismas comunidades empiezan a participar de las producciones no solo en el rol de testimoniantes, sino también en el proceso de creación y montaje, con películas como *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1974-1980), también de Rodríguez y Silva. Se evidencia allí un cambio de paradigma. Las comunidades indígenas ya no solo acceden al audiovisual porque sea un medio de evangelización que traían misioneros católicos a Colombia o porque sea un lugar donde se les representa desde la mirada exotizadora occidental. Ahora se trataba de una interacción con los realizadores que les permitía tener conocimiento y cierta autoridad sobre lo que se mostraba de ellos, o bien desde un proceso en el cual aprendían la técnica cinematográfica y participaban en el proceso de producción.

A pesar de lo anterior, este tipo de filmes no fueron muy visibles en su tiempo, sobre todo por las dinámicas de la industria cinematográfica en Colombia. Por esa época, en 1972, nace la llamada Ley del Sobreprecio, que estableció que por cada largometraje extranjero debía presentarse un cortometraje colombiano, para que hubiese un incremento en el costo de las entradas que se repartiría entre distribuidores, exhibidores y productores (Álvarez, 2014). Esto llevó a que se crearan muchas más obras desde una estética guiada por el mercado y que dieron origen a lo que algunos cineastas llamaron *pornomiseria*, en la que se retrataba la miseria del pueblo colombiano reiterando unos estereotipos de manera casi burlesca y explotándola comercialmente (Álvarez, 2014). Así, la producción del cine comercial aumentó e invisibilizó esas otras obras que se estaban produciendo desde los sectores populares del país. No obstante, como respuesta a esa pornomiseria aparecieron

cineastas que se resistieron y criticaron desde sus obras a este tipo de producciones, quienes ayudaron a transformar algunas dinámicas de producción y consumo audiovisual. Entre ellos se destacan Carlos Mayolo y Luis Ospina, quienes desde la ficción llegaron a figurar las coyunturas sociales del país.

A todo esto, se yuxtapone el creciente conflicto armado interno, la aparición de guerrillas, el narcotráfico, el paramilitarismo, entre otros fenómenos ligados a la violencia política. Empero, en las zonas rurales del país y en las periferias de las ciudades aumentaba el número de personas y colectividades que se organizaban en pro de fortalecer los tejidos sociales que la guerra estaba quebrantando. Así mismo, la comunicación audiovisual adquiere importancia para algunas iniciativas ciudadanas o de organizaciones cercanas a la educación popular, como *Cine Mujer*, en 1978; el Centro Popular para América Latina de Comunicación, en 1978; el Centro de Comunicación Educativa Audiovisual, en 1980; el Videocombo, en 1991, entre otros (Polanco Uribe y Aguilera Toro, 2011a).

A mediados de la década de 1990 el panorama ya resulta un poco más amplio. La vigencia de la Constitución del 91 significó más posibilidades de disputar el acceso a la tecnología y a la comunicación, así como derechos relacionados con la libre expresión y la pluralidad identitaria existente en Colombia. A pesar de que durante estos años se vivió un periodo bastante crítico de violencia, cuando el narcotráfico y las técnicas más sanguinarias del paramilitarismo fueron protagonistas, también se dieron propuestas ciudadanas en aumento, muchas de ellas con la intención de comunicar sus experiencias y de constituir memorias.

Como ejemplos representativos de lo anterior, se registran procesos como el Tejido de Comunicación, que nace en 1994 en el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), con la gestión de la Asociación de Indígenas del Norte del Cauca (ACIN), y que se encargaba de informar sobre las luchas que se daban en esos territorios y del despojo y exterminio que también sufrían (Álvarez, 2014). En ese mismo año también se crea el Colectivo de Comunicaciones de los Montes de María Línea 21, en El Carmen de Bolívar, municipio

de la subregión de los Montes de María en el Caribe colombiano. Este colectivo nace con la idea de reivindicar el espacio público y transformar los imaginarios de la ciudadanía (Vega y Bayuelo, 2008); en principio era un espacio de formación periodística para el desarrollo comunitario y fue transformándose en una respuesta a las dinámicas de guerra que eran cada día más fuertes en la región —una de las más afectadas por el conflicto armado en Colombia—, lo que permitió establecer espacios de encuentro y de creación de alternativas vitales para la población, principalmente desde la radio y el audiovisual (Iriarte y Miranda, 2011).

En las dos décadas que llevamos del siglo **xxi** han surgido muchas más experiencias de este tipo en todo el país. Igualmente, se crean eventos que incluyen la comunicación audiovisual comunitaria como uno de sus ejes centrales. Encontramos el Festival Ojo al Sancocho en la localidad de Ciudad Bolívar, en Bogotá; la Muestra de Cine y Video Indígena Daupará, realizada tanto en Bogotá como en territorios indígenas de distintas partes de Colombia; el Festival Audiovisual de los Montes de María, en el Carmen de Bolívar; el Festival Nacional de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca, en Cali; entre muchos otros. Estos espacios han ampliado las discusiones en torno a las formas de creación comunitarias y han establecido vínculos con experiencias de todo el mundo, tanto de colectivos y organizaciones de distinto tipo como de realizadores independientes que trabajan desde esta perspectiva.

En las últimas décadas también se han logrado avances en términos legislativos y de política pública que han posibilitado que la comunicación comunitaria, al menos, sea incluida en las discusiones de las agendas políticas. Entre ellos se destacan, por ejemplo, la Política Pública de Comunicación de y para los Pueblos Indígenas (Concip, 2017; ONIC y MINTIC, 2013), las Políticas de Comunicación Comunitaria de Bogotá (Acuerdo 292 de 2007 del Concejo de Bogotá; los Decretos 149 y 150 de 2008 de la Alcaldía de Bogotá), incluso el Acuerdo Final entre el Gobierno colombiano y las FARC, en el cual se reconocen los medios comunitarios como un

espacio de participación ciudadana y de reconocimiento identitario necesario para construir un horizonte de paz en el país y para consolidar el fin del conflicto (artículo 2.2.3).³

El audiovisual comunitario en Colombia ha pasado por múltiples devenires que han generado irrupciones en el orden social y en las imágenes que se producen y se visualizan en el país. Con ello se han generado unas perspectivas desde las cuales mirar, ha sido un medio para la formación visual de los sujetos y para la configuración de culturas políticas basadas en la organización comunitaria y en unas prácticas de visibilización de las experiencias colectivas. El recorrido histórico hecho en este apartado nos deja ver que el audiovisual comunitario es un fenómeno con diferentes aristas, no se trata simplemente de la creación colectiva de filmes, también involucra procesos de discusión, exhibición y análisis audiovisual, así como prácticas de enseñanza y aprendizaje comunitario. Cuando hablamos de audiovisual comunitario no solo hablamos de unas películas, sino del proceso de creación de estas y de ejercicios ligados a la circulación de productos audiovisuales, como cine-foros y cineclubes. Estas modalidades comunicativas se han constituido como dispositivos de formación de la mirada en tanto ha constituido unas formas de trabajo y unas producciones desde las cuales comprender visualmente el mundo, fundamentadas en la búsqueda de imágenes propias por parte de diversas colectividades.

3 Aunque es un tema que excede los límites de este trabajo, es pertinente mencionar que respecto a este tema en las comunidades se dan discusiones relacionadas con la intervención institucional en los procesos —que a veces puede ser impositiva y contradictoria con las intenciones de los grupos implicados— y con la ausencia de participación de la ciudadanía en la formulación de dichas políticas.

Las investigaciones sobre el audiovisual comunitario en Colombia

El audiovisual comunitario se ha venido posicionando como una práctica social que ha repercutido en los procesos de subjetivación y de organización política en Colombia. Sobre todo, en la última década es un tema que ha adquirido relevancia en el ámbito académico y ha sido objeto de estudio de diferentes disciplinas. Se han hecho eventos nacionales e internacionales, algunos incluso con apoyo de instituciones distritales o estatales, o de reconocidas organizaciones no gubernamentales e instituciones universitarias, como la Cumbre Nacional de Arte y Cultura, organizada por la Corporación Colombiana de Teatro, con paneles exclusivos para el tema; el Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación, entre otros. Añadido a esto, han aparecido publicaciones académicas que dan cuenta de un entramado epistémico sobre las experiencias de procesos de audiovisual comunitario en Colombia.

Existen varias publicaciones que se ocupan de presentar panoramas generales sobre los procesos de comunicación audiovisual comunitaria en el país. Estos trabajos tienen la característica común de hacer revisiones sobre el tema desde diferentes organizaciones para reflexionar sobre sus características comunes y las implicaciones sociales que tienen sus procesos audiovisuales. Aunque estas investigaciones son predominantemente cualitativas, también se sirven de instrumentos cuantitativos como encuestas y recolección de información en bases de datos. A pesar de que se han preocupado por cuantificar los procesos y producciones de determinadas regiones del país, su énfasis está en los análisis a profundidad que hacen de unas pocas experiencias que seleccionan como muestra representativa, con las cuales realizan entrevistas, observación en campo, entre otras técnicas. En este sentido, generalmente se trata de trabajos de corte fenomenológico y etnográfico.

Dentro de este tipo de análisis destacan investigaciones como la que realiza Pocho Álvarez (2014) en el libro compilatorio de Alfonso Gumucio *El cine comunitario en América Latina y el Caribe* (2014), en el que marca un horizonte sobre el ejercicio del cine comunitario en Colombia, reconstruyendo un recorrido histórico y haciendo algunos estudios de caso.⁴ También existen estudios de zonas del país o de poblaciones más específicas, como los trabajos de: Patricia Iriarte y Waydi Miranda (2011), que estudian experiencias de comunicación audiovisual en el Caribe colombiano;⁵ Gerylee Polanco Uribe y Camilo Aguilera Toro (2011a; 2011b), que analiza procesos llevados a cabo en los departamentos del suroccidente del país;⁶ o Pablo Mora (2015), que se encarga de compilar una serie de textos sobre cómo se ha constituido el cine indígena colombiano, temática que también estructura el número 17a de la revista *Cuadernos de Cine Colombiano* de la Cinemateca de Bogotá (2012).

Un eje transversal de estos documentos consiste en la propuesta de pensar el audiovisual comunitario en Colombia como una respuesta a la violencia política por parte de grupos sociales victimizados en el marco del conflicto armado interno. Muchas de las experiencias a las que se aproximan las investigaciones tienen relación con sujetos cuyas formas de vida han sido atravesadas por la guerra, sobre todo aquellas de comunidades indígenas (Mora, 2015) y de zonas rurales (Álvarez, 2014; Iriarte y Miranda, 2011). Según concluyen dichos documentos, en estos contextos la creación

4 El tejido de comunicación de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca, el Colectivo de Comunicación de Montes de María, el Archivo Audiovisual Comunitario y el Festival Ojo al Sancocho.

5 Hacen énfasis en las experiencias de la Asociación Santa Rita de Educación y Promoción (Funsarep), el Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21, el Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi, el Festival Internacional de Cortometrajes al Aire Libre Cine a la Calle y la Fundación Henrieta's Group.

6 Profundizan en los casos de Casa Occio; Colectivo Mejoda; Corpo-imagen; Corporación El Medio; Fundación Mujer, Arte y Vida; Gufilms; Tejido de Comunicación de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca/acin y Yubarta Televisión.

y difusión audiovisual de la ciudadanía ha mediado en concreción de significados y prácticas que han hecho posible reestablecer lazos sociales y proyectos de futuro.

En primera instancia, por el conflicto armado ha surgido la necesidad de promover memorias desde la acción comunitaria, de modo que la producción de obras audiovisuales ha permitido constituir voces de denuncia de la exclusión y el exterminio (Álvarez, 2014). Las imágenes en movimiento, como lo muestra Pablo Mora (2015), cuentan con una función política no solo porque algunas de ellas tengan un contenido temático relacionado con sus problemáticas sociales y tengan cierta intención de denuncia, sino porque han transformado los modos de vida de quienes las realizan. Esas transformaciones tienen que ver con las perspectivas de trabajo que llevan, puesto que arrojan a los sujetos a una dinámica colectiva en la que el reconocimiento de la experiencia intersubjetiva es fundamental. En este orden de ideas, un punto común entre las investigaciones implica proponer el audiovisual comunitario como un espacio que emerge en comunidades que requieren transformaciones en sus condiciones de vida, tanto en el ámbito emocional como en el material. Allí aparece la comunicación como algo que potencia las habilidades de interacción ciudadana y permite tejer nuevos horizontes políticos para formar otras subjetividades más allá del fenómeno de la violencia.

Pablo Mora (2015), hablando del cine indígena, enfatiza en este tipo de reflexiones y arguye que el audiovisual se ha convertido en una manera de creación artística en la que se representa la realidad —y que se vuelve un instrumento de visibilización de los pueblos— como estrategias de agenciamiento político que sirven para “negociar utopías y deseos emancipadores en cuestiones de soberanía, ciudadanía, modelos de desarrollo económico y políticas culturales” (p. 31). Este agenciamiento también se manifiesta en la medida en que los sujetos expuestos en las obras audiovisuales buscan representarse visualmente a sí mismos en un reclamo por el derecho a controlar su propia imagen. Lo anterior, frente a dinámicas de dominación cultural a las que se han enfrentado

estas comunidades. Así, la formación audiovisual ha potenciado la reflexión sobre la memoria y la identidad.

También resalta un interés por tratar las relaciones del Estado con las organizaciones que promueven prácticas audiovisuales desde lo comunitario. Es usual que se denuncie una desatención estatal a este tipo de procesos por la ausencia de políticas culturales que apoyen sus actividades. Álvarez (2014) muestra la exclusión de los procesos de comunicación audiovisual comunitaria de los marcos institucionales y legales de cine y producción audiovisual en el país. A esto se le suman problemas que persisten y no reciben suficiente atención de los Gobiernos regionales y del nacional, como la falta de recursos para financiar los proyectos y la brecha tecnológica que reduce las posibilidades de producción y circulación (Iriarte y Miranda, 2011).

Frente a lo anterior, los documentos revisados construyen recomendaciones de política pública, entre las que se destacan fortalecer procesos formativos, de investigación y de consulta sobre los usos del audiovisual y sobre comunicación comunitaria; promover la creación de redes de organizaciones para la circulación de las producciones; crear alianzas intersectoriales e interinstitucionales; aumentar las convocatorias públicas de financiación de proyectos (Polanco Uribe y Aguilera Toro, 2011b). En general, proponen mejorar las condiciones de producción, formación, circulación, sostenibilidad e investigación de los procesos de comunicación audiovisual comunitaria, pero de una manera descentralizada que realmente tenga en cuenta las diferentes regiones del país (Iriarte y Miranda, 2011a).

A pesar de esas grandes contribuciones que presentamos, hace falta trazar de manera más clara un posicionamiento teórico desde el cual se acercan a los fenómenos, pues no se han concretado muchos referentes teóricos que orienten los estudios analizados. En este sentido, la presente investigación aporta una propuesta epistemológica desde el campo de estudios visuales, el cual no ha sido tratado de manera explícita en los documentos rastreados y que podría brindar unas bases conceptuales que sirvan para

futuras investigaciones sobre el audiovisual comunitario. De igual modo, se propone un diálogo desde el problema de la formación y las trayectorias subjetivas, importantes para comprender cómo repercuten este tipo de procesos sociales en las formas de vida de los sujetos y en sus proyectos existenciales individuales, lo cual se ha dejado de lado por ocupar la atención en la reflexión sobre las organizaciones sociales.

Análisis y sistematizaciones de procesos comunitarios singulares

La revisión documental permitió identificar un segundo tipo de documentos que estudian experiencias de comunicación audiovisual comunitaria en Colombia; se trata de resultados de investigaciones que sistematizan o analizan experiencias colectivas específicas, es decir, ya no para comprender el fenómeno del audiovisual comunitario en el país o en sus regiones —en términos de generalizaciones, como los casos presentados en el apartado anterior—, sino para examinar las dinámicas de unas organizaciones singulares, específicas, muchas veces con el fin de reconocer sus trayectos, así como para fortalecer el trabajo organizativo. Este tipo de investigaciones son de tipo cualitativo y se basan en metodologías como la investigación acción participativa y la teoría fundamentada, y desde posiciones teóricas cercanas a la educación popular y los estudios decoloniales.

El rastreo documental muestra que hay unas experiencias que han sido un objeto de estudio recurrente y que, de alguna manera, se han vuelto emblemáticas por el impacto y visibilidad que han tenido y porque han tenido trayectorias bastante extensas. Estos son el Colectivo de Comunicaciones de los Montes de María Línea 21 (Rodríguez, 2008; Villegas *et al.*, 2007; Vega y Bayuelo, 2008), la Escuela Audiovisual Infantil de Belén de los Andaquíes, en Caquetá (Bermúdez Bolívar, 2016; González, 2007) y el trabajo de la Corporación Sueños Films Colombia con la Escuela Popular

de Cine Comunitario de Ciudad Bolívar y el Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho (Amador-Baquiro, 2016; Moreno Ome, 2020).

Es transversal a la mayoría de los trabajos concluir que la comunicación ha posibilitado la formación de la identidad colectiva. González (2007) dice que estos procesos han proporcionado herramientas para ampliar los horizontes de vida de los sujetos, más allá de las pocas posibilidades que encuentran en territorios marcados por la violencia política. Algunos trabajos nos dejan ver la configuración de unos procesos formativos, en los que el audiovisual se convierte en una oportunidad de duelo y de catarsis respecto a eventos traumáticos vividos (Moreno Ome, 2020). En este sentido, también se arguye que la comunicación comunitaria se ha convertido en una forma de memoria local (Amador-Baquiro, 2016). Con lo anterior, resalta una preocupación por la formación política, particularmente enfocada en la infancia, y la creación desde formatos y estilos que también se disputan unos modos de narrar que se han hecho hegemónicos (Bermúdez Bolívar, 2016; González, 2007). Las estéticas comunitarias aparecen en los documentos citados como un fenómeno que se crea entre una perspectiva colectivista de la creación artística y comunicativa y una puesta en escena de reflexiones sobre las acciones y dinámicas sociales de las comunidades.

Ahora bien, hay un aspecto que no se ha tratado hasta el momento y es que los escenarios que acogen grupos de interés o comunidades identitarias de algún tipo no siempre están estructurados por una ubicación geográfica compartida, como es el caso de la mayoría de las investigaciones citadas. Existen casos de comunicación comunitaria en los que personas de diferentes lugares se unen para promover el trabajo comunitario desde el audiovisual, sea con actividades de creación, exhibición o ambas. Algunas de esas experiencias están mediadas por instituciones públicas, escuelas, organizaciones no gubernamentales, entre otras, que permiten que diversos sujetos puedan conocerse y emprender procesos colectivos con unos fines comunes. Esto se refleja en los trabajos de Rodríguez

Manrique (2016), que relata la emergencia del Cineclub y Taller Audiovisual la Caja Negra en el Colegio INEM Francisco de Paula Santander en Bogotá; de Rueda Mosquera (2014), que investiga una experiencia de comunicación audiovisual de jóvenes en la Corporación Predhesca en el distrito de Aguablanca en Cali; y de Casadiego, Gómez y Borón (s. f.), que sistematizan la experiencia del proyecto Raíces Mágicas, en Ocaña.

Vemos que escuelas, fundaciones y otro tipo de organizaciones también pueden ser un lugar en donde el audiovisual promueva prácticas colaborativas en función de los intereses sociales de quienes están allí. Este tipo de espacios posibilita, por ejemplo, que la escuela pueda implementar herramientas de las tecnologías visuales para llegar a conocimientos de diferentes disciplinas (Rodríguez Manrique, 2016). Así mismo, esto permite que en programas educativos estructurados irrumpen nuevas posibilidades de acción para crear significados sobre el contexto cercano y reconfigurar los referentes culturales (Rueda Mosquera, 2014), así como para reconocer las historias de los otros sujetos con quienes se comparten espacios tradicionalmente marcados por políticas educativas basadas en modelos económicos en los que prima el individualismo.

A pesar de lo anterior, también es menester asumir que muchas experiencias pueden tener resultados ciertamente diferentes, pero que igualmente pueden dar cuenta de dinámicas sociales y formas culturales necesarias de comprender. Rueda Mosquera (2014), a diferencia de las publicaciones antes citadas, expone que en su trabajo con la corporación Predhesca no se encontraron formas narrativas novedosas, pues los audiovisuales terminaron reproduciendo unos discursos tradicionales respecto a la marginalidad, aunque el foco de interés haya estado compuesto por situaciones cotidianas y cercanas a los realizadores. Si bien se muestra ese resultado, esto nos da luces sobre un aspecto muy importante: el audiovisual comunitario, al tratarse de procesos narrativos de comunidades concretas, nos deja ver cómo estas se ven a sí mismas, cómo tienen una percepción de sí y, con ello, cómo han formado

unas maneras de comprender su mundo de vida. En este sentido, este último trabajo nos aproxima a una idea de formación de la mirada de las comunidades, que se refleja, de alguna manera, en los productos que realizan.

Finalmente, podemos decir que todos los documentos referenciados en este último apartado se centran en proponer o fortalecer proyectos audiovisuales, tanto de exhibición como de creación, con comunidades victimizadas y estigmatizadas por diferentes tipos de violencia en el país, o que hacen parte de organizaciones o instituciones que se han preocupado por reflexionar sobre el reconocimiento colectivo de los sujetos con los que trabajan. Respecto a estos documentos, la presente investigación propone una posición epistemológica diferente —como ya se dijo, desde los estudios visuales— que puede promover nuevos diálogos conceptuales.

Así mismo, se atiende a un vacío importante identificado en la masa documental revisada, esto es, así como se expuso en el apartado anterior, que poco se atiende a los procesos de formación individuales. Si bien es necesario sistematizar y comprender la experiencia colectiva, también lo es virar la atención hacia la experiencia biográfica de los sujetos, lo que significa una oportunidad para ampliar el horizonte de análisis sobre el audiovisual comunitario, así como dar un aporte desde la investigación pedagógica sobre las repercusiones existenciales de los procesos comunitarios en las trayectorias de quienes los agencian. Con lo anterior, se propone una apuesta metodológica biográfica, que no ha sido central en los documentos citados precisamente porque se centran en la comprensión de los procesos colectivos.

Acercarnos a la experiencia individual, posiblemente, también lleve a pensar el paso de los sujetos por otras experiencias que también puedan estar influenciando la práctica comunicativa, lo cual puede estar ampliando el punto de vista respecto a los estudios analizados en este capítulo. Como veremos en los relatos analizados en la segunda parte del libro, los sujetos que hacen parte de procesos de comunicación audiovisual comunitaria suelen pasar por diferentes proyectos a lo largo de su

vida y no siempre se enfocan en uno, se definirían como lo que Rueda (Universidad Pedagógica Nacional, 2019) enuncia como sujetos proyecto/trayecto. Pensar el análisis desde este punto de partida nos deja ver cómo los procesos colectivos interpelan la formación individual, pero a la vez cómo la trayectoria personal repercute y se refleja en los procesos colectivos, lo que aporta una perspectiva que pasa desapercibida en la mayoría de los documentos rastreados.

La formación del sujeto

La mediación de las imágenes en la configuración de las subjetividades y las culturas políticas es un tema que ha tomado relevancia dentro del campo de los estudios visuales y la educación. Autores como Nicholas Mirzoeff (2016) dan cuenta de los vínculos de la producción de significados y prácticas visuales con la formación de los sujetos y las relaciones de poder en las que se da este proceso. Dicho tema se acentúa en escenarios en donde se han promovido disputas por la hegemonía desde las imágenes, ejemplo de ello son las artes visuales y los medios de comunicación. Allí, si bien existen unos actores que han logrado consolidar unos paradigmas artísticos y comunicativos como los predominantes, también hay propuestas que emergen desde otros sectores, con el trabajo de movimientos sociales que buscan entrar en la pugna por el sentido común desde lo visual.

Entre este tipo de propuestas encontramos la comunicación audiovisual comunitaria, un campo de acción que versa sobre encuentros intersubjetivos en torno a unos rasgos identitarios y unas convicciones políticas que unen a los sujetos, que además los movilizan a crear producciones audiovisuales cuyo objetivo es dar cuenta de sus modos de comprender el mundo y de significar sus formas de vida. En este sentido, dichos procesos son, potencialmente, escenarios de formación en donde las trayectorias biográficas de los individuos entran en un diálogo con unos propósitos colectivos, lo cual también puede repercutir en los modos en que las personas se reconocen a sí mismas y se posicionan dentro del ámbito social.

Queda entonces la pregunta por cómo la comunicación audiovisual comunitaria, desde su posibilidad de producir significados

y prácticas visuales, afecta la formación de los sujetos y sus apropiaciones de la cultura política. Esta pregunta nos lleva a un campo mucho más específico, en donde convergen los diferentes conceptos que allí están en juego: la formación de la mirada. Esta es la manifestación subjetiva de los procesos de producción de significados y disputas por el poder desde la apropiación de las imágenes. La formación de la mirada es el proceso por el cual nos constituimos como sujetos inmersos en unas relaciones con la visualidad, que inciden en nuestras biografías singulares y en nuestras maneras de estar en el mundo. En este sentido, el primer lugar de análisis desde el cual parte el interés investigativo de este trabajo problematiza el concepto de formación y sus relaciones con la subjetividad y la cultura política, pues ello nos dará una base para acercarnos al audiovisual comunitario desde unas perspectivas pedagógicas particulares.

La formación

Las teorías del sujeto han tenido un papel fundamental en el pensamiento contemporáneo, sobre todo en aquellas disciplinas que se han ocupado de analizar los fenómenos en torno a la educación y la cultura. Se habla incluso de un giro subjetivo en el ámbito científico, pues se argumenta que hay una influencia de procesos históricos, políticos y sociales sobre la producción, apropiación y legitimación del conocimiento. Desde tal punto de vista, también se ha repensado el fenómeno de la formación, comprendiéndolo desde una perspectiva amplia que atraviesa todos los procesos sociales de los seres humanos.

A pesar de lo anterior, las investigaciones sobre prácticas y experiencias formativas, de manera recurrente, se han enfocado en analizar procesos de instituciones relacionadas con el ámbito escolar. Esto, aunque sea necesario, no resulta suficiente, pues también hay que atender muchos otros escenarios. Rosa Nidia Buenfil Burgos (1993) arguye que esto sucede porque la escuela se

ha instituido como aquel lugar legítimo para pensar la formación, de modo que se ha reducido este fenómeno a uno de los tantos lugares donde los sujetos se forman:

[...] cabe resaltar que en casi todos los países capitalistas, y sobre todo, en los capitalistas subordinados —como es el caso de América Latina en general— la escuela es una institución educativa dominante por el reconocimiento social que detenta, por ser la única institución con capacidad jurídica de certificar los conocimientos o un cierto tipo de educación, y no porque abarque a la mayor parte de la población. En estos casos, más que nunca, se hace urgente la exigencia de conocer cómo opera la educación no escolar, qué fuerzas se debaten en ella, qué proyectos políticos sostienen, cómo los ponen en práctica, qué tipos de sujeto intentan construir, mediante qué prácticas, etc., para tener la posibilidad de incidir en ella. (p. 14)

Reducir el fenómeno formativo a la escolaridad no solo deja por fuera muchas dimensiones de análisis y acción, también crea una suerte de jerarquización que diferencia a unos sujetos “educados” de unos “no educados”. Esta distinción desconoce la multiplicidad de procesos mediante los que es posible configurar saberes y formas de vida, que se dan en muchos espacios sociales que exceden las aulas. En este orden de ideas, habría que definir la formación desde una perspectiva que vaya más allá de los procesos de enseñanza-aprendizaje que tradicionalmente han sido institucionalizados en la escuela.

Dicho lo anterior, se propone comprender la formación como un proceso de constante apropiación de la cultura y resignificación de las prácticas vitales (Runge Garcés, 2011; Runge y Muñoz, 2005). Esto nos remite al concepto de *bildung*, que Hans-Georg Gadamer (2003) retoma desde su acepción dentro de la tradición de la filosofía alemana —en una revisión de teorías de autores como Herder, Hegel y Humboldt—. Según Gadamer, la formación refiere a la adquisición de cultura de los sujetos dentro de un contexto determinado, por lo cual no es algo que se dé solo en un espacio específico —como la escuela— y en un tiempo determinado —como unos horarios de clase—. En cambio, la formación se configura a la par

que el sujeto cambia y vive nuevas experiencias: “el resultado de la formación no se produce al modo de los objetivos técnicos, sino que surge del proceso interior de la formación y la conformación y se encuentra por ello en un constante desarrollo y progresión” (Gadamer, 2003, p. 40).

Christine Delory-Momberger (2009) resalta que esa concepción de la *bildung* propone un ejercicio de reflexión, en el que todo acontecimiento puede acarrear una afectación que transforme la experiencia de sí. La autora dice que este concepto plantea la vida humana como un proceso de formación del ser, en el cual la trayectoria del individuo va orientándolo hacia una forma adecuada y realizada de sí que nunca es alcanzada. Entonces, se trata de un proceso constante e inacabado que resulta de las múltiples experiencias del ser humano. Delory-Momberger (2009) muestra que dicha propuesta se basaba en la novela de formación (*bildungsroman*), cuya estructura daba cuenta de las etapas de desarrollo de un héroe, desde su juventud hasta su madurez y, tras mostrar las etapas más cruciales de aprendizaje de su vida, terminaba en un conocimiento de sí mismo del personaje. Lo que se quiere traer de la *bildung* es lo que Delory-Momberger describe como una nueva definición de la temporalidad biográfica, en la que la vida se comprende como un perpetuo aprendizaje, que además corresponde a una relación compleja entre el individuo y la sociedad.

Gadamer también nos propone la formación ligada a una condición inacabada y constante, vinculada con el devenir humano, con las diferentes experiencias por las cuales el sujeto se sitúa y se enfrenta a la cultura. En tal sentido, “no se trata de cuestiones de procedimiento o de comportamiento, sino del ser en cuanto devenido” (Gadamer, 2003, p. 46). Tal devenir tiene que ver con las relaciones en las que está inmerso el sujeto, tanto con el mundo como con otros y consigo mismo. Desde esta perspectiva, la formación parte de una apertura a la alteridad, de una interacción del sujeto con esos otros con los que comparte su existencia.

Paul Ricœur (1996) argumenta que ese situarse del sujeto en la cultura se da por la transmisión, interpretación y apropiación

de símbolos implícitos en diferentes formas del lenguaje, como enseñanzas orales, textos escritos, películas, canciones, hábitos, etc. —y como veremos más adelante, con los diferentes modos en que se manifiesta la visualidad—. Esto nos permite significar el mundo, así como consolidar, transmitir y replantear tradiciones y formas de vida. El sujeto se forma por diferentes mediaciones simbólicas que perfilan su identidad y que posibilitan la creación de vínculos con los otros y con lo otro.

A partir de lo anterior, no es posible pensar la formación fuera de la situación en el mundo de quien se forma, de su modo de vida, de sus relaciones, en últimas, de su cultura. Esta última se asume como un fenómeno en constante desplazamiento, que abarca las prácticas sociales y los significados que configuran los sujetos para comprender y organizar su existencia, lo cual se circunscribe en condicionamientos históricos y materiales de contextos específicos (Hall, 2010). El sujeto se forma porque es interpelado por esas prácticas y significados de la cultura, por los efectos que generan en él, sean para reproducir o para transformar las relaciones sociales vigentes y las tradiciones que le han sido transmitidas.

Así las cosas, si bien existen instituciones que se enfocan en transmitir unos saberes “especializados”, como las escuelas o las universidades, también hay muchos otros escenarios en los que el sujeto se forma. Ejemplo de ello son instituciones como la familia, la religión o el lugar de trabajo, así como acontecimientos históricos o procesos culturales a los que nos enfrentamos directa o indirectamente y en donde también se producen significados, como los medios de comunicación, las artes, los juegos, las organizaciones sociales, la guerra, incluso las diferentes situaciones más cotidianas en las que interactuamos con otros y que nos producen algún tipo de reflexión sobre nuestra experiencia.

Desde una perspectiva similar, Buenfil Burgos (2006) expone que los hechos formativos son discursos desde los que se proponen modelos de identificación a los sujetos. Para la autora, toda organización social implica actos de significación que proporcionan unas maneras de comprender y darse a la realidad social. Así, en

los diferentes espacios sociales de la vida cotidiana, los sujetos se enfrentan a *interpelaciones* de las cuales incorporan “algún nuevo contenido valorativo, conductual, conceptual, etc., que modifique su práctica cotidiana en términos de una transformación o en términos de una reafirmación más fundamentada” (Buenfil Burgos, 2006, p. 18). Al hablar de interpelación, nos referimos a situaciones en las que el ser humano siente una afección que transforma su experiencia, sea porque se encuentra con significados que le hacen reafirmar sus prácticas y comprensiones, o porque algo le hace cambiarlas:

Es decir, que a partir de los modelos de identificación propuestos desde algún discurso específico (religioso, familiar, escolar, de comunicación masiva), el sujeto se reconozca en dicho modelo, se sienta aludido o acepte la invitación a ser eso que se le propone. (Buenfil Burgos, 2006, pp. 18-19)

Al decir que la formación tiene que ver con una apropiación de la cultura, se quiere afirmar que el encuentro del sujeto con los contextos por los que pasa su vida lo interpela de manera tal que le permite configurar su ser, que continúa transformándose a la par que hay nuevas experiencias. A su vez, se trata de un fenómeno relacional que depende de la interacción del sujeto con el mundo y las posibilidades de interpelación allí presentadas. La formación del sujeto da cuenta de un marco de significados que son base para tomar posicionamientos y emprender acciones en situaciones concretas.

Esa interpelación se produce por acontecimientos, por experiencias, en palabras de Jorge Larrosa (2006), *eso que me pasa*. Esta definición de experiencia nos muestra, por un lado, que la interpelación viene de un acontecimiento, del encuentro con algo o alguien que es exterior a mí, que no soy yo; pero también supone que el lugar de la experiencia soy yo:

Es en mí (o en mis palabras, o en mis ideas, o en mis representaciones o en mis sentimientos o en mis proyectos, o en mis intenciones, o en mi saber, o en mi poder, o en mi voluntad) donde se da la experiencia. (Larrosa, 2006, p. 89)

Larrosa (2006), entonces, propone que hay un movimiento de ida y vuelta. De ida porque hay una salida de sí mismo, un encuentro con eso que pasa; sin embargo, hay una vuelta sobre sí, el acontecimiento afecta al sujeto, a su identidad, a su sentir, a su saber, etc. Las experiencias conllevan un transitar, un paso de sí hacia otra cosa, y a la par se trata de algo que pasa desde el acontecimiento hacia sí. De modo que la formación tiene que ver con la transformación de la experiencia de sí, de cómo el sujeto se ve afectado por el mundo y constituye unas maneras de ser y comprender(se).

A pesar de ser individuos, configuramos lo que somos por la relación constante con la alteridad. En este sentido, todos los espacios y prácticas sociales podrían formar al sujeto si potencian la producción de saberes a ser acogidos para (re)definir o reafirmar las identidades individuales o colectivas. Sin embargo, no toda práctica o significación social es formativa, “solo lo será en la medida en que establezca ciertas relaciones con los otros elementos de una configuración frente a la consecución de un proyecto” (Buenfil Burgos, 2006, p. 20). Así, nos formamos al constituir saberes que vinculamos a nuestro trayecto de vida, sea porque podemos incluirlos en la cultura que hemos sedimentado o porque la trasgreden de alguna manera.

El sujeto y la subjetividad

Comprender la formación desde la perspectiva expuesta nos arroja sobre un concepto de sujeto relacional, que se configura en el devenir de su existencia y en los vínculos que va tejiendo con el mundo y con los otros. A partir de este tipo de planteamientos, se empieza a superar el paradigma que dicta la existencia de un sujeto homogéneo que alcanza el conocimiento siempre de la misma manera y por las mismas mediaciones, el cual se ha heredado de perspectivas modernas de la subjetividad como el *cogito* cartesiano o la filosofía trascendental kantiana.

Los sujetos no están predeterminados —aunque algunas perspectivas así lo sostengan—: se forman mediante actos de identificación que involucran decisiones en las cuales se internalizan ciertos rasgos identitarios y se reprimen o excluyen otros. Aquí radica la posibilidad de ir más allá de las normas sedimentadas o de sostenerlas, a pesar de que la decisión está condicionada históricamente (Buenfil Burgos, 2006, p. 54).

Ricœur (1996) también plantea un concepto de sujeto ligado a un condicionamiento histórico, tanto individual como colectivo. La idea de un sujeto trascendental se derrumba si pensamos en los devenires a los que nos enfrentamos a lo largo de nuestra historia de vida. De igual modo, cada historia de vida ha de ser distinta según su relación con la cultura, esto es, con las diferentes prácticas y significados particulares de los contextos de los que ha hecho parte una persona. El sujeto, así, no es una entidad individual inamovible, sino un agente que va asumiendo nuevas formas según como cambia su vida, pero que a la par está anclado a unas condiciones que exceden su accionar.

Desde la idea de ese sujeto cultural, afirmamos que este configura una *subjetividad* que, en términos de Fernando González Rey (2012, p. 13), es una producción simbólica de la experiencia humana ligada a la cultura:

Los objetos humanos existen como expresiones de un sistema simbólico más general que es la cultura y las realidades culturales son inseparables de las personas que las integran y de sus prácticas. La cultura es un sistema presente en la configuración de los procesos humanos por los sentidos compartidos de prácticas y realidades culturales; las culturas son múltiples porque su existencia es inseparable de la subjetividad compartida de quienes viven en ellas, por tanto, las realidades culturales rompen con la separación sujeto-objeto que pretendió el naturalismo cientificista. Por esa razón la subjetividad humana es siempre una producción sobre las condiciones concretas en que se desarrolla y no un simple reflejo de esas condiciones.

No se trata de una experiencia individual cerrada, sino que es una relación dialéctica entre el individuo y la sociedad. De manera que

hay unas formas sociales comunes, unos discursos hegemónicos que propician significados y prácticas compartidas, pero que cada persona apropia singularmente, “pues la dimensión simbólica discursiva no hace equivalentes a personas con historias diferentes” (González Rey, 2012, p. 24). Por tanto, las prácticas formativas, aunque sean sociales, interpelan a los sujetos de manera diferente de acuerdo con los modos en que ha configurado su subjetividad.

Ahora bien, la singularidad biográfica nos deja ver otro elemento: aunque la formación de los sujetos se liga a unas condiciones que trascienden sus acciones y decisiones —tradiciones que no creamos nosotros, unos acontecimientos históricos que ya pasaron, unas estructuras de poder que se han forjado y nos coaccionan directa o indirectamente, etc.—, esto mismo nos deja contraponer la dimensión subjetiva del agenciamiento. Si hablamos de un sujeto arrojado a la contingencia y a una pluralidad de sujetos de los cuales puede diferenciarse, hablamos de un sujeto con unas apropiaciones culturales singulares. Esta singularidad conlleva reconocer un sujeto de acción, que tiene la capacidad de incidir en el mundo, pues se ve obligado a actuar frente a la contingencia, a tomar decisiones. Allí resalta la potencia de trasgredir lo que culturalmente se ha sedimentado.

Entonces, el ser humano es paciente y agente de acciones, está sujeto a unas condiciones que lo anteceden, pero tiene la capacidad de alterarlas de alguna manera. En términos de Castoriadis (2013), el sujeto está instituido porque hay unos presupuestos sobre sí, unas instituciones que se le plantean hegemónicas; pero es instituyente en la medida en que es capaz de tomar iniciativas que difieren de lo ya instituido y disputarse la hegemonía, por lo que es capaz de plantear nuevas formas de existencia. Empero, esa posibilidad de transgresión depende de las posibilidades que brinde el contexto en términos materiales, culturales, institucionales, etc. Así, la capacidad de agencia parte del reconocimiento de las condiciones existenciales, pues es con base en ellas que el sujeto puede tomar decisiones respecto a cómo actúa y se relaciona en y con el mundo:

En dichos actos de identificación opera un plano de decisión en el que se define qué se incluye y qué se excluye en la internalización de esquemas o rasgos identitarios. Cabe reiterar que, en esta perspectiva, la decisión no supone un agente del libre albedrío, ni pura racionalidad, consciencia o volición, sino que involucra diversos planos, mediaciones y condicionantes: toda decisión tiene lugar siempre en el marco de normatividades sedimentadas que la condicionan pero no la determinan [...] en esta misma operación se hace visible el plano de la responsabilidad que el sujeto asume al reconocer que hay decisión y no pura determinación. (Buenfil Burgos, 2006, p. 75)

Así, el proceso de agenciamiento deriva del ser en cuanto relacional. No es posible ser singular sin alteridad frente a la cual diferenciarse o tomar decisiones. La subjetividad no se configura de manera individual, sino en vínculos con otros actores con los que se produce y transmite la cultura.

Como lo plantearía Ricœur (1996), el sujeto no se reduce a una mismidad individualizadora de un sujeto idéntico a sí mismo, sino que también implica una ipseidad, es decir, una identidad que refiere a un quién particular, con una historia de vida entrecruzada con las historias de otros, que se asume en un contexto histórico y personal. Ese quién particular solo puede reconocerse a sí mismo en su relación con la alteridad, enfrentándose a lo otro y a los otros, diferenciándose no solo por los rasgos que mantiene a lo largo del tiempo —como el nombre propio o su carácter personal—, sino por sus acciones singulares, sus decisiones, sus posibilidades de apropiarse del mundo. Así, un sujeto que es el mismo a lo largo de su vida atraviesa múltiples relaciones que lo arrojan a una contingencia y a una pluralidad que lo exceden y lo hacen transformarse de manera constante, pese a su mismidad.

Ahora bien, esa intersubjetividad, además, posiciona a los sujetos dentro de grupos sociales con los que se construyen afinidades identitarias y diferenciaciones con otros grupos. Se producen identidades colectivas ligadas a unos sentidos comunes, lo que Chantal Mouffe (2011) expone como la creación de un *nosotros*. Nos hacemos sujetos en contextos colectivos que producen significados con base en

unos rasgos comunes como la clase social, la raza, la etnia, el género, la orientación sexual, etc., los cuales nos posicionan dentro de un orden social y unas relaciones de poder:

Pero lo que decimos es expresión del hecho de que los sujetos son siempre sujetos situados en relaciones múltiples y heterogéneas, las cuales conforman el espacio que los determina en la naturaleza de su movimiento, que se traduce, en primer lugar, en el surgimiento de la necesidad de ocupar un espacio en el que tiene lugar el reconocimiento a pertenencias colectivas, lo que se acompaña de la conformación de una subjetividad social particular. Lo que apunta a la problemática de la aparición de los colectivos con sus respectivas amplitudes tiempo-espaciales, así como en una densidad propia. (Zemelman, 2010, p. 357)

Entonces, el sujeto logra identificarse a sí mismo dentro de colectivos con los que establece unos vínculos y unas formas de vida comunes, en los que hay unos significados que constituyen su formación y que, como ya dijimos, también son propensos a ser transformados. Esos significados compartidos dependen así de unas mediaciones del lenguaje. Enfrentamos la alteridad mediante formas de comunicación en las que, según Bajtín (2000), hay una tensión basada en la diferencia, una pugna por el sentido del mundo que se tiene en común. El sujeto pone en tensión sus significados al enfrentarlos a los de otros sujetos, se pone en cuestión al salir de sí mismo: el sujeto se reconoce al interactuar con otros. Esto quiere decir que la condición intersubjetiva permite diferenciarnos de los demás en cuanto individuos, pero también reconocer a los otros como semejantes. En términos spinozianos, el ser humano afecta y es afectado, produciendo afinidades, distanciamientos, lazos de todo tipo que apropia a su historia personal y que le dan perspectivas desde las cuales comprender y transformar su realidad.

La cultura política

Las pugnas por el sentido en las relaciones intersubjetivas nos llevan al ámbito de lo político. Veamos esto con más detenimiento.

De acuerdo con Chantal Mouffe (2011), la formación de identidades colectivas requiere diferenciarse de grupos que significan el mundo desde perspectivas diferentes a las propias; es decir, de la concepción de un *nosotros* deriva un *ellos*. Así, los significados que forma el sujeto están en medio de diferenciaciones que, necesariamente, implican una suerte de conflictividad frente a lo social, la cual es la base de los vínculos políticos. Tendríamos que pensar, entonces, en que hay un espacio público en donde los sujetos enfrentan sus identidades (Tassin, 2001), por lo que están sumidos en una pluralidad que hace necesario gestionar las posibilidades de vivir juntos, de estar con el otro (Arendt, 1997).

En este orden de ideas, entendemos lo político como un fenómeno ligado a las relaciones de poder y las maneras de organizar la vida social frente a las tensiones que le son inherentes a esta. En términos de Mouffe (2011, p. 16), lo político es “la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas”. Como ya se dijo, se enfrenta a la alteridad en una tensión por el significado del mundo, y así como hay relaciones de identidad colectiva, también las hay de antagonismo, de conflicto en torno a cómo se significa el mundo y, con base en ello, a cómo se organiza la sociedad.

Para Mouffe, la política organiza ese antagonismo, que bien podría asumirse bajo la dicotomía amigo/enemigo —como se haría en un régimen totalitario, en el que la identidad política disidente se asume como un enemigo a eliminar—, o bien podría plantearse en términos de un *agonismo*, con el que se trata de asumir que hay un espacio simbólico común en donde se reconoce la legitimidad del oponente así no haya una solución racional para el conflicto. De esta manera, en el campo de lo político, el antagonismo puede llevar a eliminar la alteridad o a reconocer al otro en cuanto adversario. Con lo anterior, se afirma que lo político es un campo de tensiones que tiene lugar en espacios simbólicos compartidos, puesto que allí se cruzan territorios, tradiciones, formas de vida, resistencias y demás aspectos de orden cultural. Lo político, entonces, no se desliga de la cultura porque es allí donde se dan sus disputas.

Con lo dicho hasta el momento, afirmamos que el sujeto configura una subjetividad al apropiarse unas formas de vida que le son transmitidas, pero que tiene potencia de transformar. Así, se trata de un sujeto histórico y cultural que se reconoce porque se enfrenta a otros sujetos con los que entabla relaciones de identidad o diferencia, por lo que no solo es un sujeto social sino también político. La formación, en tal orden de ideas, estaría atravesada por relaciones de poder, conflictos identitarios, tipos de socialización, etc., pues si la formación puede darse en todo espacio social, estaría condicionada tanto por los significados del contexto como por las formas de ordenar lo social que allí emergen.

Con todo lo expuesto, se puede afirmar que la formación, más que situarse en el campo cultural, se concibe en el cultural-político, pues “es un proceso en continuo movimiento que depende tanto de las características del contexto político, socioeconómico y cultural en el cual se inscribe, como de las particularidades de los sujetos y de los capitales que circulan en dicho escenario” (Herrera *et al.*, 2005, p. 45). La configuración de la subjetividad se teje en medio de unos entramados culturales, así como en unas disputas políticas por los sentidos de lo social, lo cual nos traslada al campo de la cultura política, entendida como:

[...] el conjunto de prácticas y representaciones en torno al orden social establecido, a las relaciones de poder, a las modalidades de participación de los sujetos y grupos sociales, a las jerarquías que se establecen entre ellos y las confrontaciones que tienen lugar en los diferentes momentos históricos. (Herrera *et al.*, 2005, p. 34)

Según Fabio López de la Roche (1993, p. 95), la cultura política es el entramado de “conocimientos, sentimientos, representaciones, imaginarios, valores, costumbres, actitudes y comportamientos de determinados grupos sociales o movimientos políticos dominantes o subalternos, con relación al funcionamiento de la acción política en la sociedad”. Entonces, lo cultural-político se relaciona con las maneras en que significamos el vivir juntos y las prácticas sociales que de ello derivan, es decir, es la configuración política de

cualquier contexto cultural en el que se sitúen los sujetos. Por esta razón, los procesos formativos se llevan a cabo, ineludiblemente, en unos contextos en donde se efectúan diversas luchas en torno al poder y los modos de comprensión de lo social:

[...] resulta de utilidad en el análisis de la cultura política ya que permite analizar las bases sociales en las que se generan los discursos y las prácticas pedagógicas y educativas, sus relaciones con el saber y con el poder, al tiempo que posibilita entender las diferentes lógicas, intereses y actores sociales que allí interactúan, así como sus diferentes desplazamientos. (Herrera *et al.*, 2005, p. 45)

La formación, al estar condicionada espaciotemporalmente por unas dinámicas sociales de distinta índole, depende del cómo se articulan los modos de vida que acoge el sujeto con unos vínculos políticos, que dan unas condiciones de posibilidad para que se forme de una u otra manera y para que responda a esas condiciones. En otros términos, la formación es inherente a interacciones entre diferentes agentes y lugares en donde los sujetos son interpelados y acogen rasgos identitarios, formas de vida y, en general, todo modo de producir experiencias —esto es, su subjetivación—, pero todo esto se sustenta sobre la base de relaciones de poder y de ordenar la vida social, o sea, de lo político.

En resumen, para finalizar este apartado, si la configuración de la subjetividad está condicionada a unos procesos de formación y está ligada a configuraciones de cultura política, podemos decir que la subjetividad se forma en medio de relaciones cultural-políticas que coaccionan los modos en que el sujeto se desenvuelve en el ámbito social y, al tiempo, influye en las comprensiones que tiene sobre sí mismo. El vínculo entre formación y cultura política es un eje transversal para la configuración de la subjetividad y, por ello, de los procesos que atraviesa el sujeto para apropiarse de su contexto y constituir unas formas de vida con los otros y con lo otro.

La cultura visual

Hemos dicho que las relaciones intersubjetivas se dan porque hay una mediación del lenguaje: nos aproximamos a la experiencia del otro al comunicarnos con él, configuramos significados que ponemos en tensión en la medida en que los podemos expresar. Sin embargo, es menester decir que existen diferentes medios por los cuales ponemos en común los significados sobre el mundo. Algunos se transmiten a través de narraciones literarias, música, explicaciones orales, imágenes, entre otras. Si la subjetividad es el entramado simbólico de la experiencia humana, ahora agregamos que esta tiene una dimensión relacionada con la visualidad, que constituye un *sujeto visual*. Cabe aclarar, no se trata de que exista un sujeto meramente visual, distinto a otros tipos de sujeto, sino que la visualidad es parte constitutiva de la subjetividad, que es una dimensión configurativa del sujeto, la cual se articula con otras aristas como las sociales, culturales, históricas, políticas, etc.

Interactuamos con imágenes que nos ayudan a constituir formas de vida y de estar con los otros, que constituyen significados y prácticas visuales que entran en el espectro de lo cultural y, por ende, de la formación de la subjetividad. Con esto, nos referimos ahora a la *cultura visual* que, siguiendo a Nicholas Mirzoeff (2003b; 2016), es el campo en el que se crean y discuten significados a partir de la visualidad. Según el autor, la cultura visual hace referencia a los modelos mentales de visión que tenemos y lo que hacemos con ellos, por lo que no solo tiene que ver con prácticas artísticas en torno a la imagen o a la producción visual de los medios de comunicación, sino que también pasa por las maneras en que

organizamos y miramos los espacios cotidianos, así como por los modos en que performamos nuestra corporalidad.

Nos apetece una comida por cómo se ve, atendemos con diferente disposición a una persona según su aspecto, tocamos un objeto con más o menos cuidado según cómo luce su textura ante nuestros ojos. Así mismo, a diario usamos aplicaciones móviles que nos muestran imágenes de las calles que queremos recorrer, esto por medio de satélites y fotografías panorámicas que nos anticipan a nuestros recorridos; conocemos personas en redes sociales en las que impera un reconocimiento visual a través de retratos; interactuamos con dispositivos de realidad virtual que nos sumergen desde lo visual en entornos que normalmente nos parecen lejanos o inexistentes —museos que quedan en otro continente, mundos ficticios creados computacionalmente para videojuegos—. Como vemos en estos ejemplos, Mirzoeff plantea que nuestra experiencia visual excede los espacios que han sido estructurados para observar —como el cine o los museos—, pues también caben muchas otras relaciones que se dan, sobre todo, en la cotidianidad. Con base en lo anterior, la atención se pone sobre los *acontecimientos visuales*:

Las partes constituyentes de la cultura visual no están, por tanto, definidas por el medio, sino por la interacción entre el espectador y lo que mira u observa, que puede definirse como acontecimiento visual [...]. Por acontecimiento visual entiendo una interacción del signo visual, la tecnología que posibilita y sustenta dicho signo y el espectador. (Mirzoeff, 2003b, p. 34)

La visión coacciona las prácticas sociales y a su vez es coaccionada por ellas. La cuestión de la cultura visual, en otros términos, es una pregunta por cómo vemos el mundo, por cómo formamos nuestros modos de mirar. Como también lo expone Mirzoeff (2002b), la visualidad es un campo de disputa, en donde todos los medios y acontecimientos visuales devienen en escenarios y detonantes de debate que entrecruzan lo visible con el poder social. En la misma línea de análisis, Mitchell (2003) plantea que los fenómenos sociales se construyen de manera visual, al tiempo que los modos en que vemos el mundo se construyen socialmente.

De modo que no se toma la visión como mera operación fisiológica, sino que se habla de la *visualidad* como intersección entre la operación óptica y el hecho social de mirar. Es decir, la función fisiológica del ojo interactúa con relaciones de poder que nos llevan a comprender y producir imágenes de una u otra manera: “No se trata solo de que, en tanto [*sic*] animales sociales que somos, veamos el modo en que ejercemos la visión, sino, de igual modo, que, en tanto [*sic*] animales con capacidad para ver, comprobemos la forma adquirida por nuestros compromisos sociales” (Mitchell, 2003, p. 28).

Cabe aclarar que el acontecimiento visual es contingente y solo se comprende en el marco de un contexto histórico en el que se produce. Esto porque la cultura visual, para Mirzoeff, se asocia con el concepto de cultura de Stuart Hall (2010), quien la relaciona con la elaboración de una política situada: “la cultura es el lugar en el que las personas definen su identidad y eso cambia de acuerdo con necesidades que tienen los individuos y comunidades para expresar dicha identidad” (Mirzoeff, 2003b, p. 49). Así, la visualidad varía según el contexto de los sujetos, de las condiciones que este plantee y de los modos en que los sujetos se apropien de él.

Las interacciones cotidianas mediadas por la visualidad tienen orígenes complejos, dichas apreciaciones visuales implican unas creencias y unas tradiciones. Nuestros modos de mirar se forman, en parte, por discursos de época que se transmiten mediante diferentes dispositivos de la cultura. Lo anterior se puede poner en relación con lo que Martin Jay (1993), retomando a Christian Metz (2001), llama *régimenes escópicos*. Se trata de modelos visuales que se consideran dominantes en una cultura determinada. Cada régimen escópico busca establecer una jerarquía de visión respecto a los diferentes elementos de la cultura (Foster, 1988), son articulaciones históricas que determinan lo visible y cómo es visible, y tienen una dimensión política en la medida en que son configuraciones de poder en relación con el ejercicio del ver, que producen prácticas de subjetivación y sociabilidad (Brea, 2005).

Veamos un ejemplo de lo anterior. *El Hombre de Vitruvio* es un dibujo de Leonardo da Vinci que representa un canon sobre las proporciones humanas. Esta figura se basa en los estudios del arquitecto Marco Vitruvio Polión, quien afirmaba que la arquitectura debería seguir el ejemplo del cuerpo humano porque cada parte de él guarda una proporción exacta respecto a las demás, de modo que es perfectamente simétrico. Sin embargo, la idea de un cuerpo “perfectamente formado” repercute no solo en disciplinas como la anatomía o, en este caso, la arquitectura; estos imaginarios tienen efectos en la cultura y en la configuración de las identidades individuales y colectivas. Según esa mirada *simétrica* del cuerpo se constituyen visualidades universalizadoras sobre cómo debe verse un ser humano, esto puede llegar a coaccionar la imagen que tenemos sobre nosotros mismos y sobre los otros.

Con este ejemplo, vemos que la visualidad se configura en un contexto cultural en el que se confrontan tradiciones, paradigmas artísticos y científicos, valores morales, entre otros aspectos que permiten producir y legitimar una visión. La simetría no solo se liga a un ideal de belleza o de proporción anatómica, también se relaciona con un discurso cientificista que impera en la época en la que se produce la obra de Da Vinci, cuando la geometría y la matemática se aplicaban al arte y la biología porque tenían una mayor legitimidad científica, por lo que llegaba a ordenar tanto otras disciplinas como las prácticas cotidianas de las personas. Es decir, se crean unas formas de ver y relacionarnos con base en esa mirada matemática de la vida. La imagen de la simetría nos posiciona de una manera frente al otro, a quien vemos como simétrico o asimétrico y que también nos está mirando bajo ese marco.

En términos de Foucault (2002), hay una correspondencia entre el saber y el poder, en la que unos conocimientos determinan unas relaciones de poder entre los sujetos y, a su vez, las relaciones de poder entre sujetos producen y legitiman unos saberes. Esto aplica en la constitución de regímenes escópicos. Lo visible se articula con “la constelación de elementos que constituyen la arquitectura abstracta de un *orden del discurso* dado, de una *episteme*” (Brea, 2005, p. 11; énfasis del original). Los discursos hegemónicos de una época,

los saberes, nos invitan a ver con una u otra mirada las imágenes con las cuales nos relacionamos. Así, la visualidad está anclada a un saber-poder que tiende a regular las construcciones subjetivas de lo visual. Esa arquitectura discursiva que enuncia Brea (2005) nos lleva, de nuevo, hacia el ámbito de lo político:

Que tales arquitecturas abstractas, en sus concreciones materializadas como articulaciones históricas efectivas que determinan al mismo tiempo lo que es visible y lo que es cognoscible, funcionan además *políticamente* —es decir, de acuerdo con una distribución disimétrica de posiciones de poder en relación al propio ejercicio del ver—. (p. 11; énfasis del original)

En tal orden de ideas, nuestros actos de ver tienen una dimensión cultural/discursiva que nos preconditiona, en términos de Brea, una *episteme escópica*. A su vez, en los actos de ver proyectamos unas formas de sociabilidad, de interacción con la alteridad, que los introduce en una batalla, en una tensión por los significados comunes sobre el mundo y, particularmente, sobre el orden social, sobre cómo se estructuran esas relaciones intersubjetivas en y desde la visualidad.

La repercusión cultural de discursos visuales sobre el cuerpo como el del ejemplo de Da Vinci es tan amplia que tiene sus efectos contemporáneos. El modelo de Vitruvio ha influenciado el campo actual de la medicina y la cirugía plástica (Losardo *et al.*, 2015), en los cuales la idea de la simetría deviene en un discurso que orienta toda una industria en torno a la apariencia de los cuerpos. Esto se ha sostenido a través de diferentes dispositivos visuales que han transmitido estas ideas sobre la corporalidad humana. Mirzoeff (2002a), retomando a Susan Bordo y Anne Balsamo, muestra que, desde inicios del siglo xx, el cine, la televisión y la publicidad han promovido estándares desde los cuales las personas juzgan su propio cuerpo y toman medidas para cerrar esa brecha entre la imagen ideal y su realidad. Así, se asumen prácticas que van desde la abstención alimenticia hasta la intervención quirúrgica. El autor recalca, además, que contrariar este modelo corporal empieza a

ser visto como signo de falta de voluntad o descuido de sí mismo, de manera que el cuerpo esbelto se vuelve sinónimo de agilidad, salud y éxito social.

El régimen escópico sobre el cuerpo tiene efectos en los modos en que se comprenden los sujetos a sí mismos y a los otros, lo cual se manifiesta en nuestras prácticas diarias: cómo nos mostramos ante los demás, cómo nos alimentamos, qué productos consumimos, cómo organizamos nuestro día para moldear el cuerpo, etc. Pero dicho régimen también tiene efectos políticos, relacionados con cómo concebimos el orden social y las relaciones de poder. El ideal visual del cuerpo —que no solo tiene que ver con una idea de delgadez sino también con signos inscritos a la etnia, la raza y el género— asociado con el éxito y la disciplina propicia ciertos privilegios o desventajas: desde el tamaño de los asientos en lugares públicos, pasando por mayores o menores posibilidades de acceder a un trabajo, hasta la selección de líderes políticos.

Las repercusiones del régimen escópico de la simetría no paran allí, también tiene efectos económicos e industriales porque promueve diversas dinámicas de comercio que se mueven en torno al culto al cuerpo esbelto, no solo las cirugías, también gimnasios, fármacos para adelgazar, suplementos alimenticios, etc. Y vemos que ese régimen escópico no se crea de un momento a otro, sino que tiene sus orígenes en discursos de época que se van transformando de acuerdo con los imaginarios y tecnologías que van surgiendo con el tiempo.

En este sentido, como lo evidencia Jonathan Crary (2008, p. 84), los regímenes escópicos, aunque devengan de unas relaciones discursivas hegemónicas, se apropian singularmente en los sujetos: “Situación la subjetividad dentro de una tradición occidental monolítica de poder escópico o especular no hace sino borrar y subsumir los procedimientos y regímenes singulares e inconmensurables a partir de los que se ha constituido el observador”. Si, como hemos dicho apartados atrás, la subjetividad se configura en una dialéctica entre lo singular y lo plural —en la que se comparten rasgos y tradiciones, pero se viven historias personales y comunitarias diferentes—,

los regímenes escópicos tampoco funcionan como producciones simbólicas definitivas, sino que se adecúan y se reapropian tanto por las diferencias identitarias de los sujetos como por su capacidad de agenciar y resignificar lo culturalmente sedimentado. Siguiendo a Crary, ya no hablaríamos del régimen escópico de una época, sino de regímenes escópicos de una época, en plural.

No podemos desligar la visualidad de nuestros procesos de formación particulares. Esos actos de ver, argumenta Brea (2005), tienen una fuerza performática en cuanto son una producción de realidad a través de las imágenes. La fuerza performática de la cultura visual produce, a su vez, formas de identificación y diferenciación, modos de reconocimiento de los sujetos. Los efectos sobre nuestras identidades de los regímenes escópicos de las culturas que habitamos no son los mismos en cada persona, es diferente pensar el ideal del cuerpo simétrico siendo un hombre blanco y europeo que siendo una mujer mestiza y latinoamericana. Los procesos de acomodación a ese régimen no serían los mismos y pasan por relaciones de poder con complejidades muy distintas:

No hay hechos —u objetos, o fenómenos, ni siquiera medios— de visualidad puros, sino *actos de ver* extremadamente complejos que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales...) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etcétera. (Brea, 2005, p. 9)

El complejo de operadores e intereses que estructuran los actos de ver —o acontecimientos visuales— están atravesados por la producción y reproducción de significados, valores e ideología (De Lauretis, 1992). Esto quiere decir que la interpretación y producción de las imágenes conllevan un punto de vista sobre el mundo, en el que transitan posicionamientos de poder frente a dimensiones identitarias muy específicas que pueden ser de raza, etnia, género, clase social, orientación sexual, etc. Mirzoeff (2016) retoma a Judith Butler y a Franz Fanon para ejemplificar esto desde las categorías

de género y raza que, siguiendo al autor, han establecido unas formas de construir la idea del otro, fijan un tipo de mirada sobre él. Mirzoeff habla de una *mirada masculina* y una *mirada blanca*, dos regímenes de visualidad occidentales bajo los que son leídos los sujetos. Bajo ese lente blanco y masculino, el otro —la mujer, el negro— no es más que un cúmulo de clichés y estereotipos que, en este caso, se manifiestan visualmente en signos como el color de piel o expresiones catalogadas como femeninas.

Esos signos visuales adquieren un significado en la medida en que están inscritos en materialidades y en medios que los reproducen y fortalecen, *tecnologías* que median entre los signos visuales y los espectadores. Esa mirada blanca y masculina, por ejemplo, se acentúa a través de dispositivos como el cine; autoras como Teresa de Lauretis (1992) plantean que la industria cinematográfica ha promovido, predominantemente, unas imágenes en las que lo masculino se plantea como héroe y protagonista, con producciones que nos ponen a mirar desde una perspectiva que engrandece al hombre y minimiza lo femenino. Así también, se reproducen discursos visuales sobre diferentes formas de subjetividad e identidad que terminan por perfilar nuestros posicionamientos frente estas.

Veamos ahora un ejemplo anclado a la interpretación visual del contexto colombiano. Una de las primeras escenas de *Mr. & Mrs. Smith* —una popular película hollywoodense que recaudó más de 470 millones de dólares— es ambientada en Bogotá. En principio, se muestran planos generales de una ciudad en caos, con un ambiente selvático e incendios mostrados desde el aire. Los personajes principales, interpretados por Brad Pitt y Angelina Jolie, se encuentran en un bar con un ambiente al parecer caluroso, en medio de alarmas, disparos y personas con acento mexicano. Posteriormente, en otra escena, aparecen en un lugar con personas bailando de manera exagerada y bebiendo alcohol al aire libre, allí viven un romance que da comienzo a su relación marital.

Bogotá se representa en dicha película con base en una serie de estereotipos que se han creado sobre el territorio colombiano y latinoamericano, aunque su entorno no sea selvático, su clima no

sea caluroso y la violencia no se manifieste de las formas en que allí se retrata. Si bien puede haber rasgos compartidos entre Bogotá y la representación que expone la película, estos son llevados a un límite y expresados de una manera en que se asocia la cultura latinoamericana con un pueblo peligroso, inferior e hipersexualizado. Para quienes no conocen Bogotá estas imágenes podrían formar una mirada sobre la ciudad y tomarla por verdadera. Esto porque el cine hollywoodense tiene un impacto cultural importante, pues crea producciones que se distribuyen de manera masiva por todo el mundo y que terminan construyendo ideas e imágenes sobre los sujetos y lugares que representan visualmente.

Chicangana-Bayona (2008) analiza varias películas en las que se representan personajes o territorios colombianos e identifica varios estereotipos sobre los que se ha construido una imagen del país: la producción de café, las guerrillas, el narcotráfico, la pobreza, el subdesarrollo, entre otros. El autor arguye que estas imágenes se construyen con base en diferentes discursos heredados del pensamiento colonial y neocolonial, entre los que se destacan relatos de viaje de colonos en los cuales los paisajes y los nativos se representan en un marco de exotividad y cuyas costumbres se entienden en un valor jerárquico inferior frente a las europeas y norteamericanas: “Así la construcción de estereotipos del cine, aquí discutidos, parten de una construcción consciente o inconsciente de otra cultura como opuesta a la propia” (Chicangana-Bayona, 2008, p. 49).

Con este ejemplo se reafirma la relación ya mencionada entre las prácticas y significados sociales con unas construcciones epistemológicas de una época y un territorio. En el filme en mención, por ejemplo, se hace visible un estereotipo ligado a un saber construido respecto a ese *otro* suramericano. Esa representación no es el problema de fondo, es tan solo un signo de que esa es la forma en que se concibe visualmente a unos sujetos, es así como se les conoce, como se les piensa, como se les describe. Las formas de ver, entonces, están en concordancia con unos ejercicios discursivos que transitan en las culturas. La producción e interpretación de las

imágenes hace parte de los discursos del contexto en donde emergen, entran a hacer parte de la trama de significados con los que las personas comprenden la realidad. Los regímenes escópicos, como lo dice Allen Feldman (2005), son conjuntos de prácticas y discursos que establecen unas verdades sobre los actos de ver y los objetos visuales, son formas de visualización política estructuradas tanto por acciones concretas de los sujetos en relación con las imágenes, como por discursos que movilizan y dan sentido a esas acciones.

Judith Butler (2010) también plantea la idea de unos parámetros de visualidad sedimentados en la cultura y la lleva al ámbito de las relaciones humanas, precisamente, para describir los modos en que reconocemos (o no) a otros sujetos. La autora llama *marcos* a las formas de diferenciación identitaria que asignan reconocibilidad a ciertas figuras de lo humano, con base en normas sociales más generales. Los marcos proporcionan ontologías de sujeto y formas de mirar de acuerdo con esas ontologías. Los marcos, en el contexto de la cultura visual, regulan la perspectiva y visibilidad de las imágenes. Esto conlleva una disputa de carácter político y moral, en la que se confrontan discursos, juicios de valor y maneras de ejercer el poder para organizar y legitimar unos modos de ver. En este caso, más específicamente, Butler muestra que la episteme escópica toca los modos en que concebimos lo humano.

La filósofa norteamericana ejemplifica esto con el *periodismo incorporado*, que define como aquellas prácticas de las grandes cadenas televisivas que consisten en no mostrar, por ejemplo, fotografías de muertos de guerra con el fin de regular la perspectiva con la cual se ven los conflictos armados. Así, Butler (2010) expone que en algunas guerras se permite que haya periodistas llevando registro visual, pero solo se les deja reproducir ciertos acontecimientos que no debilitan los discursos que han legitimado esos actos violentos. Prácticas como las ejemplificadas por Butler ponen de manifiesto que la visualidad ha sido un pilar fundamental dentro de las pugnas políticas por el sentido común de lo social. Incluso se ha llegado a plantear que la producción y difusión de imágenes es ahora una importante arma de guerra y terror que contribuye a

la producción de imaginarios sobre los grandes conflictos por la hegemonía (Aharonian, 2017).

En este orden de ideas, podemos decir que hay un proceso de reconocimiento del sujeto mediado por una hegemonía visual. Sin embargo, como lo hemos reiterado, la apropiación de esos imperativos culturales es diferente en cada comunidad e incluso en cada sujeto: “Ver se entendería como algo asociado a la ocupación de una posición, por no decir también a cierta disposición del sujeto como tal” (Butler, 2010, p. 98). Aunque los regímenes visuales coaccionen nuestra disposición subjetiva, también hay que recordar que los actos de ver no son prácticas de mera recepción pasiva, sino que involucran tanto una agencia de quien mira, como unos condicionamientos ajenos a la voluntad del sujeto. Así, volvemos sobre la producción subjetiva de lo instituido y lo instituyente. El sujeto no es un receptor pasivo, también tiene la posibilidad de mirar las imágenes con cierta distancia, e incluso tiene la potencia de producir unas imágenes propias. Cabe aclarar, como se mencionó en apartados anteriores, esa agencia está condicionada por las posibilidades de acción que brinda el contexto del sujeto, así como por las formas de vida que ha construido. No se trata de un libre accionar, sino de tomar decisiones y actuar según las condiciones de posibilidad que se presentan; así, los regímenes escópicos están en el campo de la disputa por los significados sociales de una cultura determinada, se entrecruzan con el orden de lo cultural-político.

La cultura visual, con lo expuesto, se articula con la cultura política, pues los significados y las prácticas visuales tienen efectos sobre los modos en que concebimos el *vivir juntos*, porque las imágenes constituyen modos de reconocerse a sí mismo en relación con la alteridad que además están atravesados por relaciones de poder de distinto tipo, que siempre están ancladas a la situación del sujeto en el mundo, a su perspectiva particular, a su contexto, es decir, a su cultura. La cultura visual es un campo de tensiones entre la configuración política de las imágenes y los procesos de formación de la subjetividad. El sujeto, inmerso en unas relaciones con la

visualidad, se educa como un sujeto visual. Así, la formación y la cultura política se articulan con la cultura visual para la producción de unas dimensiones subjetivas que nos permiten interactuar con y a través de las imágenes. Esta articulación se comprende en un tema de carácter práctico y analítico que pone en interacción el proceso formativo, la cultura, lo político y la visualidad: la *formación de la mirada*.

Formación de la mirada

De acuerdo con Mirzoeff (2006), el sujeto visual se configura en la intersección entre la agencia visual y los discursos de la visualidad. Según el autor, la visualidad no implica un tiempo sincrónico o diacrónico, no hay una temporalidad cronológica que nos forme visualmente, sino que es un proceso que se da en un tiempo vivido, complejo. No se trata de una línea temporal en la que el sujeto acoge y transforma imágenes, sino de un contexto, una red en la que el sujeto interactúa con las imágenes de una u otra manera según su situación existencial. El sujeto constituye una visualidad en sus relaciones mediadas por la cultura. La operación visual, por consiguiente, no es unidireccional —del sujeto hacia lo que observa—, sino que conlleva un vínculo dinámico entre el sujeto y la visión:

Tanto el sujeto se construye en relación a la irreductible multiplicidad de sus incontables apropiaciones de imagen, como el campo de estas se construye por proyección igualmente irreductible (a algún eventual significante despótico, unificador) de una ilimitada productividad iterativa de formas de imaginario capaces de ser revestidas con fuerza de significado, con potencia de producir simbolicidad cultural (para ser de nuevo reabsorbidas en un proceso de consumo inexorablemente compartido, y en ello institutivo de fuerza de comunidad, de reconocimiento). (Brea, 2005, p. 10)

La subjetividad visual se configura según como el sujeto forme y transforme sus modos de ver, de generar vínculos con el mundo mediante las imágenes. Estamos hablando, precisamente, de cómo el ser humano apropia la cultura visual. Ahora bien, si hemos planteado la idea de *sujeto visual* para hablar de la dimensión subjetiva de acción e interacción con las imágenes, complementamos

diciendo que la *mirada* le permite al sujeto producir significados visuales. El sujeto forma una subjetividad visual porque tiene la capacidad de *mirar*.

Mirzoeff (2002a) retoma a Donna Haraway (1995) para proponer que la mirada no se encuentra en un estado puro, sino que tiene un carácter situado. La perspectiva visual, como ya hemos reiterado, se configura con base en aspectos biológicos, cognitivos, culturales, políticos, etc. Plantear la idea de una mirada situada es remitirnos al contextualismo radical de Stuart Hall (2010), que nos lleva a pensar al sujeto en su lugar en el mundo, sin dejar de lado la incidencia macrosocial ni los aspectos comunes que comparte con otros seres. Siguiendo a Haraway (1995), la mirada no es pasiva y homogénea, pues no todos los seres vemos un mismo mundo de una misma manera.

La mirada es constantemente transformada, es un fenómeno inacabado. Como lo propone Didi-Huberman (1997), vemos lo que está frente a nosotros y en ese ejercicio ese *alter* comienza a ser parte de nuestro ver. Pero también somos vistos por esa alteridad que se nos presenta: “Y he aquí que surge la obsesionante pregunta: cuando vemos lo que está *frente* a nosotros, ¿por qué siempre nos mira algo que es otra cosa y que impone un *en*, un *adentro*?” (Didi-Huberman, 1997, p. 14). La mirada es tensionante, está en una ineludible dialéctica con lo que observa, en una búsqueda de eso que está fuera de sí y aparece como imagen. Pero esto no en un sentido receptivo: mirar no se trata de recibir datos visuales, sino que es un acto siempre relacional, interactivo.

Ante la idea de la pasividad de la mirada, en la que pareciese que todos los seres vemos un mismo mundo de una misma manera, se plantea el hecho de que tenemos unas condiciones sensoriomotoras complejas ligadas a nuestra biología, pero que están atravesadas por los procesos de formación y al contexto de cada ser. La creación de significado visual desde las tensiones cultural-visuales/cultural-políticas nos remite a un proceso mucho más amplio que el simple hecho de acoger imágenes mecánicamente. En términos de Mirzoeff (2016, pp. 74-75):

Deberíamos concebir la mirada en su conjunto como una forma de hacer, como una actuación o interpretación (*performance*) [...]. Creamos un mundo en el que nuestra manera de mirar cobra sentido y posibilita las acciones que queremos llevar a cabo. Y es también una forma de computar, ya que usamos ese modelo para calcular cómo estar activos en dicho mundo.

La mirada involucra un juego de fuerzas entre el cuerpo, los sentidos sociales y las posibilidades de acción que los sujetos proyectan con base en sus interacciones con signos visuales. Es decir, es un proceso tanto cognitivo-corporal como cultural-político. Esto es posible por la imaginación, aquella capacidad cognitiva de poner una idea en función de otra (Ricœur, 1978; 2002). Al mirar, imaginamos, pues se asocian unos signos visuales que percibimos con unos saberes que hemos construido en nuestro proceso formativo, en el cual influyen tanto regímenes escópicos como críticas o apropiaciones que hacemos de estos.

Con la mediación del cuerpo nos adentramos en posibilidades imaginativas en un mundo material, que comprendemos por un complejo de significados, entre ellos los visuales, que nos son transmitidos y que reapropiamos constantemente. Así, en el proceso de mirar intervienen afecciones de la situación en el mundo del sujeto, que pasan desde lo sociohistórico hasta lo emocional. Esas posibilidades imaginativas nos llevan a actuar en el mundo según la mirada que hemos formado. El cálculo de acciones del que nos habla Mirzoeff (2016) son formas de la imaginación fundamentales para comprender nuestra existencia en el mundo.

En el plano de lo cognitivo, Mirzoeff (2016) también retoma a Felleman y Van Essen (1991) para mostrar que incluso en las neurociencias se defiende la idea de que cuerpo y mente son sistemas integrados, en los que la visión se concibe como un sistema complejo e interactivo, que ocurre en varios intercambios corporales que pasan por diferentes áreas del cerebro. Por lo anterior, se rechaza la idea de que la imagen se transmite directamente de la retina al cerebro, sino que hay todo un ejercicio de procesar información, de computarla.

Entonces, el sujeto no recibe la imagen de manera pasiva, sino que la crea en una serie de procesos cognitivos. Pero Mirzoeff (2016) agrega, con Gallese (2003), que esa creación de experiencia perceptiva se propicia con base en la asociación de conocimientos que hemos aprendido en nuestras relaciones con otros, con quienes asemejamos prácticas y significados mediante neuronas espejo que nos ayudan a aplicar lo que vemos a nuestra particularidad, a que imaginemos el mundo desde nuestra perspectiva. Por esta razón, la mirada, incluso desde su condición biológica, ya se define como una experiencia de carácter social.

Ese mundo que producimos visualmente es compartido. En su existencia corpórea, el ser humano se sitúa en un mundo y frente a otros sujetos con los que se ve obligado a interactuar y aprender formas de mirar. En la medida en que configuramos subjetividad relacionalmente, formamos la mirada de la misma manera. Nuestro mundo visual se forma, también, al enfrentarse a otras miradas, a otros modos de comprender visualmente el mundo. Allí se ponen en tensión esos significados sobre las imágenes que constituyen la cultura visual, por lo que las maneras en que vemos y somos vistos están inmersas en procesos culturales complejos que hacen parte del ámbito formativo.

Aprendemos a mirar, nuestros actos de ver emergen de los procesos de formación, lo cual nos lleva a un problema de carácter pedagógico: “Ver es algo que hacemos y no dejamos de aprender a hacer. Hoy en día resulta evidente que la moderna tecnología visual forma parte de ese proceso de aprendizaje. Ver es cambiar” (Mirzoeff, 2016, p. 63). Como lo enuncia Brea (2005), todo *ver* es una construcción culturalmente aprendida:

[...] no solo el más activo de *mirar* y cobrar conocimiento y adquisición cognitiva de lo visionado, insisto, sino todo el amplio repertorio de *modos de hacer* relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o contemplarlas y percibir las..., y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control... que todo ello conlleva. (p. 9; énfasis del original)

Para el autor, los actos de ver tienen una fuerza performativa, ya que pueden producir realidad, porque intervienen en nuestra comprensión sobre cómo es y cómo funciona el mundo según nuestra mirada. Brea (2005) argumenta que la producción de este imaginario visual sobre la realidad tiene un impacto político, pues abre unas posibilidades de reconocimiento identitario, de producción histórica y de formas de subjetivación y sociabilidad. De modo que se ensambla una visión del mundo de acuerdo con nuestros saberes y experiencias, en lo que repercuten instituciones que intentan moldear la visión —imponiendo unos regímenes escópicos—, así como alternativas de apropiación y producción de significado visual de parte de los sujetos —como los que emergen en el audiovisual comunitario, lo que veremos en próximos capítulos—: “La cultura visual es algo en lo que nos involucramos como una manera activa de provocar cambios, no solo una forma de ver lo que acontece” (Mirzoeff, 2016, p. 22). Así, la formación de la mirada nos pone de nuevo y necesariamente frente a las configuraciones de cultura política:

No se puede hablar de la mirada solo en su dimensión gestual comunicativa sin tomar en cuenta su dimensión como dispositivo de poder, de dominación, de productora de estereotipos y, por qué no, de ocultadora y veladora en la medida en que ella misma participa del teatro de las apariencias y de la (micro-/bio-)política. (Hernández, 2012, p. 270)

Como lo afirma Crary (2008), el sujeto observador se define por un conjunto de relaciones entre el cuerpo y unas formas de poder institucional y discursivo. La subjetividad visual se configura según como el sujeto forma y transforma sus modos de ver el mundo y de organizar lo social a través de las imágenes. Se trata de la cultura visual en cuanto lugar de articulación social y política de la subjetividad visual. Esto nos remite a un proceso que, como vimos, no es lineal, sino relacional y complejo, puesto que se entrecruzan factores históricos, discursivos, corporales, cognitivos, etc., que entretejen lo cultural-político con lo cultural-visual. La mirada se forma por lo que vemos y también por lo que no vemos, por lo

que aparece y por lo que se oculta a nuestra óptica, pues ello nos da unas posibilidades de construir formas de lo real (Carli, 2006). La formación de la mirada tiene que ver con procesos en los cuales se dinamizan los saberes y lenguajes que se activan con el acto de ver, que configuran identidades y conocimientos (Dussel, 2006), así como se relaciona con la posibilidad de que los sujetos tengan una atención particular sobre sí mismos y sobre lo social a través de las imágenes (Masschelein, 2006).

Ahora bien, es importante mencionar que las asociaciones entre el sujeto, la cultura, la política y la visualidad siempre están mediadas por otro elemento relacionado con la materialidad intrínseca a toda acción humana: la *tecnología*, los objetos que nos permiten intervenir en el mundo y con los otros. En términos de Winner (2008), la tecnología tiene que ver con las ayudas artificiales para la actividad humana. Si llevamos esto al ámbito de la formación de la mirada, hablamos de unas *tecnologías visuales*, entendidas como “cualquier forma de aparato diseñado ya sea para ser observado o para aumentar la visión natural, desde la pintura al óleo hasta la televisión e internet” (Mirzoeff, 2003b, p. 19).

En términos de Rocío Rueda (2014), las tecnologías propician experiencias y acciones en los seres humanos, es decir, intervienen en sus procesos formativos. Cualquier intervención que hagamos en el mundo requiere que negociemos nuestras ideas y capacidades con las cualidades de los materiales que usamos, pues estos determinan posibilidades de acción. De igual modo, nuestras relaciones con los objetos se establecen en función de los contextos culturales y materiales en los que nos encontremos, pues comprendemos cómo usar las cosas tanto por el tipo de materia que tenemos a la mano como por las tradiciones que nos dicen cómo usarlos.

Existen aparatos para reforzar la mirada, como lentes fotográficos que alcanzan dimensiones que hace unos años podían parecer inimaginables, dispositivos médicos para mirar dentro de los cuerpos —radiografías, resonancias magnéticas, ecografías, etc.—, microscopios y telescopios que usamos para observar elementos que no distinguimos sin su mediación:

Los “ojos” disponibles en las modernas ciencias tecnológicas pulverizan cualquier idea de visión pasiva. Estos artefactos protésicos nos enseñan que todos los ojos, incluidos los nuestros, son sistemas perceptivos activos que construyen traducciones y *maneras* específicas de ver, es decir, formas de vida. (Haraway, 1995, p. 327)

Pensar la cultura visual conlleva pensar cómo nos formamos para utilizar nuestros sistemas sensoriales, pero también para relacionarnos de los objetos a través de los cuales miramos el mundo. En palabras de Brea (2005), la cultura visual nos remite a la vida social de los objetos visuales. En tal medida, las tecnologías en las que se inscriben las imágenes tienen un tipo de agencia dentro de la configuración de la visualidad: “La cultura visual se interesa por los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, el significado o el placer conectados con la tecnología visual” (Mirzoeff, 2003b, p. 19). Es decir, la visualidad está ligada a los modos en que los sujetos actúan con unas tecnologías que les permiten crear significados visuales, de aparatos que intervienen en su punto de vista.

En términos generales, las tecnologías no tienen un papel meramente instrumental, sino que tienen un tipo de agencia, proporcionan estructuras para la actividad humana y su significado (Winner, 2008), en este caso, en relación con la visualidad. Los objetos nos dan unos horizontes respecto a lo que podemos o no hacer con ellos. Según Winner (2008), el funcionamiento de las tecnologías requiere una construcción de roles y relaciones sociales, pues no pueden operar si no modifican de alguna manera la conducta humana para que esta se adapte a sus formas y procesos. Más que instrumentos, los objetos son actores en la constitución de nuestras formas de vida.

Si estamos en medio de una conferencia o una clase virtual y ocurre un error técnico, eso nos obliga a alterar nuestras relaciones en función de la operatividad de los aparatos que estamos usando: si hay un corte de energía o si un computador falla, la reunión deja de ser posible; si hay un error con el micrófono o con la cámara de quien lidera la clase, se hace necesario buscar una herramienta

para solucionarlo, o incluso obliga a aplazar el encuentro. Y así mismo, si emerge una nueva herramienta que entra a ser parte de las relaciones sociales, nos vemos en la tarea de adaptarnos a ella. Pensemos, por ejemplo, en cómo la aparición del ordenador nos ha hecho aprender a usarlo y adaptarlo a nuestros trabajos cotidianos: dejamos de enviar cartas para usar el correo electrónico, ya casi no escribimos a mano y las máquinas de escribir son obsoletas, hasta hemos dejado de ir al cine porque podemos ver películas en nuestros hogares a través de internet.

De la misma manera han cambiado nuestras perspectivas sobre la realidad gracias a la intervención de las tecnologías visuales. Sabemos de la existencia de planetas, estrellas y demás elementos del cosmos porque telescopios y satélites nos ayudaron a verlos. Con ello también cambian los discursos acerca del lugar del ser humano en el universo, se transforma la perspectiva que tenemos sobre el espacio e incluso sobre nuestro propio tamaño: nos comprendemos más pequeños cuando vemos una foto del planeta Tierra desde la Luna o desde un satélite. En suma, nuestros marcos de significado cambian según la condición material tecnológica que actúa sobre el sujeto, sobre la formación de su mirada.

Cabe aclarar que, al plantear la idea de unas tecnologías de la visualidad, no se propone que haya unos objetos *puramente* visuales. Mieke Bal (2003) plantea esta crítica a la propuesta de Mirzoeff, arguyendo que tal idea llevaría implícito un esencialismo visual, que niega que las operaciones ópticas se hibridan con actos de otros sentidos en las diferentes actividades que realizamos, porque incluso en acciones relacionadas con la lectura o la escucha interviene, en alguna medida, la visualidad de los objetos. Por lo anterior, la autora dice que la visualidad no es una propiedad característica y definitoria de unos objetos en específico, porque todos los objetos están atravesados por lo visual. Mitchell (2005), en un sentido similar, argumenta que todos los medios visuales involucran otros sentidos distintos a la vista, por ello, el autor afirma que todos los medios son mixtos. El cine o la televisión, por ejemplo, involucran la audición, pero también el tacto que nos lleva a prender o apagar

el aparato e, incluso, en ellos se han captado objetos y personas que interactúan de diferentes maneras mientras son grabados, y sin lo cual no podríamos ver las escenas que se nos presentan.

Ante esta crítica, Mirzoeff (2003b) argumenta que la cultura visual, en su propuesta, no se define tanto por el medio, sino por el encuentro entre quien mira y el objeto observado, a lo que llamó *acontecimiento visual* que, como dijimos en el apartado anterior, es la interacción entre un signo visual, un espectador y una tecnología que permite que el espectador vea el signo. En este sentido, la tecnología visual no se refiere a una mediación objetiva pura, sino a unos aparatos que intervienen en dicha interacción, sea cual sea, junto con otros elementos. Incluso podríamos decir que una escalera que nos permite subir a otro lugar para ver algo desde la altura también funciona como tecnología visual. No obstante, es ineludible que existen dispositivos creados en función de la mirada, que centran su potencialidad de uso en lo que dejan o no observar.

Aunque los medios sean mixtos, como Mitchell (2005) también lo afirma, no todos los medios mezclan sus dimensiones sensoriales de la misma manera, y así se podría hablar de una *especificidad del medio*, en la que no solo intervienen materiales y tecnologías, sino habilidades, hábitos, espacios sociales, instituciones, mercados, etc. Por lo anterior, Mitchell (2005), siguiendo a McLuhan, arguye que en los medios hay unas proporciones sensoriales que se articulan con unas proporciones semióticas —mezclas de funciones de signos—. Esas proporciones semióticas de las tecnologías de la visualidad implican una predominancia de herramientas que le permiten al sujeto operar sobre signos visuales, por lo que, de igual modo, sí se puede hablar de una predominancia óptica de ciertos objetos.

Lo que propone Bal (2003), que no se aleja de lo que se ha planteado en este trabajo siguiendo a Mirzoeff y otros autores, es una crítica al *esencialismo visual* que ha llevado a pensar que lo visual es un ámbito aislado, que se puede tomar fuera de toda relación con el mundo, como si fuese una especie de idea descorporizada y descontextualizada. La mirada no se reduce a la mera percepción

de un objeto mediante la visión, sino que le son transversales unos conocimientos que, en términos de Bal (2003), dirigen y dan tono a la mirada, de modo que se hacen visibles ciertos aspectos de los objetos que miramos y se eluden rasgos u objetos. Se trata, dice la autora, de una estrategia de selección. Nos referimos a la mirada porque la visualidad nos remite a estudiar la interacción entre lo visto y el sujeto que ve, lo cual está atravesado por unas condiciones contextuales y unos discursos que direccionan el ver, como bien lo plantea Bal (2003); pero no podemos asumir esa interacción sin tener en cuenta que tanto el contexto como los discursos que lo caracterizan —en otros términos, los regímenes escópicos de una cultura— tienen la influencia de unos objetos que han transformado los actos de ver y, por ende, las maneras en que se forma la mirada.

Las tecnologías visuales han incidido en la forma que los sujetos se sitúan en su cultura y en cómo se comprenden a sí mismos desde las posibilidades de apropiación visual de la realidad que proporcionan los aparatos, sobre todo aquellos diseñados para aumentar o enfatizar la óptica. Dichas tecnologías han tenido transformaciones que se correlacionan con grandes cambios culturales a lo largo de la historia, que estarían directamente vinculados con los modos en que se producen regímenes escópicos. Brea (2010) identifica tres eras de la imagen según esas transformaciones, en las que se han producido unos tipos de tecnologías que han transformado las formas de mirar: la *imagen-materia* —aquellas imágenes que se producen inscritas en un soporte, que adhieren a un objeto que les resulta inseparable para que puedan existir, como la pintura o la fotografía análoga—, el *film* —el cine—, y la *e-imagen* —las imágenes digitales—. El proceso de aparición de cada una de estas eras tuvo efectos en la formación de los sujetos, en la manera en que miraban el mundo y lo significaban visualmente, así como en sus modos de relacionarse con otros, de conformar sociedad.

La fotografía, por ejemplo, trajo un cambio cultural en los procesos de rememoración del pasado, porque en principio, como bien lo muestra Barthes en *La cámara lúcida* (1989, pp. 28-29): “la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse

existencialmente”. La fotografía introduce en las imágenes una función deíctica hacia el pasado mucho más realista que transforma los modos en los que nos relacionamos con la historia. De igual modo, autores como Walter Benjamin (1989) plantean que el cine introdujo unas dinámicas de reproducción masiva del arte que posibilitaron una relación mucho más cercana con las grandes masas, en comparación con otras artes visuales como la pintura. Y esto tiene implicaciones macrosociales importantes; por un lado, porque impulsó una gran industria del entretenimiento que empezó a operar más bajo intereses económicos que artísticos; por otro lado, porque también, al ser masivo, el cine ha abierto caminos para la crítica de la realidad social a partir de la creación de mundos visuales y sonoros que estén al alcance de diversos sectores de la sociedad y no solo al de unas pocas élites que tienen acceso al arte y a un capital cultural que antes del cine era exclusivo —aspecto que para la aparición del audiovisual comunitario fue fundamental, como se mostró en el primer capítulo—. La aparición de estas tecnologías transforma la manera en que vemos el mundo, en que nos interpelan las imágenes, en que nos formamos y nos relacionamos con base en ellas:

Para la vida de la imagen, la aparición de un *aparato de ver* —o quizá deberíamos decir: de una máquina capaz de *capturar y reproducir imágenes* mecánicamente— constituye un auténtico *acontecimiento*, una modificación tan decisiva que con ella el ver —y toda la culturalidad que le concierne— se desplaza a un nuevo escenario, radicalmente definido. Ver, ciertamente, ya nunca será lo mismo. Variará, además, el conjunto global de las reglas que ordenan los modos de representar, del producir imágenes, tanto como las del contemplarlas o extraer de ellas valor de simbolicidad: el ámbito mismo de la visualidad, en su conjunto, el espacio lógico de la totalidad de los *actos de ver*. (Brea, 2010, p. 37)

A pesar de lo anterior, es necesario recordar que la mediación tecnológica, en concordancia con las perspectivas teóricas que hemos construido, actúa de manera diferente según el proceso de formación de cada individuo o comunidad. Una persona que constantemente interactúa con aparatos tecnológicos opera de diferente

manera con ellos que alguien que no está acostumbrado. Así mismo, una persona que consume recurrentemente cierto tipo de productos visuales forma su mirada de unos modos particulares, ve y se relaciona con el mundo desde unas interpelaciones que provienen de allí. Mirzoeff (2016) ejemplifica esto con los videojuegos, que han hecho que el aprendizaje de sus usuarios se transforme, pues se ha demostrado que afinan los procesos de percepción y ayudan a tomar decisiones basadas en lo visual de manera más rápida.

La cuestión de la agencia deja de ser un asunto meramente humano. No hay relaciones de subordinación entre sujeto y tecnología porque estos se hibridan, se constituyen recíprocamente: “los objetos no son percibidos como *causados* por los sujetos, sino que los ven como *portadores de ciertas propiedades* que los sujetos poseen. Ellos existen entre nosotros” (Rueda, 2014, p. 12). Como bien lo muestra Bruno Latour (2008), un actor es cualquier cosa que modifica un estado de cosas con su incidencia. Así, los objetos participan en el curso de las acciones, no porque planteen de manera consciente que hagamos algo —dice el autor, un martillo no nos impone golpear un clavo—, sino porque nos dan unos marcos de posibilidad para la acción: “Además de ‘determinar’ y servir como ‘telón de fondo’ para la acción humana, las cosas podrían autorizar, permitir, dar los recursos, alentar, sugerir, influir, bloquear, hacer posible, prohibir, etc.” (Latour, 2008, p. 107).

Por lo anterior, pensar la formación de la mirada implica, necesariamente, analizar cuáles son las relaciones propiciadas entre los sujetos y las tecnologías visuales, entre las formas de ver y los objetos que las posibilitan. Hay que agregar que dicha relación entre el sujeto y las tecnologías también se liga a los discursos y estructuras sociales de unas épocas, de unas formas de comprensión y organización social de las cuales surgen los roles de cada uno de los actores de una acción —tanto humanos como tecnológicos—. El cine aparece, por ejemplo, en un contexto de grandes revoluciones industriales que transformaron la subjetivación laboral y la producción económica. Allí volvemos a ver el doble juego entre la cultura y la tecnología: la época nos proporciona unos discursos

con los cuales interpretar y adaptarnos a los objetos, pero la aparición de estos también obliga a repensar y replantear tales discursos:

Podría decirse que toda técnica es epocal, lleva en la frente escrito el nombre de su tiempo. Pero sería más exacto pensarlo al contrario: que es la técnica la que hace a su época, la que la escribe. La época de los trenes que cruzan Europa, la de la pólvora, la del comediscos, la del sextante, la del teléfono portátil como en tiempos se dijo la Edad del Hierro o la del Bronce. Son los hallazgos técnicos los que escriben las líneas del tiempo que recorre la historia de la humanidad. (Brea, 2002, p. 112)

Cabe decir que los efectos de la tecnología en la formación de los individuos y las sociedades tampoco se dan unidireccionalmente, como si la mera aparición de unos aparatos dotara de sentido las prácticas humanas. Los objetos son, en parte, lo que hacemos con ellos, no hay un uso correcto de las tecnologías, sus usos pueden variar según como los sujetos se apropien de las posibilidades que estas les brindan, de modo que estas deben pensarse en su contexto de uso (Oudshoorn y Pinch, 2003). Pero esa apropiación también depende de las posibilidades que nos den los objetos, de su agencia. Como ya se dijo, hay una suerte de reciprocidad, de doble condicionamiento entre los sujetos y los aparatos con los que se producen sus experiencias. Estamos *entre* ellos. Actuamos con ellos y sobre ellos y viceversa. Y esas acciones, situadas en contexto, están coaccionadas por relaciones de poder y significados culturales que allí se disputan.

Entonces, el aspecto tecnológico-visual de la formación del sujeto se entreteje con la cultura política, lo que nos lleva a hablar de una *tecnopolítica de la mirada*, que refiere a esas constantes tensiones entre la tecnología, el poder, lo social y la trayectoria biográfica de los sujetos. Las tecnologías visuales se asumen, por consiguiente, como dispositivos de socialización y subjetivación que coadyuvan a construir una perspectiva desde la cual mirar la realidad:

Por una parte, la cultura es una dimensión estructurante tanto de los diseños tecnológicos como de los procesos de aprendizaje, prácticas, apropiación y uso de las tecnologías. Y, por otra, siguiendo a Martín-Barbero, lo tecnológico es una

dimensión estructural de la transformación cultural en una compleja relación con otros fenómenos y cambios de época que le acompañan, de índole social, económico, político, ontológico y estético. (Rueda, 2010, p. 8)

La mirada es interactiva. No solo porque dependa de otros sujetos con los que nos relacionamos y con múltiples funciones de nuestro cuerpo, también porque envuelve un proceso de asociación de objetos, discursos y contextos: está inscrita en una cultura (tecno)política.

El audiovisual comunitario y la formación de la mirada

Los dispositivos y espacios de socialización en los que se forma la mirada son múltiples y variados. Si bien es un proceso que de alguna manera atraviesa todos los espacios cotidianos, existen algunos en donde se potencializan las relaciones con la visualidad, pues en ellos se busca interpelar a los sujetos a partir del uso de imágenes. Esto lo vemos, por ejemplo, en los medios de comunicación audiovisual, que permiten una mediación entre unas representaciones sociales que allí se ponen de manifiesto y unos espectadores que las visualizan. De modo que entra en tensión esa cultura (tecnopolítica de la que hemos estado hablando y se crean posibilidades de formación de las subjetividades.

Las actuales tecnologías de la información y la comunicación dan cuenta de unos entramados formativos y políticos muy complejos en relación con lo visual. Las redes tecnológicas globales constituyen nuevos espacios de disputa pública y de participación ciudadana (Rueda, 2013), que amplían el panorama cultural-político en el cual los sujetos forman su mirada. Allí emergen formas de relacionamiento con la visualidad, con el ejercicio de la ciudadanía y los derechos concernientes a la comunicación. La mirada, en nuestra época, se forma por múltiples redes de conocimiento e información, por las cuales se crean y circulan significados visuales de manera masiva y permanente, con una proliferación incesante de imágenes (Mirzoeff, 2016).

Dicha proliferación de imágenes es interpretada por Rancière (2007) como un fenómeno producido en el siglo XIX —diría Benjamin (1989), con la reproductibilidad técnica de las imágenes—

cuando el acceso a ciertos significados y consumos visuales dejan de ser exclusivos para unas élites y empiezan a brindar ideas incluso a las clases populares. Con ello, crece una disputa por la visualidad, hay más medios tecnológicos por los cuales se instituyen regímenes escópicos, por lo cual también se crean hegemonías visuales en las que los medios de comunicación tienen un papel fundamental. Como se mostró anteriormente con Butler (2010), prácticas como el periodismo incorporado implican una selección de imágenes que se reproducirán masivamente y dicha selección responde a unas posiciones políticas, a unos intereses en torno al poder social.

Rancièrè (2007) argumenta que la masificación de las imágenes causó un temor en las grandes élites occidentales que llevó a crear grandes máquinas de información que ordenaran la puesta en escena de lo visual. Reducen la singularidad de las imágenes y seleccionan algunas pocas para constituir unos significados particulares, unos marcos de sentido, en términos de Butler (2010). Esas relaciones de poder las propone Didi-Huberman (2014) también en términos de exposición de la imagen de las colectividades, pues se crean unos sentidos sociales que legitiman ciertos modos de vida y formas de lo social. Este autor habla, particularmente, de cómo hay unos pueblos cuya exposición visual ayuda a su exterminio por la forma en que son presentados. Didi-Huberman (2014) argumenta que hay pueblos en riesgo de desaparecer, pero cuyas problemáticas se censuran y no se muestran (*pueblos subexpuestos*) — pensemos en la violencia política vivida en zonas rurales de Colombia que no se muestra en los grandes noticieros — o que se muestran con base en un estereotipo reiterado que termina por banalizar sus prácticas y necesidades (*pueblos sobreexpuestos*) — por ejemplo, la imagen exótica latinoamericana que se mostró con *Mr. & Mrs. Smith*—.

Los modos en los que los medios visuales muestran las imágenes obedecen a pugnas políticas y culturales que afectan los modos de relación social y, por ende, la formación de la mirada de los sujetos. Sin embargo, no debemos olvidar que el sujeto también puede agenciar resistencias y otras maneras de ejercer el poder, diferentes a las instauradas. Desde finales del siglo xx, se han ampliado

las posibilidades para que muchas más personas accedan a la producción y difusión de significados visuales. Como muestra de ello, surge la *comunicación audiovisual comunitaria*, que refiere a medios de comunicación centrados en la creación y exhibición audiovisual, organizados y producidos por comunidades locales o de interés, cuyo fin es promover prácticas de participación ciudadana en la producción y distribución mediática (Atton, 2015).

Es pertinente aclarar que se habla de comunicación audiovisual comunitaria o de audiovisual comunitario y no de películas comunitarias o términos similares porque no solo se trata de producciones cinematográficas documentales o de ficción, también se incluyen noticieros comunitarios, videos de difusión de procesos para redes sociales, así como procesos de enseñanza audiovisual y de exhibición como muestras, cine-foros y festivales. Todo es parte del mismo fenómeno y cada aspecto es relevante en los procesos organizativos de este tipo. Con ello, se pretende construir saberes que fortalezcan las identidades de las comunidades que, usualmente, no son representadas por los medios corporativos o que son representadas desde perspectivas con las que no están de acuerdo. Estas iniciativas han planteado modos de formar la mirada de los sujetos muchas veces alternativos a aquellos promovidos por los medios a los que se contraponen dichas comunidades.

Pensemos en las imágenes que el documental clásico ha construido sobre las comunidades indígenas latinoamericanas. Según Mora (2015), estas producciones han formado una imagen salvaje del sujeto indígena respecto al sujeto occidental; allí, el marco opera en la forma en que se muestra a ese *otro* representado. La cámara se ubica en planos que dejan ver determinadas prácticas, no hay una intervención directa de ese otro, sino que se muestra lejano, como algo exótico, con una voz en *off* que habla por ellos y nos explica su modo de ser en el mundo. El marco visual organiza esta forma de presentarnos visualmente la situación, brinda una interpretación sobre lo que allí se muestra, una perspectiva sobre el otro y su vida.

A pesar de lo anterior, es posible encontrar líneas de fuga dentro del campo de los medios audiovisuales, las cuales van de la mano con

rupturas culturales y políticas que se han impulsado por medio de las imágenes en movimiento. Mora (2015) muestra que algunas de estas comunidades indígenas han empezado a hacer cine y a organizar sus propios festivales para exponer otra imagen de sí mismas, alejada de esa idea salvaje e inferior en la que fueron encasilladas. Empezaron a realizar producciones audiovisuales en una búsqueda de autorrepresentación por medio de las mismas tecnologías visuales que habían creado un estereotipo identitario sobre ellas.

De esta manera, reafirmamos la idea de que los regímenes escópicos no son meras imposiciones de quien domina la hegemonía, sino que son construcciones que se dan en el ámbito cultural y que están en una disputa permanente y cambiante. Esto pasa por las diferentes relaciones de poder que se constituyen en un determinado grupo social, no solo por vínculos de dominación-sumisión, sino también de resistencia o perpetuación. En este sentido, los medios de comunicación no pueden ser leídos como un mero instrumento de sujeción que controlan unos pocos. Como lo muestra Jesús Martín-Barbero (1991), la cultura masiva ocupa distintas posiciones en el sistema de las clases sociales y, así como hay productos de la lógica cultural dominante, estos coexisten con demandas del espacio cultural “dominado”.

El audiovisual comunitario ha tomado distancia del cine de autor y de la importancia que este le suele brindar al prestigio y a la rentabilidad de sus obras. Importa tanto el producto final como el proceso de creación, que implica una negociación de las memorias comunes y de la identidad colectiva de un grupo determinado, así como es relevante la socialización de las obras y la ampliación de circuitos de exhibición en comunidades que no suelen tener acceso a estos. Se asume una formación política no solo en la creación y la exposición del audiovisual, sino desde espacios de encuentro en donde se discuten las necesidades de recordar y de comunicar determinados hechos y asuntos que se quieren llevar a la esfera pública. Aquí se manifiesta un reclamo del derecho a la comunicación, que aboga por condiciones equitativas en cuanto al

acceso, la producción y la transmisión de la información, lo cual ha tomado gran relevancia para la vida cotidiana y los escenarios políticos en las últimas décadas (Saffon, 2007).

Estas iniciativas buscan un tipo de democratización de los medios para tejer redes comunitarias (Howley, 2005). En términos de Clemencia Rodríguez (2009, p. 18), promueven la interacción tecnológica para generar “procesos simbólicos que le permiten a la gente designar y expresar el mundo en sus propios términos”. En tal sentido, la comunicación audiovisual comunitaria se inscribe en luchas por el derecho a comunicar, pero también por *el derecho a mirar*, en una búsqueda de reconocimiento de la subjetividad en cuanto política y visual. El derecho a mirar, entonces, no solo se trata de la posibilidad de acceder a la información y el conocimiento visual, es también la necesidad de producir imágenes que den cuenta de los modos en los que los sujetos comprenden y están en el mundo (Mirzoeff, 2016). Se trata de un fenómeno importante para acercarse a la cultura visual y la cultura política contemporáneas, pues ha implicado ejercicios de agenciamiento ciudadano y de transformación social. En términos de Gumucio (2014), estas prácticas han permitido construir memorias e identidades colectivas para fortalecer la organización de las comunidades.

Chantal Mouffe (2011) muestra que una condición de posibilidad de la acción política es la necesidad de las personas de construir una identidad colectiva que les dé ideas sobre sí mismas. De esta manera, podemos hablar de los procesos del audiovisual comunitario como productores de sentido; no como meros opositores de un orden específico, sino como agentes con posiciones políticas propias y apuestas de acción social. Allí, las tecnologías de la visualidad devienen en un dispositivo de disputa política, que también han sido homogenizadas y dominadas por sectores privilegiados de la sociedad, pero que a su vez abren posibilidades de quiebre y crítica de la hegemonía cuando logran ser en alguna medida descentralizados y democratizados (Rueda, 2013).

Mirzoeff (2016) habla de prácticas como las de la comunicación audiovisual comunitaria que se han articulado como formas de

activismo visual. El autor lo ejemplifica con los movimientos zapatistas, que empezaron a servirse de herramientas comunicativas para difundir sus concepciones políticas y para presentar su manera de describir los acontecimientos y experiencias de su contexto. Esto se lleva a cabo desde una visión participativa de la comunicación, en una búsqueda del autogobierno y la autorrepresentación. Como lo plantearía Martín-Barbero (1991), la comunicación es un proceso social y un campo de batalla cultural.

No obstante, los estudios sobre este campo no pueden limitarse al análisis de experiencias colectivas. Si lo que nos ocupa es la formación de los sujetos, también es menester ahondar en la reflexión sobre cómo estas repercuten en la experiencia personal y coadyuvan a constituir unas apropiaciones subjetivas de la cultura política a partir de prácticas y significados visuales. Es importante analizar cómo las trayectorias individuales han permitido la emergencia de los procesos de comunicación, cómo ciertas características individuales de las vidas de los sujetos han llevado a unos accionares colectivos. Empero, no se trataría de estudios sobre el sujeto en sí mismo, sino de la construcción de subjetividades, de la apropiación y reapropiación que el sujeto hace del mundo social y político desde lo visual.

En dicha línea de análisis, los procesos de comunicación audio-visual comunitaria podrían ser escenarios que interpelen las formas en que los sujetos ven el mundo, pues allí se promueven acontecimientos visuales que tienen la potencialidad de formar la mirada. Una persona que se forma mirando y produciendo este tipo de comunicación posiblemente ve el mundo desde una perspectiva diferente a la de una persona que se ha formado con otro tipo de consumos culturales más ligados a los medios dominantes.

Ahora bien, hemos dicho que la formación de la mirada es un proceso que se configura a partir de las relaciones culturales y políticas del sujeto, específicamente por las que nos relacionamos con la visualidad a través de unas tecnologías que lo posibilitan. Y la mirada depende del ejercicio imaginativo de vincular experiencias a través de lo visual, por lo cual es un proceso que se configura en

el devenir existencial del sujeto. La mirada es, en otras palabras, la manifestación perceptivo-visual de la historia de vida de cada quién. Los medios y tecnologías visuales con los que alguien ha interactuado a lo largo de su vida repercuten en cómo mira, en cómo estructura el mundo visualmente.

En consecuencia, pensarnos la comunicación audiovisual comunitaria desde el ámbito de la formación de la mirada nos lleva a reflexionar acerca de cómo un sujeto se encuentra con este fenómeno y halla unas interpelaciones particulares que irrumpen en su experiencia, o quizás cómo diferentes experiencias con lo visual le llevaron a participar de este tipo de procesos. Al referirnos a la mirada no nos ocupan propiamente los regímenes escópicos ni las tecnologías visuales *per se*, sino los modos en que se articulan con los procesos biográficos de los sujetos que miran. Así las cosas, se propone poner la atención al impacto recíproco entre lo individual y lo colectivo en el audiovisual comunitario.

Hablamos de la mirada como un rasgo encarnado, historizado, personal. La mirada aparece como manifestación visual de la subjetividad en la historia de vida de los sujetos. Entonces, si se busca analizar los procesos por los cuales se forma la mirada, tendríamos que recurrir a las trayectorias subjetivas, poniendo énfasis en los relacionamientos que se establecen con lo visual. En este sentido, concebimos la narración biográfica como una manera de plasmar y organizar la experiencia humana (Ricoeur, 1996), que nos deja dar cuenta de la situación del sujeto en el mundo y de las múltiples transformaciones y relacionamientos por los que ha formado su subjetividad y su identidad. La historia de vida, así, es una manera de territorializar los fenómenos sociales y verlos en el ámbito de lo particular y de la práctica, pero en una tensión permanente con unos contextos macrosociales que enmarcan el accionar individual.

En esta perspectiva, si queremos pensar la formación de la mirada en procesos de comunicación audiovisual comunitaria, no solo es pertinente poner atención a la experiencia individual de los sujetos, también lo es reflexionar sobre la irrupción del audiovisual comunitario en una trayectoria biográfica, en sus

modos de emergencia, de aparición. Sabemos cómo alguien formó su mirada porque identificamos unos momentos, unos espacios, unas relaciones que trasgredieron sus formas de existencia, particularmente en relación con los modos en que produce y comprende significados y prácticas visuales. Por ello, la formación de la mirada exige una reflexión acerca de los lugares de socialización en los que las imágenes transformaron la percepción del sujeto, las relaciones con los objetos que le permitieron observar el mundo de una u otra manera, los otros sujetos con los que reafirmó o resignificó imágenes, los discursos de época y las relaciones de poder de su contexto, etc.

Como mostramos en el apartado anterior, las tecnologías visuales irrumpen en la cotidianidad del sujeto para interpelarlo y propiciar unos modos de actuar frente a las imágenes. En otros términos, retomando a Winner (2008), las tecnologías visuales nos remiten a la configuración de *formas de vida* en las que coexistimos con unos aparatos para ver, con unos objetos que nos relacionan con las imágenes. A su vez, esas formas de vida mediadas por la tecnología están atravesadas por discursos de la cultura en relación con lo visual, es decir, por regímenes escópicos y formas de cultura política. Así, el sujeto se sitúa en unas formas de vida sustentadas en unas relaciones culturales y tecnopolíticas, pero que se constituyen por una interacción con otros actores —sean humanos o tecnológicos— constante, continua, que deviene con el sujeto y las múltiples relaciones que este establece. El sujeto es capaz de dar cuenta de esos devenires en cuanto sujeto narrativo, es decir, puede comprender cómo se dieron las interpelaciones visuales en su experiencia en la medida en que puede comunicar sus experiencias mediante el lenguaje. Por lo anterior, pensar el audiovisual comunitario desde una perspectiva biográfica nos lleva a la búsqueda de historias de vida de sujetos cuyas relaciones tecnológicas, culturales y políticas están atravesadas por una interacción visual desde lo comunitario.

En correspondencia con lo planteado hasta el momento, estamos hablando de la comunicación audiovisual comunitaria como un

fenómeno social que puede generar interpelaciones y transformaciones en la historia de vida de las personas que lo agencian, sobre todo, en lo que tiene que ver con su significación visual del mundo social. Por este motivo, resulta interesante analizar cómo la comunicación audiovisual comunitaria interviene (o no) en la *biografización de la mirada*. Esto implicaría que esos procesos colectivos producirían irrupciones en la experiencia visual de los individuos, que contribuyen a la configuración de la subjetividad y los modos en que estos se sitúan en el ámbito cultural-político. Dicho de otro modo, en estas colectividades, los sujetos pueden disputar sus relaciones con el poder y el orden social, así como pueden brindar herramientas para reconocer su identidad personal y su agencia en la esfera pública. En tal orden de ideas, hay que poner nuestro lente sobre las trayectorias de esos sujetos, ver cómo han constituido acciones y posicionamientos políticos desde lo visual y, como ya dijimos, ver cómo se articulan sus saberes individuales con los colectivos.

Segunda parte

**Historias de vida en el
audiovisual comunitario**

Entre diferentes búsquedas, encuentros y coincidencias, nos topamos con la historia de cuatro personas con una trayectoria en los medios y las artes comunitarias, quienes han tomado el audiovisual como un formato de trabajo fundamental para sus apuestas formativas y políticas. Con ellas, se entablaron diálogos con el ánimo de comprender cómo la comunicación audiovisual comunitaria tuvo impacto en sus procesos de subjetivación. Para ello, hablamos sobre sus recorridos existenciales en torno a la visualidad, es decir, no solo nos centramos en su actividad en el audiovisual comunitario, sino que también tuvimos en cuenta sus antecedentes, sus relaciones con diferentes contextos y personas, entre otros aspectos vinculados a sus actos de ver y que de una u otra manera fueron relevantes para su formación visual. En esta parte se recogen las historias de vida de Lita, Pacheco, Lucha y Yesica, las cuales condensan experiencias, reflexiones y saberes consolidados por estas personas en el transcurso de sus vidas. El propósito ahora es pensar cómo ello se traduce en una mirada, en una forma de ver, de comprender visualmente el mundo y de interactuar con él. Entonces, se plantea un recorrido por diferentes momentos de sus vidas, identificando acontecimientos que les interpellaron y que, de alguna manera, formaron su mirada.

Hacia una biografización de la mirada

Stuart Hall (2010) muestra que los estudios contemporáneos sobre la cultura ven la necesidad de entretejer diversas disciplinas porque nuestra época nos pone frente a fenómenos cada vez más plurales. En este sentido, Hall nos invita a pensar los problemas de la cultura desde una dimensión contextualizada, que aboga por un análisis que tenga en cuenta la complejidad que constituye a los sujetos y a sus formas de existencia. Para ello, según Restrepo (2011), es necesario pensar los problemas de estudio como producto de unas relaciones históricamente contingentes y situadas, cuyo significado político depende de su contexto, por lo cual es menester servirse de un pluralismo metodológico que brinde herramientas en función de las prácticas y significados particulares que se pretenden analizar.

Lo anterior nos sugiere que la metodología de investigación debe responder a la complejidad sociocultural del problema de estudio en cuestión. En este caso, habría que buscar un modo de convergencia entre el campo de la formación con los estudios visuales y los estudios sobre cultura política. Para lograr esto, es importante definir las relaciones del contexto de unos sujetos con la interpretación y producción de imágenes, así como de las relaciones sociohistóricas y de poder allí inscritas. En esta línea, se plantea una metodología cualitativa de corte biográfico-narrativo, puesto que se busca comprender un fenómeno social desde las dimensiones experienciales de unos individuos (Guba y Lincoln, 2002). La perspectiva biográfica nos permitirá entablar ese diálogo interdisciplinar que se busca y a su vez situar el problema de estudio

desde unas vivencias atravesadas por discursos y prácticas micro y macrosociales.

Los relatos de vida han empezado a tener relevancia dentro de las ciencias sociales con la emergencia de los estudios sobre la memoria y lo que algunos académicos han llamado el giro narrativo. La experiencia subjetiva comienza a ser fundamental para comprender los fenómenos sociales, sobre todo aquellos que tienen que ver con los procesos de historización de hechos traumáticos. Diversos autores introducen a sus estudios perspectivas biográficas que buscan, por un lado, no cosificar a los sujetos y, por otro, tampoco caer en un relativismo particularista que no atienda a factores sociales e históricos concretados en la biografía (Camas Baena, 2014).

De acuerdo con Paul Ricœur (1996), la vida puede ser interpretada en la medida en que se hace relato, pues ello permite identificar un *quién* que ha actuado a lo largo de un lapso temporal y, así, se pueden explicitar las relaciones con los otros y con lo otro, que constituyen las formas de ser del sujeto narrado. Por medio de la narración, la experiencia personal puede ser compartida, pues comunica al menos una parte del mundo personal. Narrar la vida, según el autor, ayuda también a organizar esa complejidad de eventos que han fluido a lo largo de nuestra existencia para otorgarle sentidos e incluso para reinterpretar o reafirmar las propias creencias. Al proporcionar sentido a la vida en el relato, se abre la posibilidad de guiar el proceso de formación de sí mismo de nuevos modos, ya que con ello pueden surgir nuevos rumbos y planes de existencia.

Por lo anterior, podemos afirmar, de nuevo con Ricœur (1996), que el sujeto puede comprenderse a sí mismo y, en general, sus procesos formativos, mediante relatos con los que les atribuye sentido a sus acciones y relaciones. Hablamos de un sujeto narrativo, que comprende la realidad y sus acciones al llevarlas al lenguaje. Ese sí mismo que se narra puede concebirse como un *quién* dentro de una historia, como un sujeto de acción, porque puede, al narrar su vida, identificar su accionar en ella. Así, nos asumimos sujetos al reconocernos como protagonistas de una historia, como el resultado de un sinnúmero de experiencias y relaciones que nos han dejado

unas enseñanzas, unos saberes, unos significados, unas prácticas: una formación (Ricœur, 1996).

Según Ruth Sautu (1999), la investigación biográfica parte de ubicar a un sujeto en su contexto histórico-social para desplegar el argumento de la narración y recoge la interpretación que la gente tiene de su propia experiencia. Por ende, el método biográfico se enfoca en el encuentro entre la realidad histórica y la realidad individual, para “revelar las interpretaciones subjetivas de los protagonistas, tratando de descubrir cómo construyen su propio mundo” (Sautu, 1999, p. 23). Es decir, la biografía da pie a analizar y reflexionar en torno a la experiencia de sí que unos sujetos tienen del mundo social y que da cuenta de algunos modos en los que constituyen sus formas de vida y, diremos más adelante, sus formas de mirar.

Delory-Momberger (2009) expone que existen dos grandes paradigmas en el tratamiento de lo biográfico: por un lado, están los estudios que remiten a la relación del sujeto consigo mismo y que sustentan prácticas individualistas; por otro, está el uso que le da la sociología clásica a los productos autobiográficos como materiales para inferir hechos sociales y comportamientos colectivos. Según la autora:

En el primer caso, es frecuente que el foco sobre la singularidad existencial de lo biográfico impida constituirlo como objeto disciplinario y verificarlo científicamente. El cuidado de la ciencia evidenciado en el segundo caso reduce lo biográfico a un medio apenas, o a una diagonal inclusive, que solo se emplea con precaución, negándosele todo estatuto científico. (Delory-Momberger, 2009, pp. 32-33)

Por lo anterior, el análisis biográfico-narrativo debería tener en cuenta la idea de que el sujeto ni es una entidad completamente individual, ni es susceptible de ser universalizado. Dicho esto, el eje analítico sería el sujeto en sus relaciones, esto es, los modos en que expresa la dimensión intersubjetiva de su ser y las repercusiones de esto en el orden de lo cultural-político. Entonces, es posible dilucidar fenómenos sociales transversales a la narrativa, pero centrando la atención en la experiencia de quien narra la historia.

Gonçalves *et al.* (2012) arguyen que la imaginación personal de los individuos siempre está situada en una realidad sociocultural que no es más que las historias contadas sobre sí, esto es, las narrativas por las cuales se le representa a una persona. No obstante, los autores también dicen que el individuo no se reduce a ser una manifestación de una representación colectiva, sino que a su vez devela cierta autonomía de significados, una agencia. En consecuencia, una narrativa biográfica nos muestra aspectos tanto de los contextos culturales en los que se ha formado el sujeto, como de sus formas singulares de apropiación de la cultura y de unos significados sobre la propia experiencia en el mundo social. Es decir, las historias de vida nos dejan ver los procesos de formación en su particularidad sin desligarse del mundo social, histórico y material que los circunda, además, nos muestran las posibilidades de acción y de significar el mundo de unos sujetos en específico.

El corpus de análisis para el presente trabajo se compone de relatos de vida porque estos constituyen una manera de plasmar y organizar la experiencia humana (Ricoeur, 1996) y permiten dar cuenta de la situación del sujeto en el mundo, de los múltiples devenires y relacionamientos por los que ha formado su subjetividad y su identidad, de cómo significa sus experiencias y constituye unas maneras de ser y, para nuestro caso, de ser sujeto visual. Como lo expone Delory-Momberger (2009, p. 31): “somos llevados a definir lo biográfico como una categoría de experiencia que permite al individuo, en función de su pertenencia sociohistórica, integrar, estructurar e interpretar las situaciones y los acontecimientos vividos”. En este sentido, la historia de vida también es una manera de territorializar los problemas de estudio y verlos en el ámbito de lo particular y de la práctica, pero en una tensión permanente con unos contextos macrosociales que enmarcan el accionar individual:

Entendemos que el uso de narrativas solo se justifica cuando permiten a la persona que narra comprender la historicidad de sus aprendizajes, las lecciones de su experiencia para reconstruir una imagen de sí misma como un sujeto histórico, situado en su tiempo y espacio, actuando y sufriendo en el recorrido de su historia. (Passeggi, 2015, p. 78)

Así mismo, sin llevar esto a una perspectiva positivista que totalice la experiencia humana, la narración biográfica nos proporciona un documento, un rastro que puede ser compartido y leído por varios sujetos, más allá de quien vivió los acontecimientos narrados. El sujeto puede verse en la narración como un personaje, más que como una persona, es decir, como agente y paciente de unas acciones y relaciones específicas, como protagonista de una historia que, finalmente, lleva el tiempo vivido a un tiempo narrado susceptible de interpretación (Ricœur, 1996; 2013). La configuración del relato se desarrolla en la *trama*, definida por Ricœur (2013) como una síntesis de lo heterogéneo. Lo anterior, porque en ella convergen sucesos múltiples y particulares que adquieren sentido dentro de una historia completa y singular, y, a su vez, cada acontecimiento es parte fundamental para la constitución de la historia. Tal síntesis de lo heterogéneo también se evidencia en los hechos del relato, que incluso pueden ser contrapuestos, pero en el fluir de la historia se van organizando y, en una concordancia discordante, adquieren sentido. Lo heterogéneo es también temporal, porque la historia es cronológica, en la medida en que se puede seguir en una sucesión de hechos, y una de carácter no lineal, que permite sintetizar la obra en tres momentos: integración, culminación y clausura (Ricœur, 2013).

Ahora bien, cabe recordar que nos ocupa especialmente lo que hemos llamado formación de la mirada, en relación con las configuraciones de cultura política en el ámbito de la comunicación comunitaria. Por ello, el método biográfico ha de tener unas características orientadas a pensar la visualidad encarnada en la trayectoria de unos sujetos. En los capítulos anteriores se mostró que la mirada se forma en un proceso de interacción constante con las imágenes, en el cual se producen ciertas interpelaciones que nos permiten comprender visualmente el mundo de una u otra manera, esto nos arroja sobre devenires biográficos atravesados por significados y tecnologías visuales.

Así las cosas, hablamos ahora de la configuración de una subjetividad visual desde un proceso de *biografización de la mirada*. De allí

nace la necesidad de revisar los diferentes tránsitos y relaciones del sujeto a lo largo de su vida, con los cuales se afectaron sus formas de comprender y relacionarse con la visualidad. En concordancia con esto, es importante que el sujeto relacione sus experiencias no solo con unos actores en el ámbito de lo microsocioal, sino que también dé cuenta de unos procesos históricos y culturales en los que han estado inmersos sus actos de ver, sus acontecimientos visuales.

Además de lo anterior, habría que identificar tanto los sentidos visuales con los que ha interactuado el sujeto, como las formas de comprensión que esto implicó. También hay que poner la atención sobre las mediaciones tecnológicas que lo posibilitaron, así como las relaciones sociales y políticas inscritas en esas intervenciones de las tecnologías visuales. Esto nos permite aproximarnos a la formación de la subjetividad no solo en términos de cómo se comprende alguien a sí mismo, sino que nos deja figurarlo en un contexto cultural-político en el que se posiciona y actúa desde y con la visualidad.

El proceso de biografización, con todo lo mencionado, deviene en una vía para dar cuenta de la incidencia personal en la producción de significados sociales, incluso es una forma de ubicarse en redes de poder y de acción colectiva. Biografizar la mirada, entre otras cosas, implicaría una puesta en el lenguaje de las maneras en que los sujetos han constituido modos de cultura política mediante la visualidad, de lo que podrían inferirse unos efectos que esta ha tenido en la experiencia de lo social y lo político:

La biografización abarca de hecho un conjunto de operaciones mentales, verbales y de comportamiento a través de las cuales un individuo se inscribe subjetivamente en las temporalidades históricas y sociales preexistentes que lo rodean; mediante estas últimas, el individuo contribuye a su vez produciendo mundos sociales en los que participa. (Delory-Momberger, 2009, p. 153)

La biografización de la mirada, entonces, propende a indagar cómo la experiencia visual de los sujetos estaría inscrita en unos regímenes escópicos, también cómo las prácticas y formas de vida de los sujetos marcan distancias, críticas o transformaciones

respecto a esos regímenes, sobre todo, en este caso, desde el audiovisual comunitario —aunque no exclusivamente desde allí—. La historia de vida, en este marco, daría cuenta de la constitución de visualidades atravesadas por pugnas políticas y culturales que inciden en la formación individual de los sujetos; así mismo, la biografía expresaría cómo, a la par, las experiencias individuales repercuten en las acciones y procesos colectivos en los que participan.

La búsqueda de relatos que *biograficen* la mirada nos pone en el ámbito de un estudio dialógico, en el que el investigador indague junto con unos individuos sobre cómo se han formado visualmente. Se trata entonces de un trabajo en el plano de la memoria, en el que los momentos de la vida se someten a una interpretación retrospectiva que a la par dejan ver expectativas, aspiraciones y voluntades (Delory-Momberger, 2009), que nos dan luces sobre la constitución de un fenómeno formativo e incluso de sus potencialidades para el futuro. Hablamos de la biografización de la mirada como un proceso de memoria como *anámnesis*, es decir, como una búsqueda activa del recuerdo con el fin de actualizarlo en el presente (Ricoeur, 2000).

Para nuestro caso en específico, la búsqueda biográfica debería orientarse hacia la configuración subjetiva de la mirada de personas que han participado de procesos de comunicación audiovisual comunitaria, de modo que sea posible ver los efectos que este fenómeno ha tenido en la comprensión que los sujetos tienen de sí mismos y de sus modos de ver el mundo. Desde la perspectiva planteada, los hallazgos producidos se interpretan con técnicas hermenéuticas que permiten explicar y comprender las construcciones generadas a lo largo del análisis.

Para lo anterior, se crean instrumentos cualitativos con el fin de recopilar las narrativas, a saber, entrevistas semiestructuradas centradas en las relaciones mediadas por la visualidad. La entrevista biográfica, siguiendo a Leonor Arfurch (2002), escenifica una dinámica intersubjetiva semejante al diálogo, en la que el entrevistador tiene una acción performativa de formular y orientar, mientras que el entrevistado constituye un espacio biográfico en

donde rememora momentos específicos de su vida guiándose con la lógica que propone el investigador, pero a su vez planteando el camino que ambos recorrerán en la conversación. Es decir, aunque la base de este ejercicio es la reconstrucción autobiográfica de un sujeto, esta debe formularse a la luz de las búsquedas trazadas en la investigación. Así, se proponen cuatro ejes centrales que se encausan los relatos en el ejercicio de las entrevistas:

1. Las relaciones que los sujetos han tenido con las tecnologías de la visualidad a lo largo de sus vidas: qué tipo de prácticas, significados, interacciones se potenciaron con ellas; cómo se transformaron; cómo influyeron en su trabajo comunitario, etc.
2. Las relaciones que han tenido con otros sujetos: qué espacios de socialización fueron significativos, qué personas repercutieron en sus modos de ver y comprender el mundo, con quiénes ha llevado a cabo su obra en el audiovisual comunitario, etc.
3. Los acontecimientos y discursos sociales que interpe-laron su trayectoria biográfica: hechos importantes en el acontecer colombiano, posicionamientos frente a estructuras de poder (clase, género, raza, etc.), tradiciones heredadas o transformadas, etc.
4. Cómo han sido los procesos de creación de sus obras, desde qué perspectivas se han realizado, qué función han tenido dentro de las comunidades con las que se ha trabajado, etc.

Estos ejes se direccionan a reflexionar acerca de las maneras en que el audiovisual comunitario transformó la experiencia de los sujetos, por lo que, claramente, es un tema transversal a las entrevistas. Cabe agregar que las memorias de estas realizadoras no solo se expresan en el relato construido en las entrevistas, también se devela, en parte, en las obras producidas, en las que queda algo de la huella de su mirada. Con esto en mente, esas

entrevistas se entretajan con análisis y discusiones sobre la producción audiovisual de las personas entrevistadas. Esto además permite orientar el encuentro dialógico hacia las prácticas de comunicación comunitaria que quedan, de alguna manera, allí plasmadas. Posteriormente, se procede al análisis de las narrativas, reconstruyendo la trama del relato. Como dijimos con Ricœur, esto implicaría anudar los diferentes eventos heterogéneos en una misma unidad de sentido, identificando los acontecimientos clave en el curso de la historia, a los que se les atribuye un significado relevante en el proceso de comprensión de sí de los sujetos, esto es, captar las acciones y las relaciones que le permiten al narrador constituirse como protagonista.

Con todo lo anterior, cabe decir que los conceptos construidos en la primera parte del libro son lupas para analizar fenómenos sociales concretos, pues me ayudaron a comprender la realidad a la que me aproximé con las historias de vida que aquí se cuentan; pero a su vez dichos relatos fueron una oportunidad para situar, replantear o reafirmar lo conceptual. Fue entonces un proceso de interacción entre teoría y práctica: las tradiciones analíticas me ayudaron a interpretar las biografías a la par que estas permitieron comprender y problematizar los aportes de los diferentes campos de estudio que convergen en esta obra, e incluso me llevaron a proponer nuevos conceptos que no estaban en el panorama inicial.

Así las cosas, se entablaron diálogos sobre la biografía de Lita, Pacheco, Lucha y Yesica.¹ El contacto con las participantes se basó en un muestreo no probabilístico de bola de nieve, resultado de acercamientos a varios escenarios de prácticas de comunicación. Se tuvo en cuenta que las personas hubiesen participado en procesos de audiovisual comunitario durante las últimas dos décadas en

1 Por mutuo acuerdo se presentan los nombres reales de las entrevistadas, aunque se cambiaron algunos nombres de otros personajes de sus narraciones por petición de ellas. En adelante, me referiré al conjunto de entrevistadas en femenino por ser mayormente mujeres, esto como una decisión epistemológica y política sobre la enunciación de las personas que participan en la investigación, más allá de la normativa de la lengua española.

Colombia, tanto en labores de creación como de enseñanza y exhibición. Igualmente, se procuró tener una diversidad en cuanto a las áreas de especialización de los sujetos dentro de estos procesos: Lita ha sido más cercana a las labores de dirección, montaje y fotografía; Pacheco ha trabajado fundamentalmente desde la dirección y la dirección de fotografía; Lucha se ha especializado en la dirección de arte y Yesica en la gestión cultural en muestras y procesos pedagógicos de creación (audio)visual.

Las cuatro personas han pasado por diferentes roles y todas han sido formadoras o asesoras en temas técnicos y políticos dentro de los proyectos en los que han participado. Además de lo anterior, estas cuatro personas tienen en común ser lo que algunos han llamado *sujetos proyecto/trayecto* (Rueda, 2019), pues han pasado por múltiples proyectos culturales, en este caso audiovisuales. Esto nos pone frente a proyectos existenciales de sujetos que fusionan el trayecto individual y múltiples encuentros con diferentes colectividades (Rueda, 2019). En este orden de ideas, se escogieron relatos de realizadoras audiovisuales que han pasado por procesos con diferentes comunidades y en varias zonas de Colombia, lo que además delimita un suelo común en relación con la cultura política del país.

Lita: “contar la historia desde otro punto de vista”

Luz Ángela Rubiano Tamayo, Lita, como la conocen algunas personas, es comunicadora social con énfasis en desarrollo comunitario de la Universidad Externado de Colombia, realizadora y productora de cine y televisión de la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños de Cuba, especialista en fotografía y magíster en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia, y, como ella misma se presenta, mamá. Ha hecho parte de organizaciones sociales y procesos de memoria audiovisual en diferentes zonas de Colombia, como la Sierra Nevada de Santa Marta y el Cauca, sobre todo con comunidades campesinas y mujeres. Ha sido curadora y jurado de varios festivales de cine como la Muestra Internacional Documental de Bogotá-Midbo. Durante varios años fue productora, curadora y gestora de la muestra de cine Derecho a Ver y de otros cine-foros y eventos relacionados en varias partes del país como CreaDoc Perspectiva al Sur-Cine Latinoamericano y Documental de Mujeres, entre otros. Creadora de Gynocine, Otro Cine es Posible, ha sido parte del grupo Mujer y Trabajo Audiovisual¹ y tiene un proyecto personal llamado Lucecitas de Maíz² en el que condensa, recoge y continúa parte del trabajo que ha hecho a lo largo de su vida como realizadora de cine y generadora de espacios de circulación de obras audiovisuales comunitarias.

1 Se puede consultar en <https://mujerytrabajoaudio.wixsite.com/inicio>

2 Se puede consultar en <https://www.lucecitasdemaiz.org/>

Entre noticieros y linotipos

Aquella conversación comenzó volviendo sobre los años de infancia de Lita. Recuerda estar viendo televisión, curiosamente, no programas infantiles o películas, sino los noticieros que ponía su abuela. Se quedaba con ella en las noches mientras su mamá tenía sus clases universitarias. Rememora, en particular, su experiencia en 1985, a los ocho años, cuando sucedieron acontecimientos muy importantes para la historia colombiana, como la avalancha de Armero o la toma del Palacio de Justicia. Para ese entonces, Lita llevaba cuatro años en la práctica de ver noticias a diario, lo hacía desde que tenía cuatro años, por lo que a través de ello había constituido cierta consciencia de lo que sucedía en el mundo. La televisión es aquella tecnología que le muestra una versión de lo real, que le da unas referencias históricas; además era lo que veía su abuela, con quien pasaba sus noches cotidianamente. La conexión familiar, de alguna manera, estaba mediada por la televisión y, al mismo tiempo, el consumo televisivo estaba atravesado por el vínculo familiar.

Los primeros recuerdos de su vida se remontan a una relación muy cercana con los medios audiovisuales, que desde una edad muy temprana interpelan su mirada. La toma del Palacio de Justicia es el primer acontecimiento visual que llega a su memoria; recuerda que por las imágenes identificaba que esto sucedía en el centro de la ciudad y recuerda su angustia porque sabía que su mamá debía estar cerca, pues estudiaba en esa zona. De este modo, la imagen documental, aunque sea de los noticieros, fue una primera vía para comprender su realidad y para saber qué sucedía, pero también para mover unos afectos y unas preocupaciones. Esos eventos, así, marcan su historia:

Es como un hito fundacional en mi vida porque yo nunca me he separado de ese momento histórico. Entonces eso también ha marcado mucho de lo que yo he estado investigando, todo lo que yo he hecho, por dónde me he ido. (Lita, comunicación personal, 2020)

La mirada de Lita se narra desde un acontecimiento visual, en el que la televisión la invita a reconocer unos hechos que la marcan para toda la vida. El noticiero, desde la infancia, era un dispositivo de mediación cultural-política por el cual nuestra protagonista construyó unos significados sobre la violencia en Colombia, ligados al temor y a la angustia que implicaba tener a su madre en peligro. Esto transforma la experiencia de Lita porque a raíz de este suceso se empezó a interesar por saber acerca de la violencia política. Recuerda, sobre todo, imágenes relacionadas con las insurgencias en Colombia, como los asesinatos de Pardo Leal y de Jaramillo Ossa, o la entrega de armas del EPL y el M-19. Lita expresa que, si bien no conocía todo el trasfondo de esas imágenes, sí era consciente de que estaban sucediendo hechos históricos importantes ligados a conflictos políticos tanto nacionales como internacionales.

Igualmente menciona que, a finales de los ochenta, por lo que veía en las noticias, ya había asumido que vivía en un país en guerra. También narra que la marcaron las noticias de los conflictos en Medio Oriente y de la Guerra Fría. En este punto, trae una anécdota de cuando estaba en el jardín de niños: “Eso sí fue en el 81 u 82. Yo hice llorar a toda mi clase. Yo estaba en jardín. Los hice llorar porque les dije que venía la tercera guerra mundial” (Lita, comunicación personal, 2020). Les dijo esto por todas esas cosas que veía en las noticias, por la desesperanza que percibía en esas imágenes. Se evidencian unas primeras formas de cultura política, en las que los significados visuales sobre el orden social de su contexto, que construía en su interacción con la televisión, modulan sus prácticas y relaciones con otros.

Lita revisaba constantemente productos periodísticos, no solo los noticieros, también los periódicos. Cuenta que, incluso, a sus doce años coleccionaba recortes de noticias de acontecimientos sociales que le llamaban la atención: “yo cortaba las noticias de la Perestroika del periódico, les ponía papel *contact* para que no se me fueran a dañar y las guardaba en un álbum” (Lita, comunicación personal, 2020). No sabe exactamente con qué intención guardaba esto, pero afirma que ya tenía afinidad con los movimientos de

izquierda, aunque en ese entonces en su familia se vivía cierta apatía hacia ello.

Los vínculos familiares en la infancia y la adolescencia son muy importantes en el relato. A pesar de que hubiese un pequeño distanciamiento político, sus parientes la acercaron a las artes visuales y a la comunicación. Su familia se dedicaba a la tipografía, imprimían publicidad en linotipos. Gracias a ello construyó una experticia gráfica: “cómo tú imprimes un periódico, cómo imprimes tú un libro, cómo imprimes una publicación, los colores [...]. Todo este tema de la gama cromática para la fotografía lo aprendí muy pequeña” (Lita, comunicación personal, 2020). El conocimiento técnico visual se forma por el contexto de su hogar, pero sobre todo por su abuela, quien, además de acompañarla a ver noticieros, le enseñaba sobre su trabajo y otros asuntos esenciales para su formación: “mi abuela es una persona muy importante en mi vida [...]. Ella fue una de las primeras y tal vez la única mujer linotipista en Colombia. Y ella me enseñó a leer, me enseñaba ortografía, veía yo los noticieros con ella” (Lita, comunicación personal, 2020).

Su abuela aparece como un sujeto de agenciamiento relevante en la subjetividad visual, pues con ella miraba el mundo en la prensa y en los noticieros, con ella observaba los procesos de producción visual mediante los linotipos. De igual modo, el abuelo de Lita fue una influencia vital; con él existía una complicidad, era una compañía constante. Él era periodista, aunque ejerció poco esta profesión porque se dedicó a su empresa de artes gráficas y a la publicidad. De hecho, los medios de comunicación fueron los que hicieron posible la unión de los abuelos de Lita: “Ellos se encontraron trabajando en un periódico en Cali. Ella era linotipista y él era periodista” (Lita, comunicación personal, 2020). La comunicación social, de múltiples formas, estuvo siempre presente en su vida y en la de sus familiares más cercanos. A lo anterior se añade la relación que Lita tenía con su madre, quien estudiaba derecho en la Universidad Libre de Colombia. Con su mamá germinó un amor por las artes escénicas, cuando iban juntas a ver obras en el Centro de Bogotá:

Cuando yo tenía cuatro años, me llevaba los viernes a clase y muchas veces salíamos temprano de clase y nos íbamos a teatro, o ella se volaba de clase y nos íbamos a teatro, al Teatro La Candelaria. Y claro, eso me generó a mí un vínculo fuerte. (Lita, comunicación personal, 2020)

Lita, de esta manera, creció entre medios de comunicación y artes, lo cual le permitió adquirir un capital cultural muy amplio. Su forma de ver el mundo se construyó en esos vínculos con diferentes dispositivos visuales. Allí, de nuevo, jugó un rol importante su mamá. Cuenta que la acompañaba a sus clases de medicina forense y de derecho constitucional; esto le gustaba mucho porque algunos profesores la involucraban en las clases e incluso se esforzaban por explicarle las cosas que estaban estudiando, aunque fuese una niña. Fue un espacio que le abrió un camino al análisis de problemas sociales en la posteridad, pues cuando ya tenía un poco más de consciencia del acontecer de su contexto, recordaba aquellas clases universitarias y las conectaba con las nuevas cosas que aprendía:

Yo en el colegio, en el 91, tenía mucha consciencia de ese cambio constitucional porque había visto constitucional con mi mamá. [...] En el colegio católico nos obligaban a ir a misa y el día que dijeron “tenemos nueva constitución”, yo dije, “no vuelvo a ir a misa [...] tenemos una nueva constitución que permite el libre albedrío”. (Lita, comunicación personal, 2020)

Se establece así una red de relaciones entre escenarios, hechos y sujetos que hacen que Lita forme una mirada analítica de su realidad. Eso se arraigó en ella y se manifestó sobre todo en su adolescencia y en su trayectoria escolar. Estudió en un colegio católico, en donde tuvo varios conflictos con sus profesores por sus posiciones éticas y políticas, como en aquella anécdota con la constitución y la iglesia. Cuenta también que alguna vez un profesor se refirió a su grupo como *lumpen* —aquel concepto para describir un grupo marginalizado y propenso a ser manipulado por la clase dominante—; Lita tenía unos doce años, pero sabía lo que ello significaba, ante lo cual reaccionó y le hizo un reclamo, el

asunto escaló al punto de que el profesor tuvo que pedir disculpas públicas por su acto.

Se evidencia que los diferentes escenarios de socialización en los que participó Lita la encaminaron en una formación política compleja. La interpelaron discursos relacionados con transformaciones sociales importantes, como el de los derechos que trae el cambio constitucional, o el de las guerras que se vivieron en todo el mundo durante el siglo xx, pero también la influyen teorías políticas propias de los movimientos de izquierda. Este camino, ya en sus años de juventud, la hizo volver sobre sí misma y repensarse sus orígenes familiares, que también estuvieron atravesados por la violencia política en Colombia. Su óptica devino en una mirada crítica de sí misma, en el sentido en que comenzó a buscar aquello que fue condición de posibilidad para su ser en el mundo. Se manifiesta una construcción identitaria que pasa por una reflexión de sí y de aquellas redes intersubjetivas que la llevaron a ser lo que es.

Entre esas reflexiones de su juventud empezó a reconocer el pasado de su familia. Lita cuenta cómo su bisabuela, en los años cincuenta, llegó huyendo de la violencia a Bogotá con sus hijos desde el municipio de Pauna, en el departamento de Boyacá. Llegan al barrio Las Cruces con muchas dificultades, puesto que los recibe una gran ciudad tras haber vivido el desarraigo y en medio de la pobreza, además en una de las épocas más violentas de la historia de Colombia. En medio todo esto, tanto su bisabuela como su abuela vieron morir a varios familiares a lo largo de sus vidas. Al narrar aquellas anécdotas y esos orígenes de sus antepasados, Lita llama la atención sobre una línea de violencia, una suerte de tradición que pasó por su familia y que ella se propuso romper. Con esta última idea, arguye que hay que generar otro tipo de relatos y no quedarse con lo que la historia oficial cuenta. Las memorias de su familia, enfrentada a las consecuencias de los conflictos sociopolíticos del país, afirman en su relato las convicciones éticas que tiene y que la mueven a trabajar en pro de la transformación de su contexto. Esos saltos narrativos conectan el pasado con el presente para reapropiar lo vivido desde la experiencia y las motivaciones

actuales. La subjetividad, como aquí se muestra, se configura en un presente histórico que pone el pasado, el presente y el futuro en una dialéctica: Lita habla de lo acontecido anclándolo a un presente vivo y a unos horizontes de futuro.

Esas transformaciones sociales a las que llama Lita en su narración tienen que ver con la guerra en Colombia, con cambiar el curso de la historia y la forma en que esta se cuenta. Al mencionar esto también recuerda el protagonismo de uno de sus primos dentro de su trayectoria existencial, quien también vivió la violencia. Era un joven que, a punto de comenzar su carrera de diseño gráfico en la Universidad Nacional de Colombia, fue recluido por el ejército. Él tenía quince años y fue enviado a zonas de conflicto muy peligrosas, en donde se enfrentó a maltratos de distinto tipo e incluso a torturas. Lita recuerda que su primo regresó con apatía hacia las fuerzas públicas y emocionalmente muy lastimado. Estas fueron las afectaciones que a ella la motivaron políticamente y desde donde encausó sus actuales luchas. Cuenta que la violencia política, la guerra colombiana, causaron daños en su primo y, posteriormente, le quitaron la vida en el 2001, cuando fue asesinado por la policía, un crimen que, además, cuenta Lita, hicieron pasar por suicidio.

Lita cuenta con cariño todas las cosas que su primo sabía hacer y que le enseñó: “tejía, hacía orfebrería, yo por ahí tengo un collarcito que me hizo en plata, cosía ropa, pintaba, hacía malabares, hacía teatro, construyó su casa, construía muebles, escribía, hacía poesía, muchas cosas escénicas...” (Lita, comunicación personal, 2020). Él siempre cuidó de ella, la motivó a aprender diferentes cosas, a defenderse, a cuestionarse, en sus palabras: “ese sentido analítico, crítico, rebelde se concretó con él”. Ella narra con admiración todas las cosas que él hacía, todo lo que luchaba por vivir y superar las dificultades por las que pasaba. Lita veía a su primo como una persona muy crítica de las instituciones y del Gobierno, así como alguien con muchos talentos, con unas formas artísticas de expresión que fue acogiendo para su vida y para sus propias luchas.

La memoria de la violencia vivida en su familia se identifica como un motor político y creativo, es lo que en el relato surge como un

primer detonante del agenciamiento político y visual. Lita describe a sus parientes como unos protagonistas que no son definidos en cuanto víctimas sino como sujetos capaces de unas acciones que fueron ejemplificantes, como referentes políticos. Precisamente, lo que mueve sus luchas es el deseo de que esas vidas admirables puedan ser vividas, que esas agencias puedan ser reconocidas en otra versión de la historia, distinta a aquel relato oficial que las ha desidentificado, que les ha arrebatado el rostro y la experiencia. Estas motivaciones siguen un curso en la narración de Lita y toman fuerza en sus años universitarios y en su ejercicio profesional, cuando aparece más explícitamente la comunicación audiovisual comunitaria.

Academias, cines y bibliotecas... desde Bogotá hasta Cuba

Después de terminar sus estudios escolares, Lita se interesó por iniciar su vida profesional. A falta de oferta en las universidades públicas de Bogotá, entró a estudiar comunicación social con énfasis en desarrollo comunitario en la Universidad Externado de Colombia. Su madre, con mucho esfuerzo, le ayudó a pagar parte de sus estudios, aunque hizo varios semestres becada. Lita narra su descontento con el ambiente que vivía en dicha institución. Se trataba de una universidad privada en donde recurrentemente se encontraba personas con grandes privilegios económicos y con una cultura académica no muy buena. Pero lo que más le molestaba era la indiferencia política generalizada que percibía en sus compañeros y compañeras. Era la década de 1990 y no se preocupaban por toda la violencia que tenían tan cerca. En relación con lo anterior, Lita recuerda la muerte de Eduardo Umaña Mendoza, quien era maestro de su universidad. Este hecho, para su sorpresa, no causó mayor impacto en el estudiantado:

Él tenía alumnos del Externado y alumnos de la Nacional. Cuando matan a Umaña Mendoza unos chicos de la Nacional van al Externado a llamarnos y a decir: “bueno, vamos a

ir a marchar porque mataron a uno de nuestros profesores”.
¿Sabes cuantas personas fuimos del Externado? Dos. (Lita,
comunicación personal, 2020)

Era una comunidad universitaria elitista, muchas veces la discriminaron por no vestir como el común de la población del lugar y por resistirse a las prácticas de consumo que allí se tenían. Por dichas razones, Lita buscó otros espacios de socialización. Hizo más amistades en universidades públicas, sobre todo en la Universidad Nacional, en donde practicaba escalada. Allá identificó formas de activismo político de parte de los estudiantes, como aquel hecho de reclamar y movilizarse por la muerte de un maestro. Eran épocas difíciles en la historia colombiana, se vivía el auge del paramilitarismo y se hacían vigentes políticas como el Plan Colombia, que promovió la intervención estadounidense en el país. La guerra en Colombia atravesaba momentos que para Lita no podían pasar desapercibidos.

Se ve aquí un esfuerzo por recontextualizar la forma de pensar y de actuar que había venido construyendo desde la infancia. Desde esa mirada reflexiva e interesada por la violencia que tejió con su familia, ella busca situarse en un contexto universitario en donde ello parecía no tener cabida. Los procesos subjetivos pasan por una apropiación de esos nuevos espacios, por un intento de situarse allí. En ese descontento con su universidad hay una interpelación, una experiencia formativa, porque hay unas acciones que le hacen pensar al sujeto las relaciones de clase de nuestra sociedad, en esta ocasión desde el escenario académico. Hay un posicionamiento respecto a una cultura política de la indiferencia y el silencio, y un descontento por las relaciones hegemónicas, por las formas de orden social que allí se plasmaban: las élites que acceden a la educación superior, pero que reproducen y fortalecen los imaginarios colectivos de las clases dominantes.

No obstante, Lita considera que gracias al enfoque comunitario de su carrera pudo tener una buena formación académica, pues, más allá del currículo usual de los programas de comunicación social, cursó asignaturas de metodologías en ciencias sociales,

antropología, filosofía, sociología, etc. También estableció contacto con varios profesores y profesoras que fueron una influencia importante para su carrera, como Pacho Giraldo y Beba Masullo, con quienes aprendió sobre historia de Colombia y temas de violencia política en América Latina. Así mismo, se introdujo en el cine por una cátedra que se llamaba *La historia de Latinoamérica contada a través del cine*, a cargo del cineasta Carlos Hernández:

Yo con él vi películas icónicas, que son de ficción, pero que cuentan otro tipo de realidades, por ejemplo, *El Chacal de Nahueltoro*, *Tire dié* [...], películas que uno dice, claro, esta es otra cinematografía, y es el famosísimo nuevo cine latinoamericano. Lo que veíamos con él era nuevo cine latinoamericano. (Lita, comunicación personal, 2020)

La academia aparece en el relato como un lugar que coadyuva a establecer un camino hacia el cine y la formación de una mirada social de las imágenes. Lita se encuentra con espacios de estudio que le presentan obras audiovisuales diferentes a las que se ven en los circuitos masivos de comunicación. Conoció más del cine latinoamericano y aprendió que por medio de este podía tener un tipo de conocimiento sobre el acontecer social. En ese tipo de asignaturas hubo varias personas que estudiaban con Lita y que también se interesaron en el cine; más adelante convergieron en otros espacios académicos, por lo que establece una comunidad que genera una pequeña ruptura frente a las inconformidades que sentía respecto a su institución universitaria. Hubo una nueva interpelación relevante cuando apareció el cine como objeto de análisis en la universidad, irrumpió en su mirada un nuevo tipo de referentes visuales que se narran como una primera motivación para empezar a hacer cine. De igual manera, habla con especial agrado de sus clases con Pablo Mora, quien fue una de las personas que le ayudaron a concebir un camino en el ámbito de la creación audiovisual:

Tuve la fortuna de tener a uno de los mejores documentalistas de Colombia de profesor [...]. En séptimo semestre empezamos el ciclo de profundización, entonces teníamos la opción de pedir unas electivas [...]. Logramos que fuera una electiva

de antropología visual con Pablo Mora que tenía como objetivo final hacer un documental. (Lita, comunicación personal, 2020)

Por problemas administrativos, ella no pudo matricular la asignatura, pero tal era su interés que pidió participar de asistente aún con la condición de cumplir con los trabajos como si fuese una estudiante inscrita. Participó, con ello, en la creación de su primer documental, *Sin tiempo*, en el cual hizo la investigación, la fotografía y el montaje:

Lo hicimos en el hospital psiquiátrico Julio Manrique [...] sobre la vida en el hospital [...]. Es mi primera película, y es bien bonita, no solo con la guía de Pablo, sino con esa intuición femenina, porque éramos un grupo de mujeres, la mayoría éramos mujeres. Nosotras decidimos no hacerlo narrativo [...], sino fotografiar momentos de la vida de ellos. (Lita, comunicación personal, 2020)

Según lo describe Lita, pusieron la atención en la cotidianidad de las personas que estaban internadas en el hospital y trataron de no propiciar una estructura expositiva que se limitara a brindar una información con base en entrevistas. Aquí se empezó a perfilar más explícitamente su mirada de documentalista. Más allá de los estereotipos narrativos noticiosos, había una búsqueda por el rostro y la vivencia del otro, un encuentro con las identidades registradas con la cámara. Su ojo no buscaba la mera transmisión informativa que le mostraba el periodismo tradicional, sino que había un interés en poner el lente sobre aquello que se vivía, sobre la experiencia, sobre esas vidas que no eran mostradas en su acontecer, sino en el discurso de alguien que pasaba por experto y hablaba por ellos, que *veía* por ellos. En esta primera experiencia de creación se construyó una mirada que producía imágenes no para informar, sino para comprender el acontecer de unos sujetos.

Allí hay una ruptura decisiva en la subjetivación visual de Lita. Hacer cine no aparece como algo desanclado de su formación política, sino que ello se pudo reflejar en esas elecciones narrativas que irrumpen en el relato tradicional. Esto, de fondo, tiene unas implicaciones en términos éticos y epistemológicos, como el hecho de

concebir la experiencia cotidiana como un saber válido y digno de ser mostrado. Esas elecciones narrativas se basan en una mirada de la alteridad, tanto de quien aparece en pantalla como de quien lo ve, porque no se explica por ellos, sino que se les pone en una suerte de cara a cara, en el que el espectador puede aproximarse a las vivencias sin que haya una verdad preestablecida por una voz onnisapiente que impone su mirada. Lita manifiesta que este documental, además, fue una oportunidad para hacer algo que siempre había deseado, pero que no había hecho:

Yo siempre había querido estudiar cine, pero no me había atrevido a hacerlo [...] es un tema colonial/patriarcal y es “yo no puedo llegar a ser una artista, cómo voy a ser yo una artista si yo vengo de una clase media” [...]. De esa obra al momento en que yo decido estudiar cine pasan por lo menos seis o siete años. (Lita, comunicación personal, 2020)

La lectura que Lita hace de sí misma muestra una distancia con los discursos sociales que relegan a las clases populares a labores técnicas y con base en los cuales se asume el uso de los medios de comunicación y la producción artística como algo que solo es posible para unas élites que pueden costearlo. Lo anterior se asocia con una concepción de la cultura como algo que se alcanza en unos escenarios exclusivos, como algo enclaustrado en museos y grandes industrias a las que no puede acceder toda la población. La contraposición a este imaginario es un elemento estructural en toda la narración, se identifica como un discurso hegemónico acerca del consumo y la creación cinematográfica que, precisamente, deviene en una forma de dominación audiovisual a la que Lita manifiesta oposición:

Otra cosa que cuenta el cine hegemónico, que las escuelas de cine y las escuelas de comunicación tienen muy marcado, es que el cine es técnico, y que, si tú no tienes una cámara 4K, y antes una cámara de 35, no haces cine; pero no, el cine es un lenguaje, nada más [...] hay que ir más allá del formato. [...] Me interesa que ese conocimiento deje de ser exclusivo de personas blancas, ciudadinas, burguesas. (Lita, comunicación personal, 2020)

Lita ve que esas formas de pensar nos ponen frente a unas dinámicas de poder a las cuales puede resistirse, son las formas de

cultura política que dice trasgredir con su trabajo. El primer indicio de querer hacer audiovisual comunitario apareció como una resignificación de las posibilidades de acción humana con las tecnologías de la visualidad: si la cámara nos permite grabar, independiente de su calidad, es posible crear un relato audiovisual, lo cual reafirma la idea de que los sectores populares también tienen posibilidades de producir sus discursos y de oponerse a lo que les presentan los medios masivos (Martín-Barbero, 1991).

Lita continuó investigando sobre la violencia desde la visualidad, lo cual se fortaleció con otras actividades que llevó a cabo en su formación universitaria. Su práctica profesional fue con la Vicepresidencia, atendiendo población desplazada, en la que pudo ver las dimensiones del desarraigo que trae la guerra en Colombia. También, su trabajo de grado fue un análisis mediático del ataque a las Torres Gemelas, en el que pudo reconocer unos regímenes visuales dominantes, que de alguna manera soportaban los grandes conflictos políticos internacionales: “es el incremento de la doctrina del enemigo interno y también es la consolidación del concepto de terrorismo [...]. Cómo se equipara el concepto de terrorismo con todo lo que tenga que ver con una lucha y una búsqueda por los derechos sociales” (Lita, comunicación personal, 2020).

La mirada de Lita pasó por unos procesos analíticos de aquellas formas de narrar de las cuales, posteriormente, buscó tomar distancia en sus creaciones. Es una mirada que se preocupa por las formas tanto como por los contenidos. Lita en su relato manifiesta la importancia de ocuparse de qué se narra, sin dejar de lado cómo se narra, cómo se organizan las imágenes, cómo se direccionan contextualmente y cómo, de esa manera, constituyen significados. Con todo esto, ella observa cómo el discurso antiterrorista tiene repercusiones en Colombia y en la persecución política a sectores de oposición y a organizaciones sociales en la ruralidad.

Después de terminar su carrera en comunicación, Lita comenzó a hacer actividades relacionadas con el audiovisual junto con algunos de los amigos que conoció por medio del cineclub El Muro, en el Teatro León Tolstoi, cuando entre clases iba allí a ver películas.

Nunca concretaron un proyecto por falta de recursos y de tiempo, pero había intenciones muy marcadas de hacer cine. Así mismo, en ese momento Lita gestionaba cineclubes y estudiaba de manera autónoma sobre el tema audiovisual. Los escenarios extracadémicos fueron fundamentales para Lita. Hacerse sujeto visual pasó por unas prácticas en espacios de socialización que la hacen volver sobre lo rural y a la vez aumentar su interés por seguir haciendo cine. Si bien no hubo proyectos audiovisuales que se concretaran en ese entonces, sí hubo una interacción constante con sus colegas, una suerte de ánimos que se daban entre pares, que al menos motivaban pensarse cómo resolver aquellas dificultades de producción que se tenían. Con esto, hay una reafirmación de las convicciones del sujeto en cuanto a sus proyectos personales.

De manera paralela, continuaba en el equipo de escalada de la Universidad Nacional y practicaba montañismo, lo que le permitió conocer mejor la ruralidad colombiana, tanto su gente como los problemas sociales asociados a la violencia política y a los conflictos ambientales:

Como montañista [...] uno siempre está más ligado a la ecología, a la naturaleza que a la gente [...] y sin embargo permite pensarse el tema del consumismo, de no tirar plásticos, de comer comida sana, de pronto de sembrar lo propio, de defender a los campesinos y a las campesinas... y obviamente la fotografía, de estar siempre, por lo menos, con una camarita chiquita tratando de tomar fotos. (Lita, comunicación personal, 2020)

De igual forma, la práctica del montañismo permitió que Lita conociera más el país y construyera una afinidad con lo rural, y que pudiese ir registrando con la cámara aquellas situaciones con las que se iba encontrando. La cámara se convirtió en una extensión de su mirada, una posibilidad para registrar su experiencia, de mantenerla en el tiempo. Pero aquello que la cámara podía registrar eran esos acontecimientos sociales que se encontraba en los campos del país. La relación entre la cámara y sus prácticas de montañismo la terminaron de mover hacia ese tipo de registros.

La influencia de la relación entre la tecnología y el contexto social en las acciones humanas vuelve a notarse cuando Lita entró a trabajar en la Red de Bibliotecas Públicas de Bogotá (BibloRed), sobre todo en la biblioteca de El Tintal. Allí lideró talleres y actividades culturales entre las que incluyó exploraciones en el campo audiovisual. Durante casi dos años estuvo a cargo de talleres de cine y literatura a los que asistía población joven del sector, así como obreros y amas de casa. Con el tiempo ese espacio se convirtió en un escenario creativo en donde se produjo un encuentro más directo con la comunicación audiovisual comunitaria:

En el cineclub también logramos generar unos espacios donde empezamos a hacer cine, y hacer cine de una manera muy sencilla. Era con recortes de fotografías de revistas [...]. El principio del cine es contar una historia con imágenes, pero sobre todo con imágenes en movimiento, 24 fotogramas por segundo [...]. El cine es... tú coges las imágenes, las organizas, les pones un texto o un sonido [...]. Eso fue lo que hicimos en el cineclub, veíamos una película, después hacíamos un taller y acondicionábamos una sala donde cada quién tenía un espacio chiquito y uno iba transitando por el espacio y entendiendo esos principios de cinematografía —cómo contar una historia, cómo una historia tiene un comienzo, un final, tiene un clímax— y la gente que va por ahí, casi como en una forma de túnel, va entendiendo la historia. [...] No es la imagen en movimiento allá afuera, eres tú dentro de la imagen en movimiento, y ahí empezamos a hablar justamente de cómo nuestras subjetividades pueden llegar a construir la historia. (Lita, comunicación personal, 2020)

¿Cómo hacer cine si no se tenían cámaras? Esta experiencia da cuenta de un relacionamiento particular con las tecnologías visuales y de unas comprensiones sobre la cinematografía. Se trata de un acontecimiento visual en el cual la agencia de los sujetos dialoga con la agencia tecnológica para contar historias con imágenes en movimiento. Se parte de abandonar la idea de que para hacer cine hay que tener determinados equipos de difícil acceso. Ni siquiera se recurre a la cámara, sino que se utilizan otros recursos visuales que también se ponen en movimiento, claro está, no se mueve la imagen en la pantalla, sino en el sujeto que mira y

recorre el espacio. Esto nos da indicios de una mirada experiencial que se ha venido construyendo, que apela a un posicionamiento del sujeto que mira desde una interacción con la imagen.

En estas experiencias, Lita eludió la observación pasiva y buscó medios para que hubiese una experiencia estética compleja. Su mirada experiencial se refleja en las actividades de montaje que proponía en los talleres; ella denota que cada persona montaba historias diferentes según como organizaba las imágenes, daban cuenta de unas maneras personales de comprender el mundo y de narrarlo. Estas producciones, de una u otra manera, se empezaron a posicionar desde una resistencia a esos discursos, una resistencia visual, en términos de Rancière (2007, p. 72), de unas imágenes que narran de otro modo, en las que se propone “otro modo de ver qué se toma en cuenta”. Para ello volcó la mirada sobre aquello que tenía en cuenta cada sujeto según su modo de ver el mundo, según sus comprensiones y sus intenciones de narrar una u otra cosa.

En la biblioteca creció la semilla de la comunicación audiovisual comunitaria. Más allá de las técnicas y las formas de trabajo, era un espacio que personas del sector del Tintal en Bogotá se distrajeran y aprendieran. Lita cuenta que algunos jóvenes se distanciaron de pandillas por ir al cineclub y que incluso alguno se volvió realizador audiovisual, quien años después la encontró y le dijo que esos talleres habían cambiado su vida. Lita identificó en ese momento un problema no solo de dificultades de acceso al cine, sino de ausencia de participación en la creación audiovisual: “ver cómo no había narraciones para gente que no tiene acceso al cine” (Lita, comunicación personal, 2020). Evidenció una cuestión de clase social que la conflictuaba, que el cine no se mostraba ni se producía en ciertos sectores sociales con dificultades económicas, que los lugares de exhibición estaban reducidos a los centros de las ciudades y que solo mostraban cine comercial:

En la biblioteca me di cuenta de que ese es un mito muy consolidado [...] que a la gente no le gusta ese cine. No, no es que a la gente no le guste ese cine, es que no tiene forma de consumirlo, entonces no tiene forma de entenderlo y no tiene forma de tomarle el gusto. No es que a la gente no le guste, es

que no tiene acceso. Yo lo comprobé con estas formas de cine comunitario [...] en poblaciones rurales y también en zonas de guerra [...]. Sí les gusta el documental, pero si uno les muestra cosas chéveres. (Lita, comunicación personal, 2020)

Lo anterior tiene repercusiones importantes en la mirada de Lita, puesto que ancló una nueva motivación a sus horizontes políticos: mostrar y crear narraciones audiovisuales con comunidades que históricamente han sido oprimidas y que no han tenido mayores oportunidades de acceso a producciones culturales más allá de aquellas que se muestran en los medios masivos. Lita se dio cuenta de que esa labor se unía, necesariamente, a procesos pedagógicos en los que se pudiera ampliar el tipo de imágenes que se ven y crear narraciones propias. De nuevo, se trata de una mirada que resiste a la proliferación de unas mismas imágenes del mundo social, usualmente estereotipadas y que no incluyen la percepción de unos grupos sociales reducidos a receptores estáticos. De este modo, los procesos de creación que Lita lideraba partían no solo de una mirada experiencial, sino, a la par, de esa mirada analítica que había formado en su carrera profesional, la creación implicaba analizar y ver diversos tipos de relatos.

Esa mirada que hasta el momento había formado aumentó su deseo de continuar especializándose profesionalmente desde una perspectiva comunitaria. Por ello decidió irse a Cuba a la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, en donde estudió cine gracias a una beca que se ganó. Allí se encontró con nuevos contenidos y contrastes con respecto a la academia en Colombia. Se dio cuenta, por ejemplo, de que en Colombia no se estudiaba a profundidad el cine ruso, que para ella fue muy importante en su formación en torno al cine comunitario:

Nosotros tenemos una influencia muy fuerte de Hollywood, tan fuerte que aquí no se estudia nada de los clásicos más allá de los lugares comunes; es obligado ver *El acorazado Potemkin*, pero no se estudia la escuela formalista rusa, no se estudia qué proponen ellos en montaje, aquí todo el montaje está basado en lo que se estudia en Hollywood, y estoy hablando aquí y en toda Latinoamérica. Entonces es muy fuerte porque cuando tú empiezas a escarbar... esa cinematografía sí tiene

otro componente porque nace desde otro punto de vista, tienen otra mirada, y ahí es cuando yo conecto con el cine comunitario. (Lita, comunicación personal, 2020)

Las vivencias en Cuba se enuncian en la narración como un determinante para encaminarse a hacer audiovisual comunitario, particularmente cuando se encuentra con un tipo de perspectivas teóricas y narrativas que distan de las estudiadas en Colombia. En Cuba, Lita amplió su perspectiva al conocer otros modos de articular las imágenes en movimiento que no llegó a estudiar en su primer pregrado, tuvo una formación que le dio un nuevo panorama cinematográfico. En este punto, Lita reafirmó la mirada comprensiva que venía construyendo, pero ahora con la influencia del análisis estructural de la cinematografía, lo cual la hizo reflexionar con respecto a que las producciones que realizara debían tener cierta simbología implícita que se consolidara, sobre todo, en el momento del montaje, labor que hace recurrentemente en sus siguientes proyectos.

No obstante, hay que decir que el enfoque en la comunicación audiovisual comunitaria no lo recibió propiamente en la academia cubana, sino que fue algo construido desde varias experiencias en ese país. Cuenta que, a pesar de que hubo cierta decepción porque también se encontró con una apatía política en los estudiantes extranjeros de la universidad, sí se vinculó a procesos en los cuales pudo explorar el trabajo cinematográfico desde la organización social:

En todo el frente de la escuela queda un pueblito que se llama el Pueblo Textil. Revisando cosas que habían hecho los estudiantes en la escuela durante veinte años [...]. Durante veinte años la escuela había estado generando cortometrajes, sobre todo documentales, pero también muchos de ficción, con gente del Pueblo Textil, porque es la gente más cercana. Y nos dimos cuenta de que muchas de esas personas no se habían visto, no tenían acceso a esos cortos [...]. Para mí fue supremamente doloroso, me rompió el corazón [...]. Entonces lo que hicimos fue empezar a sacar esos cortos. Nos conseguimos una tela, gestionamos sonido de la escuela, un proyector y empezamos a llevar cine al Pueblo Textil y ahí fue cuando realmente comenzó mi labor de cine comunitario. (Lita, comunicación personal, 2020)

Lita se sorprendió porque la mayoría de los estudiantes de la escuela de cine en Cuba no tenían ese interés por conectar con las personas de la isla, sino solo por las oportunidades académicas que allí encuentran: “los cineastas van a estudiar, no a vivir en Cuba o a estudiar cine en Cuba, que es otra cosa” (Lita, comunicación personal, 2020). Sin embargo, esa misma distancia de los estudiantes de la escuela con el pueblo vecino fue lo que motivó a Lita a hacer muestras de cine. La ausencia de medios de exhibición de las películas que se producían allá mismo la afectó profundamente, pero esa afección negativa apareció como móvil de la agencia. Surge aquí otra interpelación relevante: se concibe ahora la creación cinematográfica como algo ligado a los procesos de exhibición y discusión audiovisual. Esto transforma sus prácticas visuales, pues su trabajo ya no solo se enfocaría en la creación, sino que ello se vinculaba ineludiblemente a mostrar, al hecho de formar públicos para constituir referentes visuales más plurales. “El cine comunitario tiene muchas vertientes, pero básicamente es generar espacios de exhibición, de distribución y, entonces, de referentes culturales diferentes a los que nos brindan estos grandes medios y los grandes emporios industriales” (Lita, comunicación personal, 2020). Es necesario, más allá de producir cine, ampliar los canales para que ese cine pueda ser visto, porque los ejercicios de distribución, a la par, posibilitan enfrentar el imaginario de que el cine se reduce a las producciones hollywoodenses o auspiciadas por grandes empresas privadas:

Se trata de buscar otros referentes, de mostrar otros cines, de mostrar que el cine es variado y muy rico, que hay otras formas de contar, que hacer cine no es solamente esta parafernalia gigante, sino es esto que yo te digo: cualquiera puede hacer cine, porque cualquiera puede ser un artista. (Lita, comunicación personal, 2020)

El cine comunitario nace para Lita en Cuba con la necesidad de que un pueblo pudiese ver y discutir los modos en que han sido representados por sus vecinos. Es un acto de afirmación política dado que se busca una reivindicación y un ejercicio de lo que

llamamos el derecho a mirar, esto es, el derecho a acceder, repensar y producir imágenes de sí (Mirzoeff, 2016). Esa práctica continuó dándose en aquel lugar. Años después de dejar Cuba, Lita descubrió que el Pueblo Textil ahora contaba con un cineclub permanente apoyado por la escuela, un referente en la región.

Otra vez vemos esa búsqueda constante por generar rupturas cultural-políticas, por plantear otros órdenes sociales posibles mediante la visualización y producción de cine. Como ya hemos dicho, esa mirada analítica y experiencial de Lita se forma desde el hecho de situarse en unos contextos subalternizados, en pueblos de América Latina cuya participación en la esfera pública ha sido limitada. Ella se plantea una oposición a unos regímenes escópicos que, en sus propios términos, construyen una mirada elitista, “clasista, arribista, sexista, machista”. Estas reflexiones se tejían con sus experiencias en otros espacios académicos que encontró en Cuba. Menciona, por ejemplo, un grupo de estudio llamado Los Tomates Rojos, en el cual se discutía sobre cine desde la lectura de textos de Marx, Gramsci y la escuela de Frankfurt. Esto último nos dice que la subjetividad visual de Lita está marcada por unos referentes teóricos a los que se acercó, por unas tradiciones de pensamiento que, como vemos, tienen relación con el materialismo histórico, la teoría crítica y, según cuenta, la educación popular. Es decir, la forma en que Lita piensa el cine no es una perspectiva simplemente técnica, sino también filosófica y sociológica. La imagen no es, para ella, algo desanclado de la conflictividad sociopolítica y de unas construcciones epistemológicas.

Además de ese grupo de estudio, Lita menciona que emprendió varios proyectos sociales con personas originarias de Cuba: “hay un sentimiento maravilloso en los estudiantes y es: tenemos que recuperar Nuestra América” (Lita, comunicación personal, 2020). Con esta idea hacen brigadas voluntarias de alfabetización, tradición que viene de la revolución cubana a principios de los sesenta. Esto le ayudó a conocer mucho más la isla y a familiarizarse con las personas cubanas. Dice que vivió una solidaridad que la marcó y la impulsó a articular el cine con ese trabajo comunitario, prácticas

que empezó a traer a Colombia y que fueron determinantes para el camino que seguiría posteriormente:

Yo venía profundamente impregnada de eso. En vacaciones nos juntábamos algunos colombianos y nos veníamos a hacer brigadas voluntarias a Colombia [...]. Obviamente yo siempre decía, no, pues yo voy es a hacer cine. Entonces yo desde el principio, casi desde el primer año de mis vacaciones, venía a acompañar esas brigadas voluntarias, ¿qué hacía yo?, tomar fotografías, documentar el proceso [...]. Las tres brigadas fueron brigadas médicas, yo acompañaba a la brigada a lugares muy duros donde Colombia no llega, sencillamente Colombia no está ahí, no hay Estado colombiano. Con esta posibilidad uno entiende mucho más por qué hay guerra en Colombia. (Lita, comunicación personal, 2020)

En estas brigadas enseñaban a responder ante emergencias médicas con herramientas que se tuviesen a la mano, en lugares de Colombia con condiciones bastante precarias. Lita vio así la ausencia del Estado y la presencia de grupos ilegales en lugares en donde las personas no tenían más elección que la guerra. No obstante, también vio la necesidad de documentar la vida en la ruralidad y de generar espacios de difusión cinematográfica en esos pueblos en donde el cine no llegaba. Así, articuló su interés por el estudio de la violencia con su mirada de documentalista que, en este punto, empezó a configurarse de manera más concreta con la acción audiovisual en diferentes zonas rurales del país. Su trayectoria la hizo volver sobre sus orígenes rurales, su subjetivación la pone frente a ello y es allí donde sigue su camino como cineasta.

Los viajes por la ruralidad: el documental como forma de vida

La última brigada que Lita acompañó desde Cuba hasta Colombia, hacia el 2008, llegó al norte del Cauca, particularmente al proceso campesino de La Vega, quienes les ayudaron a gestionar todo y les dieron hospedaje en Popayán. Como ya había terminado su carrera en Cuba, quiso quedarse un mes acompañando dicho

proceso, aunque al final su estadía se extendió por casi medio año. Después de ese primer mes volvería a Cuba, pero al llegar a Bogotá le robaron su dinero y su oportunidad de regresar a la isla. Las personas del Cauca le dijeron que fuera a trabajar con ellos, allí le dieron refugio y se quedó varios meses cautivada por la formación política y la organización del campesinado.

Los vínculos políticos en la historia de Lita dan cuenta de unos arraigos afectivos, de una construcción de lazos que pasan por lo emocional y que producen redes de apoyo para ella. Con el campesinado en La Vega se creó una alianza que perduró con los años y que, como veremos un poco más adelante, dejó consecuencias políticas importantes tanto para el territorio como para Lita. En el Cauca también trabajó con comisiones de derechos humanos y organizaciones no gubernamentales, acompañando procesos de memoria, lo cual acentuó esas necesidades políticas que se exponen en el párrafo anterior. Tenía que grabar testimonios de víctimas del paramilitarismo, lo que la conflictuó y le hizo reafirmar que los procesos audiovisuales en contextos violentos debían articularse con iniciativas sociales y pedagógicas: “Ahí es cuando yo digo, yo realmente no puedo llegar y grabar y ya [...], yo tengo que hacerlo de otra forma” (Lita, comunicación personal, 2020). Su formación visual se teje con su formación política, pues estaba en La Vega para documentar con su cámara lo que allí acontecía, pero guiada por esa mirada experiencial y analítica que le exigía asociarse y comprender el contexto, dialogar con las formas de ver de aquellos que allí vivían. Su cámara la facultaba para tener un rol social dentro del territorio.

Posteriormente, Lita se fue a vivir a Cali, pero siguió vinculada a los procesos de La Vega y estaba constantemente visitándolos. En esta nueva ciudad ayudaba a organizar muestras de cine en barrios periféricos de la ciudad, allí reconoció la gravedad de los conflictos urbanos, en unos espacios llenos de fronteras invisibles, en donde la violencia marcaba los caminos que podían transitar las personas y se creaba una distancia radical entre vecinos:

Ni siquiera fue idea mía, yo me pillé a una gente que estaba haciendo eso, un proceso que ya no existe infortunadamente, pero era un proceso espectacular que se llamaba Cine pa'l Barrio. Uno de los chicos que vivía en ese barrio empezó a llevar cine, ¿y sabes qué pasaba? Que el día que el chico llevaba el cine las fronteras se borraban, ese día las fronteras se borraban en esas dos horas. (Lita, comunicación personal, 2020)

Lita vio que el cine comunitario rompía los límites de la violencia. Cuenta con alegría cómo la gente se reunía a pesar de las graves problemáticas que se vivían. Con esto se transforma la mirada y la forma de concebir los circuitos de exhibición. Más allá de esa búsqueda de ampliar los referentes culturales y las imágenes que se veían, se trataba de fortalecer los lazos sociales en medio de la guerra, de entablar nuevas posibilidades de relacionamiento. Esa forma de comprender el audiovisual comunitario tuvo continuidad en los viajes de Lita al Cauca. Iba con su cámara para grabar documentales, pero le pedían colaboración para otros trabajos de comunicación ligados a las actividades del proceso, como enseñar sobre el uso de herramientas tecnológicas, cubrir marchas y eventos, etc.

A raíz de estos ejercicios se creó la Mesa de Comunicación y Cultura en el Encuentro Internacional Pueblos y Semillas, un evento que se ha celebrado aproximadamente desde hace dos décadas con el motivo de generar debates y redes entre organizaciones sociales. Lita expone que en la Mesa de Comunicación y Cultura trabajaban, entre otras cosas, sobre “estos relatos institucionales de la historia oficial y cómo desarticular esa historia oficial, y cómo desarticular entonces ese tema de ‘veamos el noticiero que nos cuenta toda la verdad’, desconfiemos de esas imágenes” (Lita, comunicación personal, 2020). Argumenta que en esos eventos hay que ampliar los referentes porque, muchas veces, producciones como lo noticieros populares o el mismo cine documental terminan replicando los formatos tradicionales y, por ende, se contradicen en cuanto reproducen la forma de narrar que buscan eludir.

Las experiencias de Lita en el Cauca se fueron ampliando hacia otras organizaciones sociales y resguardos indígenas. En el 2011 participó de la producción, curaduría y gestión del Festival Derecho

a Ver, enfocado en cine documental sobre derechos humanos. Dicho evento contó con cuatro ediciones y se realizaba en varios lugares del país, particularmente en zonas rurales, y si se hacía en la ciudad era en barrios periféricos de localidades como Usme, Ciudad Bolívar y Bosa en Bogotá. Se presentaban películas al aire libre, en salones comunales y otros lugares autogestionados. Cada película que se mostraba siempre se acompañaba de foros de discusión. El ojo de Lita miraba con otros, para pensar las imágenes y ponerlas en disputa. Era una mirada que revertía la idea del espectador solipsista y que solo ve para un disfrute banal. La protagonista de esta historia relata que se daban debates muy interesantes y que a la gente le gustaba: “la gente esperaba ver las películas, tenía ganas; se acababa la película y era ‘ponemos otra’; ah, entonces sí les gusta el cine documental y sí es bueno” (Lita, comunicación personal, 2020).

Lita emprendió una carrera de comunicadora comunitaria que le implicaba recorrer el país haciendo y exhibiendo cine. Iba por las montañas del suroccidente colombiano hasta la Sierra Nevada de Santa Marta, lo cual conllevaba ver de cerca la violencia, la desigualdad y la ausencia del Estado. Su relato da cuenta de una mirada nómada que se debe adaptar a las condiciones de esos entornos en los que la reciben. En ocasiones era difícil porque había lugares en donde hablar del conflicto colombiano explícitamente era peligroso, pero podía reorientar el proceso y presentar películas de guerras en otros países, lo que posibilitaba detonar conversaciones pertinentes para el contexto de los cine-foros.

El recorrido de Lita por Colombia también es por los senderos de la enseñanza con poblaciones interesadas en hacer comunicación audiovisual. Esto es algo fundamental. Ella menciona recurrentemente que una de las cosas que más le quedaron de su paso por Cuba fue el legado de la educación popular. De manera explícita toma distancia del cine de autor y del afán de conseguir premios, de alimentar egos sin dejar ningún tipo de huella de transformación social. Aunque Lita reconoce que los grandes festivales de cine tienen aspectos muy positivos, también dice que muchas veces

instrumentalizan las iniciativas populares para ganar recursos, pero no para generar ni fortalecer los procesos de las colectividades involucradas. Tal instrumentalización igualmente la identifica en la cinematografía reciente sobre el conflicto y la vida en Colombia, lo cual se manifiesta en aquellas películas que explotan al máximo los recursos técnicos y lo sublime de los paisajes del país porque eso es lo convencionalmente admitido en los sistemas internacionales de premiaciones, lo que reproduce una visión estereotipada del país y que refuerza los imaginarios exóticos y violentos de la colombianidad:

Muchas películas que intentan hacer algo interesante lo único que hacen es caer en lugares comunes, porque operan desde el sentido común, y el sentido común es patriarcal y está vinculado a una hegemonía positivista [...]. En la medida en que nosotros rompamos con esa hegemonía que es esa mirada y que podamos generar muchísimos más relatos, vamos a dar un granito para la paz, vamos a dar un granito para entender la multiplicidad de miradas de este país, que es riquísima. (Lita, comunicación personal, 2020)

Para encontrarse con esa multiplicidad de miradas, Lita dice orientar su trabajo con la máxima de la educación popular, propuesta por Paulo Freire (2010, p. 75), que dice “nadie lo sabe todo, nadie lo ignora todo”. Con base en esto se acercaba a las personas no solo con la intención de enseñar, sino también de aprender, sobre el territorio, sobre la cultura, etc.:

Cuando uno vincula la educación popular no está esta pirámide [...], este tema piramidal no va, lo que se intenta es hacer un trabajo colectivo en donde se respeten los roles de cada quién y eventualmente se pueda rotar [...], yo le apuesto al proceso, por eso utilizo metodología de la educación popular donde justamente se trata de eso, de generar procesos. (Lita, comunicación personal, 2020)

Lita también cuenta su paso por el municipio de Inzá, Cauca, en donde realizó varios trabajos audiovisuales. Entre ellos destaca el documental *De panes, surcos y libertad*, sobre el paro agrario del 2013, que también enfoca la óptica en las dinámicas internas de los pueblos que se registran, en su cotidianidad, pero ahora en medio

de unas luchas que usualmente en los noticieros se ven desde una perspectiva externa, desde la mirada ciudadina del noticiero que registra unos bloqueos y unas protestas:

El documental no habla hacia afuera sino hacia adentro. Es todo lo que pasa para que la comunidad pueda resistir hacia afuera... La gente que hace el pan, cómo les llevan la comida, cuáles son sus necesidades, cuál es el papel de las mujeres en estos procesos donde siempre se ve es a los hombres allá afuera... qué pasa adentro, cómo se mantiene la comunidad adentro. (Lita, comunicación personal, 2020)

Se sale de una óptica común para apelar a aquello que no se muestra, para seleccionar unas secuencias visuales que, más que la protesta, muestran la organización campesina, sus roles dentro de su colectividad, sus tradiciones. Estos procesos de comunicación fueron muy importantes; incluso, en aquel paro, entre muchas cosas, se exigían derechos comunicativos. Lita dice que la Mesa de Interlocución Agraria (MIA) hizo que el Gobierno nacional se sentara a hablar con ellos sobre sus problemáticas. Allí se mostró un pliego de peticiones que tenía un punto sobre garantías que incluía la exigencia de una política pública de comunicación para el campesinado colombiano y posibilidades de defender los derechos humanos desde la comunicación. Posteriormente, la Minga Social del Suroccidente Colombiano, en el 2019, retomó la propuesta de política pública de comunicaciones, con lo que lograron entrar en el plan de desarrollo del Gobierno con un artículo. Cuenta que esto ha sido importante para empezar a exigir visibilidad del campesinado como sujeto colectivo de protección especial de derechos:

Gran parte de este tema de generar política pública específica y en comunidades para el campesinado colombiano lleva eso inmerso: nosotros necesitamos reconocimiento, necesitamos que la gente sepa qué es campesino y por qué uno puede reconocerse como campesino, necesitamos tener espacio en canales públicos en todo el sistema de la red pública de comunicación, radio, prensa, televisión. (Lita, comunicación personal, 2020)

La comunicación audiovisual, entonces, se comprende como un derecho; tener condiciones para ejercerla es algo que debe exigirse

a las instituciones que han buscado regular la vida y los recursos de las personas. Las instituciones estatales aparecen como un escenario de disputa política, no como un enemigo por evadir, sino algo que está en pugna con otros grupos sociales que buscan dominar la hegemonía.

En Inzá surgen otros trabajos como el documental *Y la memoria somos nosotras* (2012). Este audiovisual comienza con la voz de las mujeres del municipio relatando sus costumbres campesinas y de las formas de organización femenina en los espacios políticos de su comunidad, mientras pasan imágenes y videos de archivo en las que se les ve a ellas reunidas, o en sus trabajos, o en sus actividades cotidianas. Hablan de un movimiento llamado Mujeres por Inzá, que proponía cambiar las relaciones entre hombres y mujeres en el pueblo y aumentar la participación política femenina. El documental tiene una estructura quizás más lineal y cercana al documental expositivo, y se divide en partes orientadas por preguntas que se responden con los relatos que se cuentan: ¿qué nos llevó a organizarnos?, ¿cómo estamos organizadas?, ¿por qué trabajar sobre los derechos de las mujeres?, etc. (figura 1). Aunque el documental tenga una intención marcada de explicar las dinámicas de una organización social de mujeres, ellas organizan el relato, se muestran y llevan la autoridad narrativa, porque son las únicas que hablan en el filme.

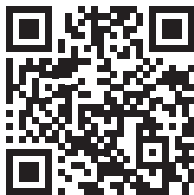


Figura 1. *Y la memoria somos nosotras*, 2012

Los relatos en este audiovisual se entrecruzan con imágenes de archivo que muestran a las campesinas en sus encuentros

organizativos o en sus labores cotidianas. Se les ve, o en asambleas y reuniones en las que ellas expresan una imagen de liderazgo y de denuncia, o en medio de la vida social rural, mientras suenan canciones que hablan de reconocer la importancia de las labores del cuidado, tradicionalmente hechas por mujeres. Cuando aparecen las narradoras en cámara, se enfocan sus rostros o se muestran en los lugares donde habitan y trabajan. Se muestra al sujeto en el entorno que le identifica, desde una imagen de agente en el lugar. También se pasan imágenes de mujeres en grupo, en círculo, pasándose una lana entre sí, lo que bien puede simbolizar la horizontalidad desde ese intercambio y apoyo femenino que se pretende buscar en el documental. La narrativa que se encamina a mostrar las resistencias de las mujeres campesinas no las presenta desde su victimización, sino desde sus maneras de organizarse y ejercer sus derechos. En consecuencia, se trata de una pieza que explica cómo se identifica colectivamente una colectividad y cómo rompe con el régimen escópico de la mirada masculina en el que el montaje se orienta desde la autoridad narrativa de los hombres.

Cabe decir que las decisiones de montaje pasan por un acuerdo con las comunidades. La mirada de Lita plasmada en el audiovisual depende de su reapropiación del contexto y de las propuestas que se tejen con otros en cada comunidad en la que trabaja. Esto indica que puede haber grandes contrastes entre una y otra producción dependiendo del modo de narrar del grupo de trabajo. Lita menciona una experiencia en particular con el pueblo wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta, a quienes asesoró en el proceso de creación de sus propios productos comunicativos con talleres de guion, fotografía y montaje. De dichos procesos surgió el cortometraje *Duganyina mamonun* (*Los niños y el mamo*), en el año 2014:

Las personas tenían que dirigirlo, pero gran parte del proceso era lo que llaman un uno a uno, o en inglés *one to one*, un ejercicio que todos deberíamos hacer porque es justamente romper con el ciclo de la superespecialización que está vinculada a una idea capitalista de la creación. [...] En este proceso del *one to one*, o del uno a uno, ellos tienen que hacer guion de montaje, guion imaginario —el guion imaginario es una

propuesta de Patricio Guzmán que yo retomo en mis procesos también—. Ellos tienen que escribir la historia antes de hacerla [...] después van y graban [...] como cualquier persona que está dirigiendo un proyecto, le dicen al fotógrafo “mire, yo quiero esta imagen así”, entonces tienen que generar ese diálogo con la persona que está haciendo la fotografía, con la persona que está haciendo el sonido... y luego coger todo ese material y hacer un guion de montaje. (Lita, comunicación personal, 2020)

Lita cuenta que en este tipo de procesos busca entablar un diálogo con las comunidades que asesora, en el que su experticia pueda brindar unas nociones y unas bases de la creación audiovisual, pero que lo que se narra esté orientado y autorizado por esas comunidades. Es una mirada conjunta. El proceso ligado a la educación popular conlleva una lectura del contexto y un diálogo de saberes entre quienes participan en esa interacción, pero sobre todo apunta a un reconocimiento de cada sujeto como un agente capaz de acción. Por este motivo, el *uno a uno* del que habla Lita abre el camino para una narrativa colectiva, en la que todos puedan experimentar roles y puntos de vista diferentes, y se cuente una historia desde el reconocimiento de la experiencia subjetiva dentro de la colectividad. El audiovisual comunitario, desde la práctica que describe de Lita, se puede comprender como un tejido de experiencias con prácticas y tecnologías visuales, que terminan por concretarse en productos comunicativos en los cuales las imágenes den cuenta de ese entramado de las múltiples miradas que allí participan. De modo que la mirada del sujeto es una mirada en red.

Duganyina mamonun fue el resultado de ese proceso que nos relata nuestra narradora. Es un cortometraje casi sin diálogos. Solo al final se identifica una frase que aparece: “De esta manera es como se enseña y se aprende”. La pieza nos muestra imágenes de personas del pueblo wiwa. Un hombre y un grupo de niños y niñas sentados en un ambiente natural mientras interactúan con diferentes elementos de lo que parece ser una práctica tradicional que se está enseñando (figura 2). Aquel hombre es un mamo, un líder de esta comunidad que la orienta de acuerdo con una sabiduría que le caracteriza.



Figura 2. *Duganyina mamonun* (*Los niños y el mamo*), 2014

El documental no nos explica cuál es la práctica que están haciendo, no nos informa quiénes son ellos, ni siquiera nos hablan directamente, las imágenes nos muestran el acontecer, la tradición en su práctica. Los sujetos de la comunidad son protagonistas, son quienes dan cuenta de sí por medio de las imágenes. Con los movimientos de la cámara, se infiere una preocupación tanto por los sujetos como por las acciones que están realizando, quizás por ello se pasa reiteradamente de planos de los sujetos a planos detalle que dejan observar unos objetos centrales en el curso de la historia.

Se manifiesta de nuevo esa mirada experiencial de la cual hemos hablado, una mirada en red, una mirada nómada y analítica de su contexto. Todo el proceso de creación se refleja en una obra en la que los personajes son tomados en cuenta no como un objeto de estudio deshumanizado, sino como sujetos políticos que actúan, que muestran sus modos particulares de habitar el mundo, como sujetos con experiencias y conocimientos válidos. En un escrito publicado recientemente, Lita se pregunta “¿Qué falta para que las comunidades rurales dejen de ser sólo paisajes y objetos?” (Rubiano Tamayo, 2020), pero escuchando su narración se puede inferir que una respuesta posible se refleja en este cortometraje, en su proceso de creación y en su forma de narrar.

Podemos ver un contraste entre el *Y la memoria somos nosotras* y *Duganyina mamonun*, en el primero predomina un ánimo de explicar por medio de palabras el acontecer de la comunidad, mientras que en el segundo se ve un interés por mostrar el acontecer en sí, en

la práctica. Ese contraste puede ser un indicio de un cambio en la mirada, ahora se tiende a explorar más lo que puede la imagen en movimiento más allá de la palabra. Sin embargo, esto puede obedecer a que entre la comunidad campesina del Cauca y la comunidad indígena de Santa Marta hay una diferencia cultural en cuanto a que la segunda no es tan cercana al paradigma lectoescritor. En este orden de ideas, la mirada cambia en tanto se recontextualiza.

Duganyina mamonun tuvo gran repercusión, fue exhibido en la muestra de cine indígena Daupará y en otros festivales dentro y fuera de Colombia. De hecho, tuvo una aparición especial en la Muestra Internacional de Documental de Bogotá (Midbo), lo cual rememora Lita con orgullo:

Se presentó en el 2015 cuando ya obviamente estaba terminado. Yo era jurado en esa Midbo, entonces yo dije, estos son mis alumnos yo no puedo decir nada. Lo interesante fue esto, los asesores internacionales —eran dos españoles, que además forman parte del Circuito Documenta Madrid que es uno de los más importantes del mundo— dijeron este corto tiene algo, llevémoslo a competencia. Pero como eran mis alumnos, no pudieron entrar en competencia, entonces los llevaron a una secuencia que se llama Panorama, ahí se ganó una mención especial. (Lita, comunicación personal, 2020)

La misma trayectoria de Lita demuestra que ha sido posible crear redes de exhibición y de apoyo entre colectivos que realizan obras audiovisuales y que es posible el reconocimiento, incluso los premios, sin dejar de lado todo el proceso organizativo que implica crear una obra desde una perspectiva comunitaria. Más allá de los festivales, estos procesos dejan una herencia, una costumbre, una práctica de la visualidad que potencia las formas de cultura política de las comunidades, esto es, ver cine y *verse* en el cine:

Ahí es donde empieza el proceso más fuerte del cine comunitario, que es: nosotros producimos, son nuestras historias, entonces las vamos a mostrar a la comunidad. Entonces ellos allá en la Sierra tienen su biblioteca, en el macizo también, en el proceso campesino, hay una videoteca propia [...]. Hay cine itinerante, hay cineclubismo [...]. Es una ayuda buenísima para todo el proceso político, para los niveles de representación. (Lita, comunicación personal, 2020)

Al hablar de ampliar las posibilidades de representación surge otro tema relevante en la historia de Lita, esto es, la pregunta por la experiencia femenina que se potencia con sus vivencias en Inzá y los documentales que hizo en este municipio. En Cuba se había aproximado a los feminismos entre lecturas que hacía y con su interpretación de cosas que allí vivió: “me di cuenta, por ejemplo, de que, a pesar de todo el tema revolucionario, a las mujeres nos siguen cargando todo el tema de la crianza y de la triple jornada, el trabajo no remunerado en casa, que se llama la economía del cuidado y la economía del hogar” (Lita, comunicación personal, 2020). Pero su paso por la ruralidad colombiana la termina de convencer de por qué es necesario buscar relatos femeninos, pues veía directamente que las mujeres jugaban roles importantes en el campo e incluso en la guerra, pero que no se les reconocía en su capacidad de acción, no hacían parte de los grandes relatos que cuentan la cotidianidad violenta vivida en Colombia. En varias muestras que realizó, motivó a conversar sobre estos temas y su mirada sobre el conflicto se transforma en esas conversaciones, en esos análisis que pasaban por un reconocimiento de una mirada femenina de la violencia:

Nos permitía hablar, por ejemplo, de cómo las mujeres han participado en la guerra sin estos estereotipos que a nosotras siempre nos han metido: que somos o víctimas, o causantes de la guerra, o victimarias. Entonces salimos un poco de esos esquemas, saber que somos sujetos políticos y empezar a hablar de eso. (Lita, comunicación personal, 2020)

El relato de Lita muestra que la configuración de las subjetividades femeninas, en medio de la guerra, atraviesa por diferentes violencias que no solo tienen que ver con sufrir el conflicto armado, sino que también se vincula con una violencia patriarcal que modula las formas de participación social y la vida íntima, los roles dentro de las comunidades, el día a día. Para Lita, pensar y ver la violencia mediante las imágenes en movimiento implicó ir descubriendo una mirada femenina de la guerra. Esto está marcado por experiencias como las que vivió en Inzá, mientras grababa

un documental, en donde se encontró de frente con el tema de la violencia obstétrica y la anulación de las prácticas ancestrales de las mujeres rurales del país:

Haciendo un documental empecé a entender [...] muchísimo más el tema de las violencias basadas en género, ese es un documental que se llama *Alumbrando caminos*, es un documental sobre una partera campesina indígena en Inzá. Es una partera que se llama doña Valentina. Estábamos haciendo ese documental y una de las protagonistas, una señora que doña Valentina estaba atendiendo, no volvió, de pronto se desapareció [...]. Nos tocó volver a buscar otra protagonista, ya llevábamos años grabando y resulta que la protagonista se desapareció. Como al año la volvimos a encontrar con la niña, ella tenía una niña chiquita muy bonita, y nos cuenta qué fue lo que le pasó. Cuando ella tenía ocho meses de embarazo va a un control médico y le dice al médico, “yo voy a tener a mi hija en la casa con la partera que me atendió mis otros cuatro partos, que atendió los partos de mi familia, mis tías, mis primas, que ella misma me trajo a mí a la vida” —es una tradición muy fuerte— [...]. Le hace una ecografía y le dice “usted no puede tener a su bebé en la casa porque su bebé tiene una malformación y si usted lo tiene en la casa lo que va a pasar es que se va a morir, viene sin una pierna”, el médico le dijo a ella eso, entonces ella entre el octavo y el noveno mes pensó en todas las posibilidades que tenía para vivir en el campo un niño sin una pierna y todo el sufrimiento que iba a tener que vivir [...], tal vez no montar a caballo, tal vez no poder ir a labrar la tierra, tal vez tener que irse quién sabe de qué manera al colegio [...] porque no hay rutas, eso no existe, y le toca caminar tres horas, o tal vez menos, una hora [...]. Entonces le toca a la mamá, pero ella tiene otros cuatro hijos, tiene que atender el campo, tiene que cultivar, tiene que cosechar, tiene que hacer el almuerzo... Ella estuvo un mes sufriendo de una manera indecible. Cuando ella nace, no solo nace perfecta, porque es una niña perfecta, sino que es niña. Resulta que el médico estaba amedrentando a todas las mujeres que querían tener hijos con la partera porque para él eso era un retraso. (Lita, comunicación personal, 2020)

Esta historia no solo la pone frente al fenómeno de la violencia gineco-obstétrica, también a la deslegitimación de saberes y tradiciones con la imposición de un conocimiento eurocéntrico: “es todo

un sistema político social patriarcal que deslegitima los saberes de las otras personas [...] cuando yo me enteré de eso empecé a investigar el tema de violencia gineco-obstétrica. Ahora hago parte del Movimiento Nacional por la Salud Sexual y Reproductiva” (Lita, comunicación personal, 2020). Con lo anterior, la narración deja ver un posicionamiento respecto a unos órdenes de lo social que Lita identifica con su paso por Inzá y que le hacen tomar la iniciativa de tratar este tipo de temas en el audiovisual. Los objetos de su mirada están ligados a esas violencias que iba identificando en el contexto rural y que, de una u otra manera, sentía cercanas porque le afectaban, en este caso, en el reconocerse mujer y en el reconocerse latinoamericana, heredera de unas tradiciones que en su lectura han sido deslegitimadas e invisibilizadas.

Posteriormente Lita tuvo a su hijo. El hecho de ser madre la arraigó más en estos intereses. De igual modo, se hace consciente de que ha vivido en carne propia algunas violencias basadas en género. Entonces, empieza a pensar su experiencia y su trabajo desde los feminismos de manera más profunda, incluso desde ese lugar es que se afirma como madre: “yo no puedo criar bajo otra consigna que no sea la libertad, la igualdad, una real transformación social, y una real transformación social requiere nada más y nada menos que nosotras seamos respetadas como sujetos políticos” (Lita, comunicación personal, 2020). Esas violencias contra las mujeres que vivencia y observa a través del lente de su cámara la hacen volver sobre sí misma, la hacen repensar su propia identidad, sus vínculos con su hijo, sus horizontes políticos.

Luego de esas reflexiones Lita hizo un alto y se distanció un poco del cine. Quiso dedicar tiempo a su hijo y emprender varios proyectos personales. Siguió investigando sobre la violencia gineco-obstétrica y decidió hacer un documental al respecto, sin embargo, el mismo tema la puso frente a inconvenientes en la forma de contarlos. Este proyecto le implicó explorar nuevos formatos narrativos, pues argumenta que no iba a filmar a una mujer mientras la violentaban, pero que igualmente sentía la necesidad de hallar la manera de poder hablar de este fenómeno: “el documental se

queda en eso, en el signo claro, visible, legible, porque es la imagen en concreto... entonces, ¿cómo hablar desde lo abstracto de temas tan complejos?” (Lita, comunicación personal, 2020). Los problemas sociales que busca grabar le exigen una transformación en los modos en que concibe la narrativa documental. Su forma de mirar ya no se puede quedar en la literalidad. ¿Cómo mostrar visualmente la crudeza de un acto violento sin revictimizar a quienes lo sufren?

Con el ánimo de propiciar exploraciones creativas que le ayudaran en ese nuevo proyecto, Lita decidió hacer una especialización en fotografía en la Universidad Nacional de Colombia. Así nace *Ectomía*, una serie fotográfica que, narra ella, busca comprender cómo volver algo símbolo, cómo hablar de algo que sucede sin documentarlo de manera directa. Estas fotografías metaforizan los procesos obstétricos violentos a los que enfrentan las mujeres en sus cuerpos por parte de las instituciones médicas. La primera fotografía que vemos, *Máquina de parir* (figura 3), muestra un cuerpo al que se le quita su identidad para volverlo un aparato, se cubre la parte superior del cuerpo y quedan las piernas en disposición para parir; pero es una disposición que refleja la humanidad que allí pervive, sus pies se tuercen como si estuviese soportando un dolor inenarrable, pero esa expresión dolorosa está atada, amarrada, controlada. El terror gineco-obstétrico se hace metáfora corporizada, materializada en una imagen que muestra el gesto que se vuelve símbolo, sin tener que grabar de manera directa aquello de lo que se quiere propiciar una reflexión. Se evidencia una reapropiación social de la tecnología, que desde las posibilidades de acción que brindan los aparatos, se proponen nuevas propuestas de comunicación para expresar unos posicionamientos respecto a prácticas sociales violentas de determinada cultura (tecno)política.



Figura 3. "Máquina de parir", de la serie *Ectomía*, 2016

Fuente: <https://www.lucecitasdemaiz.org/imagesItem3.html>

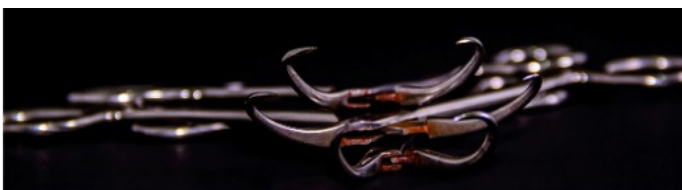


Figura 4. "Óxido y sangre-instrumentos", de la serie *Ectomía*, 2016

Fuente: <https://www.lucecitasdemaiz.org/imagesItem3.html>

Las otras fotografías muestran los instrumentos del dolor, *Óxido y sangre* (figura 4) expone el rastro humano de la violencia vivida, la sangre, pero sangre que se mezcla con el óxido del aparato, que también dejó huella en el cuerpo de una mujer. La trayectoria de Lita la trae hasta un espacio-tiempo en donde las imágenes tienen que forzar lo acontecido para poder retratarlo. Se trata de una metaforización que recoge unos posicionamientos sociales, una puesta en escena ético-política de cómo mostrar y denunciar, de producir experiencias estéticas en quienes miran, sin tener que ir a grabar una situación límite con una mirada invasiva. Lita, para el momento en que finalizó la investigación, estaba haciendo un documental en el que quería articular relatos con esas fotografías;

en sus términos, quería que en su documental fuera posible “recorrer la imagen abstracta”.

La mirada de documentalista de Lita no se soporta en la óptica impositiva de una verdad, sino más bien una exploración de ella, una versión, una forma de comprender lo real:

Mi primer amor fue el teatro, porque mi mamá me llevaba al teatro, y el teatro tiene eso, que tú sabes que no es real [...]. De entrada, uno sabe que hay una interpretación. En cambio, yo pensaba que el documental era real [...] y por eso yo veía el noticiero [...], el documental siempre ha sido como parte de mi intención [...]. Luego cuando ya empecé a estudiar y empecé a ver, pues me di cuenta de que [...] no es la realidad, es una forma de ver, no es la única, pero el documental hasta hace muy poquito se sigue estudiando como si fuera la realidad. [...] Para mí el documental es toda una forma de vida, tú no puedes desligar tu vida de esa búsqueda, de utilizar ese lenguaje, porque realmente el documental te lleva, por ejemplo, a explorar otros lugares, a investigar cosas, la ficción también si se hiciera de una manera más juiciosa, pero el documental no es solamente “voy a leer este libro y de aquí voy a sacar esta historia”. No. Es “¿será que este libro sí me está contando la verdadera historia o a mí me toca ir y corroborar en campo?”, porque lo que me está mostrando el libro es *una* mirada... (Lita, comunicación personal, 2020)

El documental como forma de vida es una posibilidad para construir visualmente una versión de la historia, del acontecer social. La creación audiovisual atraviesa las relaciones intersubjetivas de Lita, así como sus modos de comprenderse a sí misma. Incluso, la relación con su hijo tiene una mediación de aquella mirada nómada que formó Lita a lo largo de su vida como comunicadora: “Mi hijo ya lo tiene dentro de él, él es un viajero y eso es lo que el documental también me ha permitido. Yo puedo decir que conozco toda Colombia, haciendo documentales” (Lita, comunicación personal, 2020).

El día que entrevisté a Lita, en 2020, contó que tenía su proyecto personal Lucecitas de Maíz: “es una propuesta política que implica repensarse el cine, los circuitos de distribución y exhibición, pero también la manera en que uno se acerca a la cinematografía” (Lita, comunicación personal, 2020). En ese momento también estaba

vinculada al grupo Mujer y Trabajo Audiovisual, una red de colaboración para fortalecer el trabajo femenino en el ámbito audiovisual en Colombia y compartir experiencias de violencias basadas en género. Con dicha red se han gestionado eventos de discusión y exhibición sobre el tema, así como han pensado las posibilidades de incidencia en las políticas públicas de trabajo audiovisual para las mujeres. La mirada femenina se posiciona desde una mirada en red que busca articular fuerzas entre mujeres para replantear las imágenes que se producen sobre ellas.

El recorrido que hemos reconstruido junto con Lita da cuenta de las múltiples experiencias que han configurado sus formas de ver, su mirada. Ha sido el relato de alguien que se comprende a sí misma y a su contexto desde las imágenes, pero de esas imágenes que ha creado con otros, que ha explorado desde perspectivas alternas. Su vida ha sido un viaje audiovisual a través de una búsqueda de historias que generen rupturas en los discursos dominantes desde el audiovisual, como bien lo plantea ella con sus propias palabras: “Realmente me interesa mucho más hablar de esas otras historias y tratar de que la gente sienta que realmente tienen en su poder la posibilidad de *contar la historia desde otro punto de vista*, que este país tenga la otredad presente” (Lita, comunicación personal, 2020; el énfasis es mío).

Pacheco: “grabar más allá del sentido común”

Andrés Pacheco es antropólogo de la Pontificia Universidad Javeriana. Su trabajo se ha centrado en la fotografía documental y etnográfica, así como en la creación audiovisual con comunidades indígenas y afrocolombianas en zonas rurales del país. Ha participado en producciones en las costas del Caribe y el Pacífico, en el Cauca y en Bogotá, con organizaciones sociales y con entidades como la Cinemateca de Bogotá. Sus producciones han sido exhibidas y premiadas en eventos como el FicXue-Festival Internacional de Cine de Suacha, el Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho, Festival Audiovisual de Cine y Video Comunitario de San Basilio del Palenque, entre otros.

Del movimiento estudiantil a la comunicación

Pacheco vivió con su familia en Bucaramanga hasta los diecisiete años. Jugaba baloncesto y aunque siempre tuvo curiosidad por la fotografía, no llegó a acercarse a ella hasta empezar sus estudios universitarios. De sus primeros años de vida no habla mucho, dice no recordar acontecimientos visuales muy significativos. Cuenta que en Bucaramanga era muy limitado el acceso a productos culturales diferentes a los que circulaban en la televisión: “en ese tiempo no existía Netflix, pero uno se bajaba la película de cartelera, novelas, cualquier pendejada de televisión. Yo siempre he

sido un usuario frecuente de la televisión” (Pacheco, comunicación personal, 2020). Pacheco indica que solo años después, cuando llegó a Bogotá, se interesó por otro tipo de imágenes. Su reflexión, en ese sentido, pasa por un contraste entre su ciudad originaria y la capital del país, relacionado con la diversidad de oportunidades de acceso a la cultura que encontró con ese cambio, pero lo que también deja ver que en Colombia hay un centralismo en los circuitos de conocimiento.

Ese contraste hace que el comienzo de su relato se enfoque en el momento en que dejó Bucaramanga para estudiar antropología en la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá. En su época escolar le gustaba mucho la historia y, en general, las ciencias sociales, por este motivo y también por recomendación de sus profesores continuó ese camino profesionalmente. Pacheco marca en su entrada a la universidad una transformación importante, pues llegó a un contexto que para él era nuevo y que le permitió potenciar intereses vinculados a la comunicación y la política. Por esa época se vivían movilizaciones masivas nacionales, asociadas al paro estudiantil del 2011, en contra de las reformas educativas del Gobierno nacional —en ese entonces con la presidencia de Juan Manuel Santos— que proponían, entre otras cosas, la intervención privada en las instituciones públicas de educación superior.

Esta coyuntura llevó a Pacheco a relacionarse con los movimientos estudiantiles universitarios. Él cuenta que fue una oportunidad para vivenciar nuevas experiencias relacionadas con su comprensión de lo social. Al llegar a la universidad asistió a espacios que, aunque no eran muy concurridos en la institución en la que estudiaba, para él fueron determinantes. Narra, por ejemplo, que una de las primeras cosas que hizo fue asistir a una asamblea estudiantil, lo cual le interesó y le pareció importante. Se evidencia una transformación en el sujeto: el cambio de ambiente en la universidad le interpela y le ayuda a posicionarse respecto a unos acontecimientos macropolíticos. Pacheco se identifica dentro de un *nosotros* que se opone a un *ellos*, la entrada a la universidad significa para él reconocerse con una identidad política afín a una

colectividad específica, a saber, el movimiento estudiantil. De modo que la comprensión de sí mismo y de sus motivaciones pasa por verse en sus relaciones intersubjetivas.

En el marco del paro estudiantil, la comunicación apareció como una necesidad de la mano de la organización política. Con lo masivo de las manifestaciones, se empezaron a mover noticias falsas. Según Pacheco, había un fenómeno de desinformación y de estereotipos respecto a las luchas estudiantiles, tanto en los medios masivos como en las redes sociales que en ese entonces se hacían cada vez más populares —Facebook, Twitter, YouTube, entre otras—. Muchas personas no sabían las razones de las protestas, además replicaban la idea de que los universitarios tampoco tenían claridades al respecto. Ese posicionarse dentro de la colectividad del movimiento estudiantil ayudó a que Pacheco reconociera unas formas de ver dominantes, unos regímenes escópicos a los cuales se oponía, que tenían que ver con la desacreditación de las protestas y las organizaciones universitarias. A la mirada de los noticieros nacionales, se trataba de movilizaciones sin mayor fundamento que se reducían a la vandalización de bienes públicos y privados.

Germinó entonces una mirada que desconfía, que sospecha. Veía imágenes asociadas a un movimiento social al que pertenecía, pero no eran imágenes que lo identificaran. Observaba cómo en las redes sociales se hacía masivo un discurso que deslegitimaba las acciones que llevaban a cabo. Su mirada, así, tiene que ponerse en concordancia con las dinámicas tecnológicas del momento. Si quería interceder en esa forma de ver que se hacía masiva, debía adaptarse al condicionamiento tecnológico que traía el auge de las redes sociales. Con sus compañeros y compañeras comienzan a crear piezas comunicativas para mostrar su perspectiva del problema, su versión de todo lo que estaba pasando. La comunicación audiovisual surge de esa mirada que sospecha, pero que quiere poner otro punto de vista de la disputa política que acontecía.

Estaban las diferentes mesas en las universidades, como la MAEJ, la Mesa Amplia Javeriana, la Mesa Amplia Nacional, la Mesa Amplia Distrital. Y empezamos a construir desde ahí

como muy, creo yo, muy intuitivamente de mi parte. Pues hay gente muy metida en esas vainas, pero de mi parte fue super intuitivo y también darme cuenta de que la comunicación... Sí, como que siempre se decía “oiga, pero nadie sabe por qué estamos marchando” [...]. Entonces eso me motivó de alguna manera a llegar a ese punto de la comunicación. Pero no fue inmediato. Necesitaba conocer más gente, como pueblerino en la ciudad. (Pacheco, comunicación personal, 2020)

El relato de Pacheco muestra la organización política como un escenario de socialización y de adaptación a su nuevo entorno. La transición hacia la capital colombiana tuvo, de alguna manera, un soporte en estas actividades ligadas a ese momento histórico que se estaba viviendo. Con esto puede inferirse que el movimiento estudiantil fue formativo en la medida en que creó unas bases en la perspectiva de Pacheco sobre el orden social establecido, así como le permitieron entablar lazos con otras personas que reconocía como semejantes y le ayudarían a adecuarse en un nuevo territorio. Pacheco muestra que en ese proceso hubo una transformación personal importante. Incluso, al interesarse por los movimientos sociales y los procesos de comunicación, también cambian sus consumos:

A mí me traba ver televisión. Pero sí empecé a buscar otro tipo de contenidos. Por ejemplo, empecé a buscar los contenidos de los canales públicos, que son buenos. Uno es muy descuidado, pues no se pone a ver eso; pero son muy buenos contenidos, son vainas bien hechas, pensadas desde las regiones, con intencionalidad para que la gente de la región lo entienda. Y eso fue lo primero que me cambió: voy a ver más vainas latinoamericanas, voy a empezar a consumir documentales que me nutran políticamente. (Pacheco, comunicación personal, 2020)

El cuestionamiento de los regímenes escópicos dominantes no solo se presenta en el relato como un móvil para intervenir y resistirse a ellos creando otro tipo de imágenes, también es una vía para buscar más referentes audiovisuales que se salieran del acostumbrado formato televisivo. En el caso de Pacheco, además, pone esa búsqueda en función de unas comprensiones específicas, quería que los audiovisuales que veía le ayudaran a pensar los problemas

sociales de la región latinoamericana. Es una mirada situada, que busca producciones que narren el contexto que le es propio.

El relato de Pacheco, entonces, parte de un momento coyuntural cuando se transforma el ver, cuando él entra en unas relaciones que lo impulsan a buscar imágenes nuevas, imágenes que den cuenta de una realidad de la que hacía parte, pero que antes no era muy conocida para él. Vemos, incluso, que las imágenes se identifican allí como una forma de saber, una fuente de información y un modo de acceso a significados sociales. En este sentido, Pacheco resalta específicamente su atracción por el cine documental, que deviene en una ruptura con las formas tradicionales de crear conocimiento y comprender el mundo:

Entonces ya no es coger el libro, sino poder coger el documental y también entenderlo como fuente de información, que no está privilegiada por la tradición lectoescritora, pero que para mí es igualmente valiosa [...]. Siento que se retiene más. Y no hay un proceso de reflexión como tan inmediato, como en la lectura, que uno para y dice bueno “qué entiendo, qué reflexiono, qué críticas hay”, ese tipo de cosas... Sino que uno tiene que esperar a que se acabe toda la vaina para poder empezar a echar cabeza, o eso hago yo, para ver qué me gustó, qué no me gustó. Fue empezar a ver cine de otra manera [...]. Decía que, si el documental finalmente me va a servir y va a aportar a mi formación, pues prefería ver documentales sobre... en ese momento trabajábamos problemas socioambientales, entonces... entender qué pasa en diferentes zonas del país con la minería, con el *fracking*. Era estar muy al tanto y muy en contacto con la gente que sabe. (Pacheco, comunicación personal, 2020)

Se plantea una intersección entre la formación visual del sujeto con la formación profesional y política. Las cosas que estudiaba como científico social las entendía por medio de imágenes en movimiento. La formación académica de Pacheco, con esto, estuvo marcada por una comprensión visual de los fenómenos antropológicos. Sin embargo, su formación como antropólogo también intercedía en la manera en que veía los documentales, porque buscaba unos tipos de relato en específico, en los que pudiese encontrarse con la experiencia de los sujetos:

Hay muchos documentales, por lo menos los que yo frecuento, que van a fuentes de primera mano. O sea, a expertos, a los que viven las cosas [...]. No me traman tanto esos documentales tipo Discovery Channel con esa voz omnisciente. Entonces yo creo que eso genera reflexiones distintas que leer un ensayo o leer un artículo periodístico que me diga ese tipo de cosas. Es como darle voz, cara y colores a la vaina, para mí era mucho más cercano y más potente. (Pacheco, comunicación personal, 2020)

La mirada de sospecha que mencionamos deviene en una mirada antropológica que justamente desconfía de unas maneras de organizar las imágenes y de mostrar a las personas. Como antropólogo buscaba obras que le dejaran pensar desde la experiencia de los otros. Así mismo, lo que cuenta Pacheco nos muestra que la elección del documental como dispositivo de conocimiento no era en vano, ya que por medio de la imagen tenía más elementos para aproximarse a esa experiencia de los otros, ella le permitía tener unos referentes más directos de sus identidades, de sus corporalidades, de sus modos de ver y ser vistos. El audiovisual, en esta línea, emerge en la formación de Pacheco como un lugar de identificación de lo social, una oportunidad para pensar de manera mucho más situada y directa. Implicaba asumir al otro desde su *rostreidad*, desde su expresión, desde su gesto.

A pesar de lo que se ha dicho, la vida universitaria trajo diversos conflictos personales en lo relacionado con la institución en la que estudiaba Pacheco y las dinámicas sociales de la mayoría de sus estudiantes. Los espacios de discusión política de los que él participaba eran más bien reducidos y no muy concurridos; además, se trataba de una universidad privada de origen religioso que era apática con las posturas ético-políticas que discordaban con su dogma. Recurrir a la comunicación audiovisual se describe por el narrador como una forma de resistirse a esas inconformidades con la institución. De hecho, el primer producto audiovisual que Pacheco menciona en su relato tiene que ver con una respuesta a las dinámicas conservadoras de la universidad:

El primer producto audiovisual en el que yo participé era una denuncia que hacía [...] por la censura del Ciclo Rosa.¹ Nosotros sacamos un video, grabamos los plantones, los estudiantes diciendo que queríamos de vuelta el Ciclo Rosa a la Javeriana, los profesores diciendo por qué es importante el Ciclo Rosa. Como un montón de ideas que teníamos ahí. Y lo que pensábamos era que si echábamos todo en la misma olla entonces nos iban a escuchar. El video fue un *hit* porque le pegamos a la coyuntura, pero esa fue la primera idea... como “vea que esto sí sirve” y ayuda a hacer presión de una u otra manera, “la viralidad” [...]. Ahí es cuando uno se da cuenta, si uno logra hacer un buen producto y logra que se vea, logra que haya presiones y logra visibilidad, pues ahí es donde tenemos que empezar a apuntarle. (Pacheco, comunicación personal, 2020)

Con esto se dio una disputa política por lo que puede o no verse, por el tipo de imágenes que transitan en la comunidad universitaria, por los significados visuales y sociales que conlleva tematizar las sexualidades en una institución católica. Así, la necesidad de comunicar también aparece como una respuesta a la censura, como una reacción a unas convenciones sociales con las cuales había un desacuerdo, por lo que la práctica de la comunicación surge de un escenario político, como hemos planteado en capítulos anteriores, caracterizado por un disenso. Pacheco enuncia ese evento como un detonante para encausar sus iniciativas desde la comunicación, es decir, es algo que emerge desde unas rupturas de orden cultural-político dentro de su universidad.

1 El Ciclo Rosa es un evento que nace con el Goethe Institut, el Centro Colombo Americano de Medellín, el Instituto Pensar de la Pontificia Universidad Javeriana y la Cinemateca de Bogotá. Es una muestra de cine que incluye laboratorios audiovisuales y está enfocada en producciones relacionadas con disidencias sexuales y de género. En el 2013, tras doce años de presencia en la Universidad Javeriana, el evento se cancela por petición de varios sectores de la Iglesia Católica (*El Tiempo*, 2013).

La inmersión en el cine y la fotografía documental

A raíz de todos los vínculos que Pacheco fue construyendo, se une a un colectivo de comunicación llamado Supresión Alternativa. Aunque en principio documentaban manifestaciones y demás hechos relacionados con el movimiento estudiantil, posteriormente deciden poner su atención en la ruralidad del país. En principio buscaban documentar las problemáticas sociales que acontecían en los campos colombianos para socializarlo en espacios de discusión en la ciudad y así tender puentes entre ambos contextos. El primer trabajo que realizaron fue en Boyacá, en Valle de Tenza. Llegaron allí por una salida de campo que coincidió con el paro agrario colombiano del 2013. Hicieron entrevistas a campesinos y campesinas de la región, después en Bogotá entrevistaron profesores que explicaban el tema y su relevancia. Así surgió un video llamado *Hijos del agro*.

Pacheco dice que ese documental fue uno de sus primeros trabajos y que no le agrada mucho. Menciona que buscar las voces de los profesores le dio un matiz academista que le disgustó. Vemos allí la reproducción de un discurso heredero del positivismo que nos llama a validar la experiencia subjetiva con una intervención científica. Esto nos da unos primeros indicios del mirar que comienza a formar Pacheco. Las formas de expresión visual se quedan ligadas al entorno más inmediato en el que estaba acercándose al audiovisual comunitario, esto es, la academia. De hecho, Pacheco continuó realizando otros documentales e incluso los articulaba con sus espacios académicos. Cuenta, por ejemplo, que realizó otro filme llamado *Mujeres de Cucunubá* como trabajo final para una asignatura, un video sobre el papel de las mujeres en un pueblo de Cundinamarca. Así, no desliga su formación profesional de su gusto por el audiovisual; aunque no estudiase artes o comunicación propiamente, los productos cinematográficos fueron una manera de presentarse dentro de la universidad. Por lo

anterior, también en su mirada se reflejaba cierto descuido por los formatos de creación. Tanto él como sus compañeros eran estudiantes de áreas de las ciencias sociales, por lo que tenían más ideas sobre cómo trabajar con las personas que sobre temas grabación y edición de video:

Yo no me acuerdo muy bien como del proceso de grabación. Me acuerdo de que teníamos muchas ideas de entrevistas. Como a quién preguntarle y a quién hablarle. Pero no sabíamos cómo grabar, ni qué grabar. Nada. Pero pues era bacano como entender, saber, que uno puede sacar la cámara en un lugar, pero en otro no, como esas cosas de tacto social con la cámara las aprendimos de a poquitos. (Pacheco, comunicación personal, 2020)

Había una preocupación por registrar imágenes, por ver la vida cotidiana de las personas en la ruralidad, aunque no había mucha experticia técnica. Con estas primeras experiencias, Pacheco incursiona en el audiovisual comunitario. A pesar de que menciona que no eran piezas de muy buena calidad, sí lo motivaron a formarse en la técnica. Se volvió necesario para él aprender a usar herramientas que le dieran mayores posibilidades de acción en su trabajo. Ese conocimiento se fue construyendo en la práctica. A medida que emprendían proyectos audiovisuales, iban encontrando herramientas de aprendizaje. Pacheco en principio buscaba ayuda en internet, y con ello adquirió ciertas habilidades; en ocasiones también recibía colaboración de Lucas, uno de sus compañeros, quien era artista profesional y se dedicaba a la fotografía. Estos intereses incluso lo llevaron a establecer un vínculo más cercano con su hermana, quien estudiaba cine. Pacheco cuenta que no compaginaba mucho con ella porque su perspectiva de trabajo estaba ligada al cine comercial, pero la necesidad de aprender sobre aspectos técnicos generó diálogos centrados en la realización audiovisual, más allá de los móviles políticos singulares. De nuevo aparece el condicionamiento tecnológico que provoca unos comportamientos en los sujetos. La necesidad de saber cómo utilizar los aparatos propicia unas relaciones tanto con amigos como con familiares y hasta con otras herramientas que aparecen en el camino.

Después de esos primeros videos, Pacheco compró su cámara personal y empezó a practicar la fotografía como proyecto más individual.² Esta adquisición amplía los marcos de posibilidad en los registros visuales de nuestro narrador, su mirada se especializa con un lente que le permite jugar más con la perspectiva. Viajaba frecuentemente buscando qué fotografiar, documentando lo que se encontraba en su camino y, con ello, mejorando su técnica y su forma de capturar imágenes: “sobre todo, afinando el ojo de qué es lo que yo quería mostrar, porque a la final ese ojo etnográfico que está capturando es el mismo ojo etnográfico que escribe. Yo siempre pensé que ser un buen antropólogo me iba a hacer un buen fotógrafo también” (Pacheco, comunicación personal, 2020).

Tener la cámara en la mano lo lleva a preguntarse cómo la puede y la quiere usar. Pone en comunión su interés por explorar la realidad social que se construía desde la perspectiva antropológica de su formación profesional, y ese mismo interés le permitió construir una mirada en aquello que pasaba por el lente de su cámara. Es decir, la apropiación que Pacheco hace del aparato resulta por unas reflexiones de su postura como antropólogo, ello le señala los usos que la cámara le permite. A partir de esto, Pacheco cuenta que no buscaba fotografiar paisajes o animales, sino personas en su cotidianidad: “y una cotidianidad salida de lo que se pinta generalmente; es lo que me han dicho siempre de la antropología, que es pensar más allá del sentido común, entonces fotografiar también más allá del sentido común” (Pacheco, comunicación personal, 2020).

Como se ve en las figuras 5 y 6, el lente de Pacheco apunta hacia los sujetos. Más allá del paisaje, atiende al ser humano en su accionar. La inmensidad de los ríos, los mares o las montañas no se reconoce por un registro panorámico, sino por cómo se ven las personas en medio de ello. El lente registra al sujeto en su acontecer. Aquel paisaje usualmente exotizado aparece como un lugar cotidiano para la experiencia de quienes quedan registrados en la fotografía. Niños

2 El portafolio fotográfico de Pacheco se puede encontrar en su página de Flickr: <https://www.flickr.com/photos/pachecojaimes>.

y jóvenes transitando las aguas en sus canoas; niños en medio de la neblina montando bicicleta, abrigados y con sus botas de caucho. En estas fotografías nos presenta una visión de la infancia en la ruralidad, una infancia actante, que se muestra en su forma de vida. Son imágenes de personas en su darse al mundo, en su día a día, en lugares en donde la cámara no suele enfocarse, en la experiencia humana. Como el mismo Pacheco lo dice, es una mirada etnográfica.



Figura 5. Fotografía tomada por Pacheco. *Sin título*

Fuente: <https://www.flickr.com/photos/pachecojaimes/>



Figura 6. Fotografía tomada por Pacheco. *Sin título*

Fuente: <https://www.flickr.com/photos/pachecojaimes/>

El ojo de Pacheco se va reorientando con los viajes por el país, que van quedando en el registro fotográfico. Hacia finales de su carrera, se va seis meses a vivir a Punta Canoa, un pueblo cerca de Cartagena. Fue a hacer su práctica profesional. A través de la universidad llegó con una misión jesuita para dar clases a jóvenes del municipio. Esto fue un medio para acercarse a las personas de la región y realizar con ellas algunas obras audiovisuales: “Yo pasé de ser el misionero, porque yo trabajaba con la misión de los jesuitas, a ser el de la cámara” (Pacheco, comunicación personal, 2020). Como si la cámara fuese una parte de sí mismo, era lo que le daba un reconocimiento como sujeto dentro de la comunidad, una identidad.

Allí conoció a John, un hombre que estaba obsesionado con la idea de hacer una película. John le pidió a Pacheco que le ayudara con su proyecto. Él aceptó enseñarle a usar la cámara y las cosas que sabía sobre narrativa audiovisual. Al final, John hizo un corto de ficción que llamó *Despertar de un pueblo*, que trata temas relacionados con la propiedad de la tierra y la intervención de proyectos urbanos privados de multinacionales ajenas a su territorio. Pacheco no intervino directamente en la producción de este, sino que se limitó a orientar técnicamente a John. Desde ese entonces, su forma de concebir el audiovisual cambió, pues ahora lo piensa ligado a procesos de enseñanza o, como él lo llama, pedagogía fílmica:

Fue algo muy bacano darme cuenta de que uno puede enseñar lo poco que pueda saber a otra persona que tiene ese anhelo [...]. Yo tomé con mucho agradecimiento y mucho cariño el haberme iniciado en la pedagogía en ese tipo de cosas, porque paralelo mi trabajo de la práctica era dar clase a pelados de colegio. (Pacheco, comunicación personal, 2020)

Ya no se trataba de denunciar injusticias por medio del video, sino de emprender procesos complejos de búsqueda de narrativas con comunidades que requerían este tipo de herramientas tanto por el deseo de aprender como por visibilizar sus luchas. Ese fue el caso del cortometraje de John que, a pesar de ser ficción, versaba sobre algo que querían hacer notar respecto a lo que

sucedía en su pueblo. Para Pacheco, la comunicación fue una forma de acompañamiento político a comunidades, pero también fue una oportunidad para promover la formación audiovisual en los procesos con los que trabajaba:

No era solamente documentar, sino que también empezamos con el acompañamiento de procesos de memoria, a sacar documentales de memoria, hacer formación fílmica. También estuvimos acompañando a una agremiación de pescadores que utilizaban el documental como insumo de luchas más internas. Incluso los consejos comunitarios los usan para legitimar ciertas demandas territoriales. (Pacheco, comunicación personal, 2020)

El ojo etnográfico, la mirada antropológica, volvió a transformarse. La perspectiva de Pacheco ahora tenía presentes los procesos de enseñanza. No solo se trataba de documentar la cotidianidad, ahora esto conllevaba acompañarla, aliarse con ella. Aquel cortometraje de ficción fue una oportunidad más directa de grabar desde la perspectiva de la comunicación audiovisual comunitaria. Ese proceso fue un camino de relacionamiento con los otros, de intercambio de conocimientos en torno a lo visual. Con ello vemos que la acción política del cine pasa también por el ámbito íntimo de aquellos anhelos que parecen imposibles, pero que la apropiación ciudadana de la tecnología hace realidad: poder ser cineastas, y poder ser cineastas que dan cuenta de su ser en colectivo a través de las imágenes.

El acompañamiento a procesos comunitarios

Después de terminar su práctica profesional, Pacheco prometió volver a Cartagena. Había acordado que, a cambio de haber acompañado su proceso, Jhon le ayudara en la realización del documental que sería su trabajo de grado. Pacheco había construido grandes afectos en esos territorios, por lo que quiso regresar a seguir su labor audiovisual con comunidades de la región. John

le ayudó a establecer contacto con la Federación de Pescadores del Caribe. Estaba interesado en esto porque en el tiempo de su práctica logró conocer algunas actividades de esta organización y de las dificultades que pasaban los pescadores por la industria del turismo y el despojo de playas que conllevaba. Esto era problemático porque, según cuenta Pacheco, los pescadores eran el grupo económico que sustentaba a las familias de la región. Casualmente, al hablar sobre el proyecto con uno de los líderes de la Federación de Pescadores del Caribe, este le dijo a Pacheco que el documental les podría servir como insumo para exponer sus luchas ante una conferencia latinoamericana en la que iban a participar, razón por la cual terminaron de establecer una alianza.

De esa manera empezó el proyecto de *Agua Salá*, un documental etnográfico sobre los efectos económicos de la intervención privada de proyectos que buscan despojar a los pescadores de sus tierras en la zona norte de Cartagena. El documental, hecho desde una perspectiva comunitaria, se guiaba por el consenso con las personas que participaban, aunque Pacheco estuviese dirigiéndolo. En un principio, el documental incluiría temas relacionados más con la práctica de la pesca artesanal, sin embargo, las narrativas de las personas guiaban la atención hacia las problemáticas sociales que les aquejaban, de modo que se direccionó en ese sentido: “yo tenía que adaptarme a las mismas necesidades... a las necesidades incluso narrativas que ellos tenían [...]. En el proceso de selección de montaje yo hablaba con la gente” (Pacheco, comunicación personal, 2020).

La mirada se redirigió según las intenciones de la comunidad. Cada vez que editaba alguna parte del documental, Pacheco se los iba mostrando y preguntando si estaban de acuerdo. Él menciona que se preocupaban sobre todo de que no se alteraran las cosas que habían dicho. La elaboración de esta pieza llevaba a Pacheco a salirse de su propia mirada, ir más allá de ella, ponerla en diálogo con las perspectivas de quienes aparecían en el filme. Pero era un salir de la mirada propia no para abandonarla, sino para transformarla, para operar desde una perspectiva dialógica de la imagen.

Al terminar el documental, devolvió la obra a la comunidad. Sabe que lo han presentado en espacios políticos y en presentaciones de sus actividades para dar cuenta de lo que son y de lo que hacen, para narrarse audiovisualmente. La pieza también participó y fue premiada en el Festival Audiovisual de Cine y Video Comunitario de San Basilio del Palenque, así como en otras muestras en el país.

Agua Salá parte de mostrar a los pescadores en sus canoas en medio del mar Caribe (figura 7) mientras comienza el relato de Fermín Pérez, un líder que cuenta de qué manera nace la práctica de la pesca como una tradición en sus comunidades y cómo ello ha estado atravesado por violencias hacia las poblaciones afrocolombianas. Luego, varias personas de la región relatan cómo la intervención de proyectos privados en las playas les ha significado limitantes tanto para trabajar como para vivir. Hay una intervención narrativa directa de las personas que protagonizan el filme, se muestran imágenes de su cotidianidad mientras denuncian unas injusticias a la par que muestran cuáles han sido sus apuestas organizativas y de resistencia.



Figura 7. Fotograma de *Agua Salá*

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=WUcL0GYVxDc&t=496s>

Aunque, de igual manera, no se eluden del todo las estructuras tradicionales del documental, pues no deja de tener un carácter fundamentalmente expositivo, que busca proporcionar una información de manera directa como en el documental clásico (Nichols, 1997). Pero bien, ese carácter explicativo que llega a tener la película se construye porque, finalmente, tiene unos fines políticos, porque se proyectan unos usos en escenarios en donde su exposición mostraría la perspectiva desde la cual estas comunidades se comprenden a sí mismas. Además, es una explicación tejida desde unas imágenes que muestran esas vidas afectadas, sus trabajos, sus juegos, sus risas, sus demandas... no es un mero informe periodístico. Se nota con esto cómo se ha transformado la mirada de Pacheco, pues el formato y la intención narrativa de sus producciones cambia con su intervención en comunidades rurales. En contraste con los primeros productos que realizaba con el movimiento estudiantil, se abandona la idea de dar sustento académico y transmitir una información, para problematizar visualmente las coyunturas de un pueblo.

Esa intención política con la cual se hace el documental implica también unos acuerdos colectivos que hacen notar algunas otras connotaciones en la formación de cultura política. Pacheco menciona que una de las principales condiciones de la población es que él no podía lucrarse con el producto, pues ya habían tenido varias experiencias en las que usan historias e imágenes de ellos sin darles ningún tipo de retribución simbólica o material. Esto demuestra la importancia que tiene el trabajo en red para el audiovisual comunitario, los acuerdos en torno a la producción tienen de por medio una articulación tanto de saberes como de intereses de sus participantes. Esa red la formó Pacheco desde su trabajo con el cortometraje de John, quien también participó en *Agua Salá* haciendo la producción de campo y seleccionando y posibilitando la filmación en ciertas locaciones de rodaje. La música también fue resultado de la autogestión y el intercambio con personas interesadas en el proyecto, particularmente del grupo Herencia,

a quienes encontraron interpretando canciones en el transporte público de Bogotá:

Por cosas de la vida yo me encontré a un parcerito del colegio que estudiaba música y también estaba en Bogotá. Le conté. “Oiga, necesito música”, y me dijo “me trama el proyecto, vamos a ver qué hacemos”. Nos demoramos mucho tiempo buscando los músicos, me dijeron que si les hacía un video de ellos [...] pues me regalaban una canción. (Pacheco, comunicación personal, 2020)

Más allá de la retribución monetaria se establecen intercambios de trabajo, lo que posibilita ampliar los procesos creativos y sostenerlos cuando no se tiene mucha financiación. Se construyen así también formas de economía comunitaria en los procesos de producción fílmica. Para ello se forma una mirada colaborativa y estratégica, que se resiste a las limitaciones que trae el hecho de no acogerse a las dinámicas de producción de las grandes industrias audiovisuales.

Después de terminar su carrera universitaria, Pacheco se dedicó a la fotografía y a hacer trabajos independientes desde la antropología visual. Con Supresión Alternativa también participó de proyectos comunitarios en el municipio de Calamar, en el departamento del Guaviare, un pueblo que sufrió el conflicto armado entre 2002 y 2008, en donde acompañaron un proceso para la recuperación de la memoria. Hablando de esto, denota la importancia que tenía el trabajo colectivo con la comunidad y con la gestión de las herramientas necesarias:

Es una vaina mucho más de cohesión social que incluso de trabajo periodístico documental. Es a eso lo que le apuntamos. Y también que las mismas personas puedan tener estas herramientas para que sigan contando sus propias historias desde sus maneras. Entonces, por ejemplo, en Calamar se gestionó con el Centro de Memoria Histórica como cinco o seis cámaras, trípode, micrófono para que los chinos pudieran hacer eso, y pues nosotros hicimos un proceso de formación audiovisual. (Pacheco, comunicación personal, 2020)

Allí, la intervención institucional es de carácter más bien instrumental, el apoyo del Centro Nacional de Memoria Histórica fue

solo para aportar los equipos; se dispuso de ese recurso estatal al servicio de la comunidad sin dejar que interfiriera en las decisiones formativas y narrativas del proceso. Hay una especie de apropiación de los recursos estatales, poniendo condiciones de no intervención en ciertos aspectos, para salvar las limitaciones de la falta de instrumentos tecnológicos. Esa ausencia técnica lleva a que los sujetos establezcan vínculos y hagan acuerdos con otros sujetos y con instituciones. Ese tipo de alianzas también se ven en el documental *16 de mayo*, hecho en el marco del programa de la Cinemateca Rodante³ y que, desde la voz de dos sobrevivientes, rememora la masacre de estudiantes de la Universidad Nacional que se manifestaban contra el asesinato del líder universitario Jesús “Cucho” León, ocurrida el 16 de mayo de 1984.

Pacheco también hizo un proceso de acompañamiento y formación en Buenaventura con el colectivo de comunicación popular Ubuntu. Como resultado, los integrantes de dicha organización dirigieron y produjeron el documental *Somos Resistencia*. La participación que Pacheco tuvo allí, de la mano de sus compañeros de Supresión Alternativa, fue fundamentalmente pedagógica. Su objetivo era enseñar aspectos técnicos para fortalecer los procesos de Ubuntu:

Como nosotros no éramos los realizadores, sino los pelaos del colectivo de comunicación, entonces ellos eran quienes tenían toda una intención, guiada por nosotros. La intención de demostrar una de las actividades más representativas de Buenaventura que es la Minga de la Memoria, una chiva que recorre todos los lugares de memoria de Buenaventura, en donde sucedieron hechos victimizantes. [...] Son ellos quienes quieren mostrar un proceso que es muy cercano a ellos: el de Semillero Teatro por la Vida. Quieren mostrar cómo es que ha servido para tramitar la memoria [con] los jóvenes desde el teatro y mostrar también la Minga de la Memoria como un suceso reivindicativo de las víctimas y la memoria. (Pacheco, comunicación personal, 2020)

3 La Cinemateca Rodante es un programa de la Cinemateca de Bogotá y de Idartes que se propone generar estrategias de creación colectiva con la ciudadanía en la capital.

Este cortometraje documental muestra y relata cómo en Buenaventura se han llevado a cabo prácticas artísticas para enfrentar las consecuencias del conflicto armado colombiano. Es una rememoración de la violencia política, pero contada desde la acción colectiva. No se construye una historia de los sucesos traumáticos, sino de las resistencias de las comunidades, del fortalecimiento social que han logrado con sus tradiciones y con las artes escénicas. La entrada a ello, al inicio del documental, es una muestra de sus iniciativas y de las vidas que han configurado tras la guerra. Son constantes las imágenes de las personas juntas, en actividades colectivas (figura 8); se ve, además, una fotografía llena de colores que nos narra una versión de la historia de este pueblo que evade el discurso victimizante y la imagen melancólica de unas vidas sin esperanza.



Figura 8. *Somos Resistencia*

Es un relato alegre que habla de la guerra desde las identidades del pueblo. Las y los narradores, a diferencia de documentales anteriores, están en movimiento. Van caminando por las calles de Buenaventura a la par que cuentan cómo se han hecho actividades artísticas y de memoria en la región. La función indicial de la imagen en movimiento se aprovecha, se usa esa posibilidad que da el cine de ir caminando con los protagonistas. La cámara de video invita a perseguir el gesto que se agita, a seguir al sujeto que transita por las calles, la cámara nos da el espacio para que actuemos con ella desde el movimiento.

Pacheco arguye que, para la experiencia en Buenaventura, ya contaba con más madurez política y técnica y, por ende, tenía más

claridad en la intención estética que enseñaría. Esa intención es, como ya había mencionado refiriéndose a la antropología y a la fotografía, “grabar más allá del sentido común”. Para Pacheco, esto significa exceder lo que usualmente se registra, como el atractivo turístico de los lugares, y poner la atención sobre la cotidianidad de las personas, a la experiencia de los sujetos. Para ello, argumenta que es necesaria una inmersión, salir de la mirada estereotipada que se tiene de los lugares y comprenderlos desde la experiencia de quienes los habitan. Pacheco recontextualiza aquella máxima antropológica que ahora se vuelve una orientación para el trabajo cinematográfico. Entonces, no deja de estar presente esa mirada etnográfica que formó profesionalmente. Es una mirada que, más allá de la experticia técnica, se ocupa de observar el transcurso de unas problemáticas sociales.

Estas últimas experiencias denotan una preocupación por los conflictos territoriales y por la constitución de memorias desde el audiovisual, sobre todo en lo relacionado con la violencia política en la ruralidad colombiana. Con el audiovisual se buscan rupturas en las trayectorias de victimización que han sufrido los pueblos en el país, para propiciar formas de cultura política con imágenes que hablan de la transformación de la experiencia de la guerra. La interacción con las comunidades con las que llevó procesos pedagógicos le permitió a Pacheco comprender las dinámicas del conflicto armado y los modos en que afecta a quienes la vivieron directamente. Esos aprendizajes repercuten sobre todo en la manera en que identifica a estas comunidades, a quienes no asume como víctimas porque descubre que no se reconocen a sí mismas de esa manera. Pacheco dice que en algunos casos se enuncian como sobrevivientes de la guerra y que rechazan la categoría de víctima, que él relaciona con un discurso institucional que reduce a los sujetos a su experiencia de la guerra. Ese modo de comprender a los sujetos le permite crear imágenes basadas más en las resistencias y denuncias que en la reiteración del discurso victimizante.

Después del proceso en Buenaventura, Supresión Alternativa se fue disipando. En ese entonces, Lucho, uno de sus compañeros,

invitó a Pacheco a formar parte de otro proyecto que nació en el Diplomado en Comunicación para el Cambio Social, en la Universidad Pedagógica Nacional gestionado por el colectivo Espora. Se trataba de *La vecina incómoda*, un documental sobre los problemas socioambientales provocados por el relleno sanitario de Doña Juana en las localidades de Ciudad Bolívar y Usme en Bogotá. Lo hicieron con el apoyo de la organización Asamblea Sur, quienes ya llevaban un trabajo comunitario de varios años en el territorio. Pacheco se concentró en la dirección de fotografía, aunque siempre estaban cruzándose tareas según como lo necesitaban. Para él esa fue una experiencia diferente porque había un equipo de producción mucho más grande de lo que estaba acostumbrado, además, algunas de sus compañeras tenían una amplia formación audiovisual. Por lo anterior, hubo una mejor distribución del trabajo en relación con sus experiencias pasadas:

A mí esta vaina sí me cambió la perspectiva de cómo hacer las vainas. Definitivamente hay que hacer crecer las organizaciones y saber que uno no puede hacer todo [...]. Incluso el trabajar con más personas permite otro tipo de acercamiento con la gente: acercamientos más profundos, acercamientos desde otras perspectivas que uno no tiene. (Pacheco, comunicación personal, 2020)

En esta ocasión hubo distribución más amplia de roles dentro de la producción, lo que le permitió a Pacheco ver que podía enfocarse en un solo trabajo y desarrollarlo mejor. En el equipo de trabajo no solo había personas con experiencia y formación audiovisual, también había otras que hacían música, arte gráfico, ciencias sociales e incluso contaban con un geógrafo. Esto les permitió tener una perspectiva más amplia de cómo miraban y registraban las imágenes, pues se creaba un tejido de conocimientos desde diferentes puntos de vista, es decir, la mirada individual dialogaba para construir una mirada colectiva, lo que llevaba a una perspectiva mucho más especializada tanto en términos técnicos como investigativos. Igualmente, tener un equipo tan amplio, además de facilitar las labores, posibilitó agregar cosas que no se ven en otros documentales, como una propuesta gráfica

y musical muy elaborada, con ilustraciones y canciones creadas exclusivamente para la pieza. Se transforma la mirada en el sentido en que la interdisciplinariedad le da una vida diferente al trabajo y al producto final, pues hay un entramado de miradas técnicas que dialogan y dan pie a una elaboración audiovisual más llamativa.

La vecina incómoda llama la atención porque muestra planos bastante amplios que dejan ver las dimensiones del relleno sanitario (figura 9), hechas con drones que sobrevolaron el lugar. Deciden que esta es la única forma de mostrar algo que solo puede condensar una imagen como estas. Se busca el dron por sus capacidades de acción y la perspectiva que brinda desde la altura, que excede la capacidad visual humana cotidiana. En este caso, documentar el paisaje era necesario porque en él se reflejaba parte de los problemas que se buscaban denunciar. Es la vista general de una zona rural de Bogotá que está deteriorada, y ese tipo de imágenes le permiten al espectador imaginar las dimensiones del daño. Ese paisaje de basuras se intercala con las imágenes de las personas viviendo con problemas de salud, sus hogares llenos insectos y sus condiciones de vida deterioradas. Esto proporciona un nuevo significado visual al conflicto socioambiental de Ciudad Bolívar, amplifica el sentido de la espacialidad afectada.



Figura 9. *La vecina incómoda*

Al ritmo de la carranga, esas imágenes se van hilando con los relatos de las personas afectadas, que en una estructura ciertamente lineal introducen al espectador en el problema en cuestión, dan un contexto histórico y van mostrando los modos en que su día

a día se ha quebrantado. Las tomas de drones se registran como una expansión de la visión, como una posibilidad de pensar visualmente una coyuntura por la mediación tecnológica que amplía la óptica humana mediante el lente de una cámara. Esto se aúna con imágenes de la cotidianidad, de la experiencia subjetiva. La mirada antropológica se sostiene de manera recíproca con una mirada expandida de aquello que no alcanza a ver comúnmente el ojo humano sin un aparato.

Esa mirada plasmada en el documental tuvo un impacto muy grande. Pasaron por diferentes festivales de cine y comunicación y ganaron varios premios. Pero más allá de esto, el filme fue una vía para el encuentro de varias personas que trabajaban en temas de comunicación y que tenían ganas de organizarse políticamente. De ahí surgió el colectivo La Rula y otros proyectos que aún están construyéndose entre Pacheco y sus compañeras. Hacia las fechas en que hicimos la entrevista estuvieron apoyando procesos audiovisuales en el Tambo, Cauca, en asocio con la plataforma periodística Colombia Informa. También participaron como formadores durante un semestre del diplomado por el cual se conocieron en la Universidad Pedagógica Nacional.

Pacheco cierra su relato con una reflexión sobre su trabajo. Afirmo que es necesario que las clases populares se tomen los medios de comunicación para transformar sus realidades: “esto tiene que servir para el cambio social, es de las pocas cosas que tenemos las personas del pueblo para ejercer poder popular” (Pacheco, comunicación personal, 2020). Para él la comunicación es fundamental en los procesos organizativos, pues denota que es necesario mostrar y difundir las acciones colectivas. Su historia cierra, de esta manera, con unas expectativas de futuro, con un proyecto político que identifica al sujeto y que se ha configurado a partir de un recorrido por escenarios en donde la mirada que sospecha, la del antropólogo, la del comunicador, se ha cruzado con múltiples agentes y experiencias que la han hecho una mirada plural.

Lucha: “ver el cine en la periferia”

Luisa Moreno Ome, Lucha, como suelen llamarla, es trabajadora social de la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. Desde su adolescencia ha hecho parte de organizaciones sociales en la localidad de Ciudad Bolívar y en el municipio de Suacha.¹ Durante varios años fue tallerista de la Escuela Popular de Cine Comunitario de Ciudad Bolívar. Ha sido directora de arte de diferentes producciones realizadas por la Corporación Sueños Films Colombia. Ha sido parte del equipo gestor del Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho y fue jurado y tallerista del Festival Audiovisual de Cine y Video Comunitario de San Basilio del Palenque. También ha acompañado procesos comunitarios de comunicación en Ciudadela Sucre, Suacha. Ha llevado procesos de creación audiovisual en espacios ligados a su ejercicio profesional con niños y adolescentes en colegios y organizaciones sociales.

La comunicación y lo político en la escuela

El relato de Lucha comienza en sus años de colegio. Recuerda emotivamente a uno de sus profesores, Alejandro, quien le daba clases

1 Aunque el nombre oficial del municipio es Soacha, sus pobladores y pobladoras, entre ellas Lucha, proponen llamarla Suacha, como reivindicación de la nominación propia de sus pueblos originarios. En adelante, se acogerá este nombre.

de ciencias sociales y de filosofía cuando estaba en octavo grado. Cuenta que esto representó un giro importante para ella porque, gracias a esos espacios en la escuela, empezó a interesarse por las problemáticas sociales de su contexto. La narración parte de la identificación de unas espacio-temporalidades y unas relaciones que allí se dan. El primer vínculo formativo enunciado es con un maestro quien, entre sus clases, le enseñó sobre acontecimientos de la historia reciente colombiana que fueron significativos para ella; recuerda, sobre todo, el genocidio de la Unión Patriótica, los falsos positivos en Suacha y la muerte de Jaime Garzón:

Ahí es cuando uno se da cuenta que la formación en los colegios es muy básica y que uno conoce cosas muy intermitentes de la historia de Colombia y que lo que conoce, lo conoce de una manera bien sesgada. [...] Creo que cuando empezamos a hablar con él del genocidio de la UP me hace a mí mover por dentro como mil cosas y me hace pensar realmente que hay un legado histórico que hay que seguir, que hay que continuar, por todos aquellos y aquellas que en algún momento dieron su vida por esto y que hoy ya no están. (Lucha, comunicación personal, 2020)

Podemos inferir que Lucha marca ese encuentro con su maestro como un acontecimiento formativo precisamente porque implicó una transformación en su percepción del mundo, conoció nuevas cosas que la interpelan y la hacen repensarse a sí misma y al orden social de su país. Se evidencia un cambio que le permite a Lucha reconocerse como sujeto en un contexto cultural-político frente al cual empieza a asumir unas posturas. Su historia parte con una afección respecto a la violencia política en Colombia, cuando siente indignación por asesinatos de personas que para ella ya eran referentes históricos, en especial Jaime Garzón, en cuya obra aprendió la importancia del humor político y de la comunicación alternativa, así como los peligros que esta acarrea en Colombia.

Lucha se narra desde ese encuentro en la escuela con su maestro y aquellos temas históricos que le enseñaba. Esto es lo que Ricoeur (2009) enuncia como un momento axial, que se presenta como un eje temporal de referencia desde el cual la narración puede

establecer una cronología. Y, precisamente, es un punto de referencia porque marca un antes y un después en la vida de Lucha, porque allí se empieza a concretar su horizonte político y su camino hacia la comunicación.

Tras narrar ese acontecimiento inicial, su relato va un poco más hacia el pasado para traer a colación algunos hechos que también la influenciaron a continuar por dicho camino. Lucha cuenta que antes no tenía mucha consciencia de la realidad que la circundaba, sin embargo, sí menciona que ya estaba construyendo interés por las tecnologías visuales. Habla de su vida familiar, particularmente de su hermano, quien había comprado una cámara de video cuando ella era niña. Aunque él no se la dejaba tocar, le despertaba mucha curiosidad. Su hermano posteriormente compró una cámara fotográfica compacta que sí le dejó usar porque era más pequeña, portable e implicaba menos peligro para ella. Este dispositivo no daba oportunidad para muchas exploraciones, pero fue un primer paso para familiarizarse con la fotografía. Tomaba registros visuales dentro del conjunto residencial donde vivía en el municipio de Suacha, en fiestas y eventos que organizaban allá mismo. Ella narra que así nace el ánimo de congelar momentos en imágenes: “que mi hermano pudiera acceder a la cámara más compacta permitió que yo pudiese empezar a explorar esa mirada de congelar momentos, de capturar un momento exacto y que pudiésemos ver después y contar sobre ello” (Lucha, comunicación personal, 2020).

Los vínculos familiares y la vida con sus vecinos hacen que germine un gusto por la fotografía... las celebraciones, los encuentros, los momentos especiales eran pensados por Lucha a través de la cámara. Así, el tránsito de la infancia a la adolescencia está marcado por la formación de una memoria visual que usa las imágenes como referente del pasado y como punto de partida para vincularse con las personas que habitaban su territorio y su hogar. Años después, con ese momento axial que reconstruimos, los procesos en la escuela se compaginaron con sus intereses por la fotografía. En el colegio surgieron propuestas comunicativas, como noticieros populares, en los que ella se inscribió por recomendación

de su profesor de ciencias sociales. El escenario escolar es fundamental en el proceso de Lucha porque allí se dan sus primeros acercamientos a las prácticas de comunicación, pero ello es así por el vínculo fraternal que había construido con Alejandro, su maestro, quien además fue un puente para llegar a otros lugares. Él participaba de procesos sociales en el municipio de Suacha que vinculaba con sus labores docentes, por medio de lo cual Lucha realiza actividades de carácter comunitario:

Comenzamos con todo el proceso de creación de espacios dentro del municipio, con una propuesta muy clara de empezar a incidir como juventud. Entonces él dice: vea, pensémonos unos foros alrededor de los temas que le atañen a la juventud. Empezamos a hacer foros, empezamos a encontrarnos con un montón de gente dentro del municipio, con unos colectivos que llevaban también muchos años acá, a coincidir dentro del espacio, a pensarnos cosas en común. (Lucha, comunicación personal, 2020)

Los eventos que organizaba con su profesor entrecruzaban reflexiones académicas con intervenciones artísticas. La idea era que los estudiantes de los colegios participaran como ponentes, que tuviesen también algo que decir, y no solo se centrara el escenario en la intervención de personas profesionales. Esto se intercalaba con presentaciones de grupos de música y artes escénicas del municipio, sobre todo de los colegios. Lucha menciona que esto fue importante para descubrir caminos que muchas personas continuaron después y para reconocerse a sí mismos dentro de la comunidad: “hubo muchos momentos muy simbólicos para todas dentro de la construcción de nuestra identidad. Yo tengo una parcera que desde ese momento empieza a explorar la capacidad que tenía para cantar rap y ahora es una tesa” (Lucha, comunicación personal, 2020).

Todo esto significa, siguiendo el relato, adentrarse en unas formas de cultura política en las que tanto ella como sus pares formaron unas identidades colectivas y unos modos de organización que posibilitan el *vivir juntos* propio de lo político. Los vínculos entre maestro y estudiantes se reforzaron en entornos extraescolares

que aportaron a la formación política al propiciar unas discusiones sobre las relaciones de poder en el municipio, la violencia vivida y las formas en que la juventud podía replantear unas formas de vida en comunidad.

Esos espacios de discusión también fueron relevantes para la formación visual de Lucha, pues Alejandro, a quien también le gustaba mucho la fotografía, le prestaba su cámara para que hiciera registros visuales de lo que hacían. Tenía en sus manos una cámara mucho más avanzada que la de su hermano y eso implicaba mayores opciones para capturar con precisión lo que buscaba. Así mismo, los eventos que organizaban le permitían a ella explorar su gusto por las imágenes y por documentar lo que pasaba a su alrededor. Su maestro le daba pistas sobre qué registrar, dónde enfocarse, hacia dónde mirar:

Yo era siempre la que tomaba fotos [...]. Él siempre me decía... “recuerda que tienes que tomar foto cuando la gente va ingresando, cuando la gente se esté registrando, cuando la persona pase al frente a hablar sobre su ponencia”. Digamos que él empezó un poco a orientar la mirada de lo que tenía que tomarle foto [...]. Uno ya empieza a comprender que hay momentos claves de los que es importante tomar foto, de los que es importante registrar. (Lucha, comunicación personal, 2020)

La mirada de Lucha comienza a tener un direccionamiento, un enfoque. Ahora, la fotografía tenía una función dentro de la organización política, se trataba de documentar lo que sucedía para poder dar cuenta de ello, sistematizarlo, para tener no solo un recuerdo, sino una evidencia.

El gusto por la fotografía crecía a la par que ella conocía más su contexto sociopolítico y su territorio. Lucha, en medio de estas iniciativas, empezó a hacer caminatas por zonas rurales de Suacha que siempre estuvieron mediadas por la cámara: “toda esa magia de conocer y recorrer el municipio a través de la cámara creo que fue algo que [...] me unió a eso para siempre” (Lucha, comunicación personal, 2020). Se evidencia un reconocimiento de sí y de su entorno mediante el lente fotográfico, el hecho de poderlo registrar visualmente aumenta su arraigo, su identidad territorial; y al

mismo tiempo, la posibilidad de recorrer el municipio constituye una oportunidad para tomar fotos, es lo que posibilita y potencia esta práctica. Así, para la formación de la subjetividad visual de Lucha, hay una reciprocidad entre la organización social y la fotografía, un vínculo entre la identidad personal y la agencia de la tecnología visual.

En esos recorridos por Suacha, Lucha conoció zonas rurales que cambiaron la forma en que comprendía su municipio. Argumenta que allí descubrió que no se suele hablar de la ruralidad que hace parte de las ciudades con grandes centros urbanos. Fue significativo para ella encontrar nuevas personas y formas de vida desde el campo, y eso fue lo que empezó a orientar el registro de su lente. Su mirada apuntaba a esos encuentros, a los instantes en que se daba el cara a cara entre sujetos. Dice que le gustaba capturar la llegada a los lugares y las reacciones de las personas porque era algo que le permitía acercarse a ellas. Su mirada se construye emotiva y relacional, como una mirada que persigue unas situaciones específicas en las que la interacción humana genera afectos que se expresan corporalmente, que se pueden registrar en imágenes.

Las capturas fotográficas de Lucha también tenían que ser muy precisas, debía estar muy atenta a lo que iba a registrar. Eran finales de la década del 2000, las cámaras digitales tenían muy poca memoria y era bastante limitado el número de fotos o videos que se podían tomar. El condicionante tecnológico hizo que Lucha se adecuara a una forma de mirar mucho más atenta, detallista, selectiva... Debía ser muy consciente de lo que estaba sucediendo en el momento para poder elegir hacia dónde apuntar. La cámara agencia un comportamiento humano, perfila la formación visual del sujeto; la tecnología condiciona, pero también propicia unas prácticas que formaron un tipo de óptica. Cuando Lucha hacía entrevistas, por ejemplo, estas no podían durar más de un minuto porque debía guardar memoria y batería para cubrir todo el evento, de modo que tenía que ser concisa con lo que preguntaba, con lo que buscaba, con lo que miraba.

Estas experiencias le dejaron a Lucha una enseñanza que empezaría a ser un móvil para sus acciones; en sus palabras, se trata de la importancia de “sembrar semilla en las personas y creer en las personas. Cuando alguien creyó en mí en algún momento, permitió que explorara mi yo interior y las capacidades que tengo, que tenía y que puedo seguir explorando” (Lucha, comunicación personal, 2020). Esto trasgrede los discursos individualistas que imperan en nuestros tiempos y deja ver que, para crear identidades y formas de vida colectivas basadas en un reconocimiento del otro, es importante la emotividad del ser humano. Lucha expresa que la comprensión de sí misma pasa por el reconocimiento de los otros, y ese reconocimiento repercute en ella porque genera unas emociones: empatía, alegría, satisfacción por formar unas habilidades, etc. Esto, además, se vuelve una motivación para que ella quiera promover ese tipo de sentires en otras personas, de tejer relaciones basadas en una búsqueda de las potencias de cada sujeto desde la organización colectiva.

Esos vínculos interpersonales que pasan por lo emotivo también se fortalecen al compartir gustos por ciertos productos culturales que propiciaban charlas y reuniones. Lucha recuerda oír música de la Oreja de Van Gogh con su hermana o con su maestro, o tomarle fotos a sus amigas y amigos apasionados por el rap y el grafiti. Se establecían afectos entre los espacios de incidencia política y en la escuela, pero también en los momentos de ocio para grafitear y cantar canciones. Sin embargo, con el paso del tiempo, esas afinidades se van pensando políticamente. Aunque a Lucha le gustaba mucho la música pop, por los procesos comunitarios empezó a acercarse al rap latinoamericano, que solía tener líricas que narraban problemas sociales del continente. También llegó el ska y con ello una reflexión sobre la importancia del arte político, que usualmente se reflejaba en este género musical: “uno se va casando con esa línea crítica de cantar las injusticias, de contar lo que le está pasando a la gente en sus territorios” (Lucha, comunicación personal, 2020).

La formación política de lucha permite repensar las artes y la comunicación, más allá del entretenimiento, como medios a los

que se adscriben unos significados sociales. En este sentido, los consumos audiovisuales también se transforman, pues Lucha encuentra una afinidad con los documentales y el cine histórico:

Empecé, obviamente, a consumir un montón de documentales. Yo antes en la vida había visto un documental, nunca. Y empecé a conocer la importancia del documental. Me casé infinitamente con lo que implica el documental. Empiezo a ver documentales, por ejemplo, de México, de todo lo que pasó en octubre de México; las experiencias en Venezuela con Chávez [...], también con películas como *La noche de los lápices*, *La ola*. Empiezan esas películas con un foco muy social que me marcan un montón [...]. También conocí todo el cine que hace el Ejército Zapatista de Liberación Nacional en México. (Lucha, comunicación personal, 2020)

Por medio del audiovisual conoció temas, hechos y movimientos sociales que influenciaron sus intereses y sus prácticas, pero también su forma de hacer comunicación. La realidad latinoamericana la comprende por medio de imágenes. A través del audiovisual conoció referentes de organizaciones de otros países y sus formas de resistirse a la violencia, muchas veces, a través de la comunicación. El consumo de películas son una influencia determinante para pensar el tipo de imágenes que se quiere hacer.

Además de visualizar este tipo de producciones y de frecuentar los espacios políticos que gestionaba en Suacha, Lucha asistió a varias manifestaciones que también la aproximaron a la construcción de un proyecto existencial mediado por las tecnologías de la visualidad. Recuerda especialmente las marchas del Primero de Mayo y del paro agrario colombiano del 2013. Dice ella, le parecía mágico ver tantas personas en las calles mientras iba tomando fotos: “fue una cosa bellísima. Y creo que fue uno de los momentos históricos que más me marcan en ese momento” (Lucha, comunicación personal, 2020). Desde su adolescencia, Lucha entra en grandes movimientos sociales y manifestaciones de los sectores populares del país, pero lo hace con la cámara en sus manos, era esa su forma de relacionarse y participar de lo que acontecía en esos momentos, era también la manera en que congelaba ese fervor que sentía al ver tanta gente reunida, caminando junto con ella

por las calles, manifestándose contra injusticias y conmemorando hechos históricos que ponían un suelo común, una identidad política compartida. Su cámara es la vía para asumir posicionamientos en su contexto y para participar en las pugnas colectivas en las que se inscribía.

El cine y el sancocho

Desde que Lucha estaba en el colegio, se asoció al colectivo En Construcción, en el que participó durante seis años. Era un espacio muy académico en el que se gestionaban acciones desde la educación popular en Suacha, como los foros de los que se habló anteriormente. La mayoría de sus compañeros eran mayores que ella, sin embargo, menciona que fue un buen espacio de aprendizaje porque la trataban como par a pesar de la diferencia de edad. Este fue un primer espacio de organización política. Y aunque la comunicación estaba presente, no era un tema central. La inmersión en el audiovisual comunitario sucedió en su último año escolar, cuando aplicó a una convocatoria que hacía el Ministerio de Cultura en asocio con la Corporación Sueños Films Colombia, se trataba de un diplomado de creación de cine comunitario para personas de la localidad de Ciudad Bolívar en Bogotá y del municipio de Suacha.

Lucha quedó seleccionada entre 350 personas que se habían presentado. Tenía que ir de lunes a viernes en la tarde hasta el barrio Potosí en Ciudad Bolívar. Llegó allá un poco tímida porque se dio cuenta de que ella era la menor entre todas las personas elegidas. Tenía dieciséis años y aún era estudiante escolar, mientras que los demás ya eran universitarios o profesionales. Pero, con su experiencia en el colectivo En Construcción, sentía que sus aportes eran igualmente válidos. Esto implicó una ruptura en sus procesos subjetivos y en su autocomprensión, porque se trastocó la idea de la infancia y la adolescencia como etapas inocentes y con saberes poco legítimos que, quizás, provocó esa timidez para entrar en este nuevo escenario. La posibilidad de entablar relaciones horizontales

la llevó a conocer a muchas personas con las que formó amistad y apoyo dentro de su territorio:

Me encuentro con unos compañeros que son de aquí de Suacha, que hacen fotografía estenopeica [...]. Ahí conozco a Klaus Zapata, que fue el compañero que asesinaron aquí en Suacha, que era comunicador social de la Uniminuto, a varios compañeros de la Uniminuto, un montón de gente. Y claro, ya éramos un parche supergrande de Suacha, entonces nos veníamos caminando [...] nos encontrábamos en el camino, nos íbamos juntos, regresábamos y demás. (Lucha, comunicación personal, 2020)

El cine comunitario, desde el momento que emerge en la historia de Lucha, provoca uniones en las que, más allá de producir obras audiovisuales, se crean unos marcos de posibilidad para establecer redes de colaboración. Desde el trabajo de campo que hacían al crear películas hasta el camino de vuelta a su casa estaban atravesados por esos vínculos que allí construyó. El fenómeno del audiovisual comunitario se vuelve un eje existencial y de relacionamiento que orienta las acciones más cotidianas del sujeto. Esta primera experiencia haciendo cine la interpeló radicalmente, el audiovisual comunitario llegó a su vida para transformarla:

Esa experiencia en particular duraba todo un semestre. Me cambió en absoluto la vida. A mí, a mi percepción a lo que quería apostarle en términos comunicativos. Me enamoré absolutamente del cine y del cine comunitario, de la experiencia que tenían allá por más de... para ese momento tenían como diez años, menos, siete años. (Lucha, comunicación personal, 2020)

Sueños Films Colombia, la organización que gestionaba el diplomado, nació en el 2005 en la localidad de Ciudad Bolívar para promover la educación y la comunicación audiovisual, y desde el 2008 llevan a cabo el festival de cine comunitario Ojo al Sancocho (Ojo al Sancocho, s. f.). Lucha conoció su trayectoria y sus formas de trabajo, que se anclaban a los intereses que ella venía construyendo desde la escuela. En el diplomado se formaron en diferentes áreas de la creación audiovisual, como la dirección, la producción, la fotografía, entre otras. Ella se interesó específicamente en la dirección

de arte, labor que se convirtió en su fuerte y que siguió ejerciendo luego de esta experiencia:

Yo hice toda la dirección de arte. Yo creo que me enamoré mucho del arte por la profesora que tuve, que se llama Catalina López. Es una tesa en el tema artístico porque todo lo hace desde el reciclaje... todo, absolutamente todo, la apuesta que hace es desde el reciclaje. Y creo que como me mostró la dirección de arte era una cosa bellísima porque sí compenetraba con el cine comunitario, no con este cine que es bien comercial que es una cosa mucho más rígida con el tema del vestuario, el maquillaje... aquí era una cosa más de la puesta en escena, de cómo construimos escena, como conseguimos todo gestionado, prestado... (Lucha, comunicación personal, 2020)

La mirada de nuevo se transforma. En el diplomado, Lucha aprendió técnica cinematográfica, pero desde la perspectiva comunitaria de Sueños Films Colombia. Eso implicaba comprender la creación audiovisual no en términos lucrativos e industriales, sino en función de la cohesión social y la democratización del arte. La mirada detallista y estratégica de Lucha ahora podía ponerse en práctica en este nuevo contexto, aplicándola a la dirección de arte, a organizar el escenario de grabación, a estructurar los elementos y los signos que se registrarían con la cámara. Catalina López, su maestra, jugó un rol muy importante, pues sus formas de trabajo y de manejar los materiales dejaron huella en Lucha y en su modo de hacer cine. El reciclaje y la autogestión aparecieron como alternativas para la consecución de recursos. Se transformó su mirada, por cuanto la relación material con el cine quitó la centralidad al tipo de equipos que se tenían para llevarla a la forma en que estos se usaban. Se trataba de pensar cómo lo que se tenía podía adecuarse para lograr un resultado igualmente bueno. Hay una trasgresión de cómo se entiende la tecnología en la producción audiovisual y una reapropiación de su agencia.

El primer cortometraje en el que Lucha participó, como resultado de dicho diplomado, fue *Malabares de la vida*, un filme de ficción que trata sobre unos jóvenes que quieren dedicarse al malabarismo, pero cuyas condiciones económicas los llevan a trabajar en la zapatería de su abuelo. De acuerdo con Lucha, la elección del

tema fue algo fundamental, pues reflejaba la intención estética del proceso en general; se proponían que la historia mostrara “esa relación entre lo que uno quiere, lo que a uno le apasiona, con la realidad que toca vivir” (Lucha, comunicación personal, 2020). Aunque fuese ficción, había una referencia a las situaciones que se vivían en la comunidad de donde salía el producto. Lo que más impactó a Lucha fue la manera en que se trabajaba con la gente del barrio, precisamente, la historia fue elección de ellos, era lo que querían mostrar de sí mismos:

Fui la directora de arte y desde ahí empiezo a conocer otro mundo [...]. Qué es lo que implica que las personas cojan la cámara, que se graben a sí mismas, que nosotros seamos solo un medio [...]. Es la misma gente la que construye su historia, su relato como lo quiere contar... Y ver ese escenario de los niños, ver cómo ellos mismos se grababan para mí fue algo demasiado bonito. (Lucha, comunicación personal, 2020)

Lucha cuenta con bastante emoción cómo fue el rodaje, ver los equipos de producción y todo el grupo en articulación al mismo tiempo. También era la primera experiencia para otras personas del territorio que aparecieron en el corto como actores naturales. Narra que en ese momento se dio cuenta de que quería continuar haciendo comunicación comunitaria. La emoción que sentía tomando fotos en las marchas ahora la sentía haciendo cine con otras personas con quienes también tenía unas intenciones políticas en común. Eso marca su vida y encausa sus acciones en adelante porque es lo que quiere seguir haciendo a futuro.

Ese mismo año, Lucha participó en el festival de cine comunitario Ojo al Sancocho contando su experiencia con el diplomado y el cortometraje. Ella menciona que fue un momento muy importante, pues se sentía escuchada en un acontecimiento de grandes magnitudes. Era un festival internacional con muchos invitados y bastante visibilidad, le impresionaba ver tantas personas que llegaban de diferentes partes del mundo para hablar de cine comunitario en Ciudad Bolívar, una localidad históricamente estigmatizada, asociada con la violencia y alejada de los circuitos culturales centrales de Bogotá: “fue una cosa bella *ver el cine en la periferia* de

la ciudad, ver el cine en la montaña, no en esos centros culturales donde solo pueden acceder unos pocos” (Lucha, comunicación personal, 2020).

Ver el cine en la periferia fue un suceso que interpeló su mirada, fue ver que en esos lugares a los que ella acudía y en los que había formado una identidad política era posible llevar actividades que tradicionalmente se realizan en otros lugares y con otros propósitos. Esto era darse cuenta de que el arte no debe ser exclusivo de unas élites, sino que es algo que debe disputarse y democratizar. Cambia así, en la perspectiva de Lucha, el significado social del cine y de la importancia de transformar las estructuras sociales que limitan su acceso tanto en términos de producción como de exhibición. Ella dice que la gran enseñanza de ese momento fue descubrir la necesidad de llevar el cine a los sectores populares, a las personas que usualmente no pueden ir a un teatro; en sus términos, era la posibilidad de “llevar el cine a la puerta de la casa”.

A principios del siguiente semestre, las personas de Sueños Films Colombia se contactaron con ella porque requerían una profesora de dirección de arte y les había gustado mucho su trabajo. Aunque al principio lo dudó porque no llevaba mucho tiempo en esa labor, aceptó teniendo en cuenta que funcionaban desde la perspectiva de la educación popular y que su proceso de enseñanza también se concebía como un proceso de aprendizaje, de modo que los saberes que construyó con su primer cortometraje eran valiosos y era pertinente ponerlos en diálogo con nuevas personas: “lo que también me enseñaron ahí es que uno aprende haciendo y uno aprende también de los otros y creo que eso es valioso” (Lucha, comunicación personal, 2020). De esta forma, Lucha empezó a trabajar como tallerista y facilitadora con niños y niñas en la Escuela Popular de Cine Comunitario de Ciudad Bolívar. Ella dice que fue una gran experiencia, resalta el hecho de interactuar con sus estudiantes y ser reconocida por ellos, que le dijeran *profe* y tener la tarea constante de planear y adecuar estrategias de enseñanza en cada taller. La experiencia de sí se trastoca cuando otros sujetos le asignan unos roles sociales y le expresan un sentir de admiración,

lo cual da cuenta de una comprensión de sí dentro de un contexto cultural-político anclado al reconocimiento intersubjetivo.

Lucha aplicó lo que había aprendido, pero también se encontró con experiencias de trabajo nuevas en el ejercicio de ser maestra: “hicimos muchas cosas en reciclaje, me casé mucho con lo de la profe Catalina, adecuamos todo el espacio de la escuela de cine, hicimos también cortometrajes donde hacíamos la dirección de arte” (Lucha, comunicación personal, 2020). Otra vez, los objetos surgen como un determinante de la acción y, en este caso, brindan una estructura definitoria del tipo de trabajo que hacía Lucha. Trabajar con material reciclado conlleva emprender unas prácticas de recolección y tratamiento especiales para adecuarlos a lo requerido en los rodajes, es decir, esta forma de hacer dirección de arte genera toda una performatividad para adecuar y apropiar los objetos a las necesidades de las narraciones audiovisuales. En este orden, vemos que la apropiación social de lo tecnológico no solo refiere al uso de unas tecnologías digitales sino de todo material que nos coaccione.

Por esa época, Sueños Films Colombia estaba gestionando la realización de un largometraje llamado *Juan, el alma de los sueños*. Atraídos por el trabajo de Lucha, le propusieron ser directora de arte de la película. Ella aceptó con gratitud: “es bien importante cuando la gente cree en una, creo que eso es valiosísimo y creo que eso marca la vida” (Lucha, comunicación personal, 2020). Lucha recibió el guion y muy animada empezó a trabajar en temas de vestuario, puesta en escena, caracterización de personajes, entre otras cosas. Dice que fue una buena experiencia porque nunca la dejaron sola y toda su labor fue en colaboración con el resto del equipo. El proyecto tuvo algunas demoras y Lucha no pudo continuar, pero menciona lo valioso que fue que hayan visto ese talento en ella. Se reitera en el relato esa afirmación de sí desde la interacción con otros, la comprensión individual pasa por unas formas de socialización en las que las acciones del sujeto son reconocidas como valiosas en una comunidad, en un *nosotros*.

Lucha trabajó en varias producciones de Sueños Films Colombia. Menciona que eso le permitió, por ejemplo, conocer zonas rurales

de Bogotá como Pasquilla y el páramo de Sumapaz, pero también saber de las historias que allí se viven. El audiovisual comunitario, de nuevo, es un medio para conocer lugares, pero desde la forma de existencia de quienes los habitan, desde sus prácticas y cotidianidades. En las imágenes de Lucha se plasma un énfasis en representar los procesos y los lugares cercanos y los símbolos de la región de trabajo. Con ello, podría decirse, se forma una mirada a lo local con la que viaja y conoce el mundo mientras hace cine.

Lucha menciona, por ejemplo, el cortometraje de ficción *La última vaca*, en el que fue asistente de arte. Es la historia de una niña campesina que tiene que cuidar la última vaca que tiene con su madre tras haber sufrido la desaparición de otras dos. El corto está cargado de símbolos que permiten observar los contrastes de la vida en una zona rural. Los zapatos escolares junto con unas botas de caucho (figura 10), que representan el día a día de la infancia en el campo, el entrecruzamiento de unas prácticas sociales que identifican ese territorio, ir a la escuela y volver al hogar a cuidar de los animales y los cultivos, unas tradiciones que hablan del ser niña en el mundo rural. Los pequeños elementos que aparecen dan cuenta de esa mirada local que Lucha construye con el equipo de producción, muestran su interés por mostrar los significados que identifican a las comunidades con las que trabajan. Ese tipo de escenificaciones tienen que ver con el proceso general de creación: “Hacemos una lectura del contexto en el que estamos inmersos. Cuando uno empieza a reconocer cuáles son las problemáticas del mismo territorio, la misma gente es la que dice ‘hay que hablar sobre esto’” (Lucha, comunicación personal, 2020).



Figura 10. *La última vaca*

Lucha menciona que esa forma de crear era una oportunidad para contar lo que le estaba pasando a la gente, para tramitar el dolor y las consecuencias de la violencia urbana. Dice que, con este tipo de procesos, se encuentran con problemas sociales que les atravesaban como comunidad y que querían procesar de alguna manera. Lucha narra cómo la gente hablaba de personas que eran asesinadas simplemente por llegar a cierta hora de la noche,² así como emergen temas de drogadicción, minería ilegal, entre otros:

Hacíamos un mapeo de todos los problemas que teníamos [...]. La misma gente era la que decía: “el más importante, que nos está afligiendo es la minería ilegal”. Se escogía la minería ilegal y empezábamos con ese proceso de construir la historia. Siempre el proceso era colectivo. (Lucha, comunicación personal, 2020)

La estructura de la historia no se creaba por decisión de un guionista que la escribiese, sino que se decidía con las personas involucradas. Después de concretar esto, se resolvía qué equipos y tipos de colaboración se necesitaban. Lucha expresa que, a pesar de que no supieran cómo operar una cámara o hacer el sonido, aprendían en el mismo proceso. Respecto a esto, argumenta que, a pesar de que hay organizaciones que abogan por hacer cine comunitario sin distinguir esos roles dentro de la producción, ella se inscribe más en una posición que defiende la idea de mantener parte de esos esquemas porque es necesario especializarse, es decir, para Lucha es importante defender el derecho de las comunidades a tener experticia en ciertas áreas de la producción

2 Esto hacía parte de prácticas de asesinato y persecución selectiva: “La ‘mal llamada limpieza social’, de este momento en adelante nombrada como exterminio, aniquilamiento o matanza social, forma parte de esas corrientes de estigmatización que cruzan con persistencia la historia de la humanidad. La brutalidad del homicidio a sangre fría de gentes definidas por una identidad social, ciertamente, encuentra un primer lugar de comprensión en esa gramática: una identidad juzgada como peligrosa la torna en depositaria del mal condenándola a la proscripción y al homicidio” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015, p. 17). Este fenómeno se ha vivido en la localidad de Ciudad Bolívar desde la década de los noventa y ha sido agenciado por grupos paramilitares.

cinematográfica en las que los grandes medios llevan ventaja. Ello nos da indicios de un modo de significar el quehacer en el audiovisual comunitario ligado a la necesidad de romper el imaginario de que este no necesita especialización y profundización en el ámbito de la técnica. Lucha llama la atención en que habría que repensar la formación tecnológica desde la educación popular para que esa especialización no se base en jerarquías y que parta de una interpretación del contexto y un reconocimiento de las herramientas que se tienen a la mano, para construir una experticia técnica, pero con los aparatos a los que es posible acceder:

Uno de los grandes exponentes del cine comunitario en América Latina es Stefan Kaspar, él se murió en uno de los festivales de Ojo al Sancocho. Es suizo y duró casi toda su vida en Perú [...] con el grupo Chaski. Stefan siempre apeló a que la tecnología [...] va avanzando todo el tiempo y que lo que pasa en los procesos comunitarios es que la gente no ha podido hacer cine porque no tiene estos aparatos, y creo que algo que ha venido rompiendo con el uso de la cámara, que es algo que le ha servido un montón a los territorios, es el uso del celular... ¿Cómo podemos seguir haciendo cine desde el celular, desde lo que tiene la gente?, ¿cómo desde el celular podemos hacer la película, grabar, contar, hacer el noticiero popular? [...] y eso lo decía Stefan. Creo que a veces en las comunidades somos bien inseguros de cómo comunicar porque no tenemos la supercámara, y como no tenemos la supercámara pues no podemos grabar y contar qué es lo que está pasando acá. Entonces eso es una forma de decir: tenemos que seguir haciendo fotografía desde el cine, pero ya no es la fotografía con esto que el sistema capitalista y el consumismo nos dice, que hay que tener la cámara Canon o Nikon con el superlente para poder hacer cine. (Lucha, comunicación personal, 2020)

La especialización en las tecnologías visuales, desde esta perspectiva, depende más del uso que se les da a los materiales que se tienen y no tanto de unos aparatos específicos que se deben usar. De igual manera, Lucha aclara que los procesos en los que ella ha participado tampoco se han limitado y han tratado de conseguir equipos técnicos desde la autogestión. Ella se cuestiona los modos de producir audiovisual y dice que hay que abogar también por un cine

de calidad: “¿Por qué desde la periferia no podemos hacer un cine de calidad? ¿Por qué tiene que ser siempre esa imagen oscura, pixelada, que no se logra escuchar bien?” (Lucha, comunicación personal, 2020).

Lucha se posiciona frente a este tipo de pugnas por los aspectos formales en la creación: “también hay que disputar nuestra imagen y nuestra forma de representarnos con una imagen de calidad” (Lucha, comunicación popular, 2020). Esa cuestión se liga a una reflexión sobre las dinámicas de poder en relación con el de los aparatos. Las brechas tecnológicas que se viven en América Latina hacen que sean inequitativas las condiciones de posibilidad de producción audiovisual, respecto a lo cual Lucha asume la posición de buscar los medios para ejercer el derecho al acceso a las tecnologías digitales que, finalmente, tienen que ver con el derecho de los sujetos a *mirar*, con el derecho a que unas perspectivas visuales que posibilitan los aparatos no sean exclusivas de unas élites. Hay una mirada técnica que se preocupa por las formas de visibilidad que se crean, que pasan por unas dinámicas de poder en las que, así como los circuitos culturales, las tecnologías avanzadas también parecen ser relegadas a una clase social dominante, y esa mirada técnica a lo que apunta es a buscar las posibilidades para romper con ese imaginario.

Con todo lo anterior, su trayectoria con Sueños Films Colombia siguió creciendo. Por esos años su hermano le regaló una cámara profesional, lo cual motivó su trabajo creativo. En dos ocasiones fue directora de arte del festival de cine comunitario Ojo al Sancocho y en el 2015 fue como representante del proceso al Primer Festival de Audiovisual, Cine y Video Comunitario de San Basilio del Palenque. Allí fue jurado del evento y mostró parte del trabajo que habían realizado y lideró un taller de construcción de narrativas locales desde el *stop motion*. De esos talleres resultaron dos videos cortos: *Los golpes a lo Pambelé* y *El sabor de la burgo*. En el primero, se narra la historia de Antonio Cervantes “el Kid Pambelé”, quien es un referente en San Basilio del Palenque; el audiovisual muestra imágenes de las personas del pueblo practicando boxeo y mostrando

varias cosas que simbolizan este deporte en el pueblo (figura 11). El segundo video muestra a una mujer cocinando cocadas, un dulce típico de la región, mientras un hombre narra el proceso en lengua palenquera (figura 12).



Figura 11. *Los golpes a lo Pambelé*



Figura 12. *Fotograma de El sabor de la burgo*

Ambos videos recurren a la construcción colectiva de la identidad local desde la práctica del *stop motion*. Son videos llenos de color que apelan a la construcción de unas formas de memoria sobre algunos de sus referentes culturales más significativos. *Los golpes a lo Pambelé* nos muestra a la gente del pueblo recreando escenas del boxeo, pero también a la gente junto a la estatua de su ídolo, nos muestra cómo ello reúne unas alegrías colectivas, unos gustos en común. *El sabor de la burgo* nos muestra a una mujer transmitiendo su saber, dejándolo grabado en el tiempo con imágenes, su figura resalta como aquella que sabe y que tiene algo por mostrar. Ambas son historias coloridas que expresan alegría, esa emotividad direcciona la mirada hacia una suerte de esperanza colectiva que se refleja en la representación de unas tradiciones.

En el 2016, Lucha se involucró en la construcción de La Potocine, una sala de cine en el barrio Potosí, en la localidad de Ciudad Bolívar, hecho en articulación entre Ojo al Sancocho, el colectivo Arquitectura Expandida y el Instituto Cerros del Sur. Lucha narra que fue impactante ver una sala de cine irrumpiendo en el paisaje, que era trasgresor tenerlo al lado de las casas de un barrio periférico en donde ese tipo de construcciones no suelen hacerse:

De setenta niños, dos han ido a una sala de cine, o pocos han conocido una película, o referencian novelas que ven los papás y creen que eso es una película. [...] Es lo que yo te decía, ¿cómo llevamos el cine hasta los barrios, hasta donde está la gente que mantiene esta ciudad? [...] La gran discusión de cómo descentralizamos la cultura, que no sea para unos pocos, sino que sea para toda la gente, porque toda la gente tiene derecho a acceder a la cultura, mucho más a equipamientos culturales, que es algo a lo que no le apuesta mucho el Gobierno ni el distrito. (Lucha, comunicación personal, 2020)

La mirada de Lucha ahora se detiene en el paisaje, en la forma en que se ve la ciudad y cómo los edificios destinados al encuentro cultural son más limitados en las zonas periféricas de la ciudad. Pero bien, la irrupción de La Potocine en las montañas de Ciudad Bolívar, además de llevar infraestructura con fines sociales, era el lugar en donde se proyectaba el cine hecho en la localidad, en donde aparecen los vecinos y la familia. Era una oportunidad para verse y reconocerse en imágenes. Con ello, Lucha vio que la pantalla, en medio del barrio, era una oportunidad para mostrar las historias cotidianas al mundo y asumirlas como algo importante. En consecuencia, el audiovisual comunitario se volvió un medio para mostrarse a sí mismo, para presentarse a los otros. Esto permitió incluso, según lo cuenta Lucha, generar procesos de duelo y memoria colectiva; relata que algunas mujeres de la localidad han hecho catarsis al narrar casos de violencia sexual en piezas audiovisuales y eso generó que otras personas contaran experiencias similares y establecieran vínculos de confianza y solidaridad: “Ese impacto de la pantalla como medio de catarsis y sanación es valiosísimo, cuando la misma gente se ve en pantalla gigante” (Lucha, comunicación personal, 2020).

Para Lucha, como realizadora, también era agradable poder ver su trabajo en una pantalla grande, dice que es gratificante y que la motivaba a continuar haciendo lo que hacía, aunque también le exigía aprender más, pues veía aquellas cosas en las que debía mejorar, o que creía que podría hacer de otra manera: “Fue algo que me permitió sentir que era importante lo que estaba haciendo, que era valioso para otros y para otras” (Lucha, comunicación personal, 2020). Verse a sí misma en imágenes en movimiento, en el cine del barrio, transforma la experiencia visual de Lucha. Ver su trabajo en pantalla es verse a sí misma y ver el resultado de toda la trayectoria que la llevó hasta ese punto, así como es ver que ese trabajo logró propiciar unas maneras de tramitar y repensar los problemas colectivos. El efecto de verse en las imágenes registradas es formativo en la medida en que transforma la experiencia de sí y motiva unos proyectos en la vida del sujeto, en el caso de Lucha, seguir haciendo cine.

La universidad, el trabajo social y el audiovisual

Las vivencias de Lucha en la escuela y en los procesos comunitarios cambiaron su perspectiva visual de muchas formas. Ella recuerda que incluso la manera en que veía los paisajes de los territorios que frecuentaba empezó a ser distinta, pues estaban atravesados por reflexiones respecto a cómo había una configuración social en la estructura visual de las ciudades mientras viajaba entre Suacha y Ciudad Bolívar:

Algo que me marca mucho... unas imágenes que nunca voy a olvidar es cuando yo iba en el bus y, claro, lo que uno ve es pura montaña [...] el bus literalmente se mete por la montaña [...]. Ahí empiezan los cuestionamientos porque había unas partes donde la montaña estaba superpoblada —tenía un montón de casas— y otras que estaban vacías, que estaban oscuras [...]. Las casas aún no habían llegado hasta ese pedazo de la montaña [...] Cuando yo iba en el bus bajando en la noche que ya era muy oscuro todo... siempre se me va a quedar la

imagen de ver la montaña prendida, con muchas luces, y la montaña oscura. Entonces la pregunta era, ¿quiénes van a ser los próximos que van a estar en esa montaña?, ¿quiénes son los próximos que lastimosamente va a desplazar el conflicto armado? (Lucha, comunicación personal, 2020)

Las montañas de Suacha y Ciudad Bolívar históricamente han recibido población que llega a la ciudad huyendo de la violencia política en la ruralidad. Para Lucha, el panorama de esos territorios ya no podía ser visto sin tener eso en mente, se había hecho consciente de que la organización urbana y las consecuencias de la guerra le permitían ver ese paisaje no como unas simples montañas, sino como un signo visual del orden social colombiano y sus conflictos adyacentes. La formación política y visual de Lucha la hizo relacionar las imágenes cotidianas con unas problemáticas sociales y unas relaciones de poder, es una mirada más consciente de su entorno, su óptica del día a día ya pasa por unas inferencias, por unos análisis, por unas preguntas respecto a cómo el mundo llegó a verse de una u otra manera y respecto a cómo se podrá ver en el futuro. Lucha se piensa la violencia y se preocupa por el conflicto armado colombiano desde esa repercusión visual en la ciudad, por su expresión en esa montaña apagada que seguramente en el futuro estará habitada por personas que han vivido el desarraigo de la guerra.

Ahora bien, tras rememorar ese recuerdo sobre sus pensamientos acerca de las montañas mientras viajaba en los buses de la ciudad, Lucha menciona que ese tipo de cuestiones también la llevaban a preguntarse qué iba a estudiar, a qué se iba a dedicar. Sus viajes a Potosí la hacían cuestionarse si estudiar cine, comunicación social o alguna carrera en ciencias sociales. Para ella entrar a la universidad era también un acto político y emotivo, pues sería la primera profesional entre su familia nuclear. Consideró hacer una carrera que le permitiera continuar con el tipo de actividades que venía haciendo, por lo que se presentó a varias universidades públicas en Bogotá en programas de ciencias sociales. Entró a estudiar trabajo social en la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.

Lucha no entró a estudiar cine porque los programas académicos que encontraba no eran muy cercanos al cine que a ella le interesaba hacer, además que solía ver a algunos de sus amigos que sí entraron a esa carrera en universidades frustrados porque la academia limitaba sus maneras de crear: “el cine que yo quiero estudiar es este cine, el cine comunitario [...] y creo que la mejor escuela para aprender cine comunitario es acá, en el barrio con la gente, haciéndolo” (Lucha, comunicación personal, 2020).

Aun cuando tomó la decisión de que la academia le aportara más desde las ciencias sociales, hubo un choque entre las expectativas que tenía sobre la universidad y lo que realmente sucedía allí. En el transcurrir de su carrera se dio cuenta de que había un enfoque muy anticuado sobre lo que es el trabajo social. Lucha dice que en su institución tenían una tendencia a orientar la disciplina fundamentalmente a temas de salud mental, dejando de lado otro tipo de corrientes en la disciplina. Tampoco percibía un interés político claro por parte de muchas de las personas que estudiaban con ella. No obstante, su forma de responder a esto fue articularlo con lo que ella hacía, empezó a hablar de cine comunitario y a proponer actividades relacionadas siempre que podía; con el tiempo ya la reconocían por eso, por hacer cine. Dice Lucha, la defensa de los derechos y las reivindicaciones sociales desde el audiovisual ya son parte esencial de su proyecto de vida, por lo que hizo lo posible por incluirlo en su formación académica.

Aunque en el currículo de su carrera Lucha percibía una forma de entender el trabajo social desde el asistencialismo y la ausencia de reconocimiento de la agencia de las personas, ella trató de resistirse a esto en sus prácticas profesionales. En las primeras experiencias se encontró con un trabajo muy limitado, en donde le exigían una intervención social en un tiempo insuficiente. Empero, teniendo en cuenta eso, en los siguientes semestres procuró plantear propuestas desde lo que le apasionaba: el audiovisual. Hizo intervenciones en dos colegios de Sibaté, uno en zona urbana y otro en zona rural, en donde realizaron un cortometraje de ficción y una huerta comunitaria. El corto que se produjo trató sobre el

autocuidado desde la biografía de los niños y las niñas con quienes trabajaba.

El hecho de poder anclar el audiovisual comunitario con sus prácticas profesionales dio un giro en la manera en que Lucha se relacionaba con sus estudios. Si bien estaba pasando por cierta decepción con su carrera, dicha experiencia la reorientó y la hizo apasionarse un poco más por lo que hacía, el cine la reconcilió con su profesión. Su último nivel de práctica, el más esperado por ella, era de intervención comunitaria. Conoció a una profesora cercana al campo de la salud que la llevó a un nuevo espacio, específicamente con casos de discapacidad física con la Fundación Cirec. Al principio no estaba muy segura porque esperaba pasar ese año en otro tipo de contexto, no obstante, cuando llegó allá se dio cuenta de que la intervención del trabajo social en el campo de la salud podía replantearse desde el audiovisual comunitario:

Ingresé al mejor campo de práctica que tuve en toda mi carrera universitaria. Tuve la oportunidad de estar un año ahí, en donde también apliqué todo el tema del noticiero popular con algunos casos específicos que tuvimos. También hicimos trabajo con las cuidadoras y cuidadores de las personas con discapacidad y lo hicimos desde el audiovisual. Creo que pude poner en práctica todo lo que yo quería desde la academia, desde el trabajo social, pero también desde todos esos saberes que yo tenía desde el cine comunitario. (Lucha, comunicación personal, 2020)

No fue una tarea sencilla llevar el audiovisual a este lugar porque, dice Lucha, no es fácil para las personas el proceso de narrarse a sí mismas frente a una cámara. Cuenta que en ese recorrido entabló una relación muy especial con las y los cuidadores de la fundación. Reflexiona sobre sus relatos, pues llamaba su atención el hecho de que para hablar de sí se remontaban seis o siete años atrás, cuando no tenían ese papel de cuidar a un ser querido:

Me enamoré de la fortaleza que uno encuentra en las personas, sobre todo de las cuidadoras y cuidadores [...], su vida había quedado aplazada [...] porque tuvieron que empezar a cuidar a la persona... su hijo, hermana, primo, que quedó con discapacidad. (Lucha, comunicación personal, 2020)

Otra vez juega la mirada empática que formó Lucha. El audiovisual se comprende en su relato como un medio para comprender la experiencia del otro, para romper barreras de comunicación y motivar la puesta en escena de las memorias de los sujetos. Lucha dice que fue gratificante ver a los adultos mayores agarrar una cámara y que empezaran a grabarse entre ellos, y que fue eso lo que rompió con su timidez y los animó a contar sus historias.

El último espacio académico en el que Lucha decidió anclar su experiencia audiovisual fue en su proyecto de grado, en el cual sistematizó su experiencia de la Escuela Popular de Cine Comunitario de Ciudad Bolívar y de la construcción autogestionada de La Potocine, para comprender cómo se da la organización colectiva desde el cine comunitario en el barrio Potosí, en Ciudad Bolívar (Moreno Ome, 2020). En ese documento, Lucha aporta una reflexión respecto a los procesos pedagógicos que se dan en este tipo de procesos comunicativos. Argumenta que es primordial el trabajo desde la educación popular porque con ello se fundamentan las dinámicas de trabajo, enseñar implica también aprender y lo que reúne los saberes y el trabajo colectivo es una búsqueda por democratizar la cultura y el conocimiento. También plantea que este tipo de modelos pedagógicos permite que cada sujeto pueda aportar a un proceso desde sus propias herramientas, intereses y saberes. Lucha muestra que para Sueños Films Colombia fue posible llevar a cabo un trabajo desde dicha corriente porque hubo un trabajo de conocimiento previo de las dinámicas internas territoriales, que posibilitó articular esfuerzos y motivaciones, de lo que resulta un ejercicio democrático por iniciativa de la misma comunidad.

Ahora bien, aunque Lucha pudo llevar el cine comunitario a su vida universitaria, el ritmo de estudio la obligó a dejar sus talleres en la Escuela Popular de Cine. No obstante, continuó trabajando en la gestión del festival Ojo al Sancocho y participando en la creación de algunos cortometrajes. Recuerda uno en particular por la propuesta de arte que tiene, se titula *El Charrito del Oriente*. Es la historia de una mujer sordomuda que entra a la Escuela Popular

de Cine Comunitario para hacer un videoclip sobre su hermano, el Charrito del Oriente, un hombre que dejó de lado su sueño de ser cantante por los problemas económicos que le aquejaban a él y a su familia.

En la historia del corto se vuelve a notar ese esfuerzo por construir relatos locales. Priman las imágenes de los vecindarios de Ciudad Bolívar y de los escenarios rurales de la región. Cada escena cuenta con una puesta en donde se expresa la mirada de Lucha —que en esta oportunidad se construye en colaboración con Laura Cadena, una compañera del proceso—. Cada elemento en pantalla simboliza algo dentro de la narrativa. En el filme, hasta unas pequeñas pastillas que se enfocan son puestas de manera tal que sean condición de posibilidad para el curso de la historia (figura 13). Lucha se encarga de poner y organizar signos visuales que le dan coherencia al corto, pero que también expresan el interés por mostrar los procesos de la comunidad, por ejemplo, en una de las escenas del cortometraje se ve que el televisor de una de las protagonistas expone una imagen del proceso audiovisual de la escuela de cine.



Figura 13. *El Charrito del Oriente*

Este corto no hace mucho uso del lenguaje oral, en cambio, explota la capacidad del espectador de ligar signos visuales, detallando todos los elementos que hacen que la historia siga su curso. Por esta razón, la tarea de Lucha fue fundamental, porque,

al encargarse del arte, es quien tiene que escenificar todos esos signos de manera congruente para que tengan el efecto que se espera. Lucha expone que este cortometraje le trajo una experiencia relevante en su trayectoria. Contaban con actores naturales de la localidad. La protagonista era una mujer sordomuda que actuaba por primera vez en su vida. Nuestra narradora dice que fue un gran reto porque tuvo que establecer mucha confianza con ella por medio de todo su trabajo con la dirección de arte: maquillarla, asesorarla en el vestuario... Curiosamente ese vínculo con ella le generó tranquilidad y confianza a la actriz. La mirada de Lucha como directora de arte, con estas condiciones, se construye consciente de esos otros sujetos con los que trabaja y sus condiciones de vida, pues para que sus imágenes se logren es necesario que haya un vínculo amable entre ella y el resto del equipo.

Esa mirada empática se fortalece con otros trabajos que Lucha continuó agenciando. De manera paralela a su labor en Ojo al Sancocho y a sus estudios universitarios, pasaron diferentes eventos que transformaron su experiencia. En el 2016, junto con el Colectivo en Construcción, entra a ser parte del Movimiento Político de Masas Social y Popular del Centro Oriente Colombiano. Ella se acercó al equipo de comunicación de la zonal Bogotá de dicho movimiento y con ellos empezó a hacer radio. Hacia el 2017 toma más distancia de los procesos comunitarios por el ritmo de la vida académica y porque se va a vivir con su hermano a Bogotá. En el 2018 se retiró también del Colectivo Construcción, retornó de nuevo a Suacha a la par que inició un paro universitario en el país.

Esos cambios tan seguidos la llevan a lo que ella llama una *tusa política*. Su vida universitaria cargada de ocupaciones no le dejaba mucho tiempo para todo lo que venía haciendo con las organizaciones sociales de las que hacía parte. No obstante, el ánimo de Lucha de continuar ejerciendo acciones comunitarias la llevan a incidir en ese lugar que estaba acaparando su vida, su universidad. Se vinculó al movimiento estudiantil, empero, cuenta que lo más importante de esa experiencia es que le permitió conocer los feminismos. En el 2018 se hicieron múltiples movilizaciones

de las que participó su universidad; allí conoció a muchas mujeres que la invitaron a pensarse desde una perspectiva feminista. Y como era costumbre para ella, decidió reflexionar sobre ese tema desde la comunicación audiovisual. Particularmente, se preocupó por la ausencia de imágenes femeninas en el contexto colombiano:

Ese escenario de representatividad que tienen las mujeres y que muy pocas veces se logra ver. Yo empezaba a hacer el análisis y decía, claro, en el barrio quién es la persona que siempre habla cuando pasa algo: el vecino, el líder, pero ¿por qué la señora no? (Lucha, comunicación personal, 2020)

La forma en que veía su comunidad y el trabajo audiovisual se transformó con la llegada del feminismo a su vida. Se dio cuenta de que, muchas veces, la representación visual también excluye a las mujeres porque se desdibujan sus participaciones y sus liderazgos. Lucha narra que es muy difícil plantear relaciones distintas porque aún están muy marcados los roles de género tradicionales, sobre todo en ciertos sectores populares. Desde aquella irrupción feminista con el movimiento estudiantil, se transformaron los modos de su quehacer en las organizaciones sociales; con ello recuerda experiencias previas de su experiencia como mujer que ahora hace conscientes, relacionadas con las formas de trabajo en los diferentes escenarios de su vida, los micromachismos que ahí se vivían y que no eran tan evidentes:

Dejé de pasar un montón de cosas por encima de mí [...] entonces, a mí el feminismo me cambia la perspectiva de todo [...] hace que las cosas tengan que ser distintas [...]. Amarnos entre mujeres ha permitido que mi mirada esté más liviana [...]. Si yo hubiese conocido el feminismo antes, muchas cosas hubiesen sido distintas. (Lucha, comunicación personal, 2020)

Su entrada al movimiento estudiantil y su encuentro político con otras mujeres hizo que esa mirada local, detallista, empática se continuara formando ahora como una mirada feminista, pero, dice ella, desde lo popular. Cambia la consciencia que tiene de sí misma, de las imágenes que crea y de las imágenes que ve. Los marcos bajo los que reconoce la experiencia femenina cambian. Se hace necesario que haya una equidad en las relaciones de trabajo,

así como en la visibilidad de las luchas y de las acciones de las mujeres. Esto es importante porque, si en el cine comunitario se pretende llevar labores desde vínculos horizontales, también hay que hacer una crítica de aquellas jerarquías menos evidentes pero igualmente violentas. Se plantea un posicionamiento frente a esa mirada masculina de la que habla Mirzoeff (2016), retomando a Butler, frente a ese régimen escópico que presenta en las pantallas un dominio de la imagen de los hombres sobre las imágenes de las mujeres. De modo que, desde ese momento, para Lucha es un asunto central poder revertir ese dominio masculino en los proyectos a los que se vinculaba.

Ya hacia el final de su carrera, y tras haberse distanciado de las organizaciones sociales de las que hemos hablado, Lucha llegó al Diplomado en Comunicación para el Cambio Social en la Universidad Pedagógica Nacional, gestionado por el colectivo Espora. Allí conoció a las personas con las que organizó el colectivo La Rula, con quienes hizo el documental *La vecina incómoda* que, como contamos en la historia de Pacheco, trata sobre las problemáticas socioambientales que ha implicado la presencia del relleno de Doña Juana en los territorios de Usme y Ciudad Bolívar. Esta experiencia significó un cambio en lo que estaba acostumbrada a hacer, pues decidieron hacer un documental y ella usualmente hacía cine de ficción. Eso la llevó a pensarse desde otros roles, pues ya no tendría que hacer dirección de arte. Entonces, acompañó fundamentalmente la organización del guion, la producción de entrevistas y la producción de campo: “eso surge por mi carrera en trabajo social” (Lucha, comunicación personal, 2020).

En este punto, su carrera profesional convergió de nuevo con el audiovisual; ella se encargó de entrevistar e interactuar con las personas, de tocar puertas y conseguir locaciones y entrevistados, etc. Su mirada, con toda la trayectoria que ya hemos contado, hace una intersección de lo aprendido en todos esos lugares y proyectos por los cuales pasó. De alguna manera, esta producción condensa todas las formas de mirar que se han descrito en el relato de Lucha. Las locaciones de grabación del documental expresan esa búsqueda

detallista de Lucha. Aparecen cosas que solo se pueden comprender con imágenes, problemas que solo podemos imaginar con una referencia visual que nos ayude a dimensionar lo que sucede. La organización de las escenas nos posiciona frente a unos símbolos que exceden las palabras y que chocan la experiencia visual del espectador, los insectos en las comidas, en los rostros, en todo ámbito existencial de las personas es una imagen que, aunque se pueda describir con palabras, su referencia visual da unas condiciones imaginativas mucho más amplias.

El documental pasó por muestras, festivales, universidades, incluso por instituciones del Gobierno distrital de Bogotá. Ella no se esperaba tanto impacto, pero fue una enseñanza importante ver que con la comunicación audiovisual se podía incidir en tantos lugares que a veces parecen tan distantes entre sí, pero cuyo papel dentro de las discusiones políticas es muy importante:

La vecina incomoda logró incomodar a un montón de gente. Es un formato que permitió llegar tanto a lo comunitario como a lo más académico. Creo que es la primera experiencia que tengo en donde un producto de esa calidad logra romper en todos los escenarios. (Lucha, comunicación personal, 2020)

Lucha reflexiona sobre la difusión de las producciones comunitarias y dice que es algo que se debe mejorar, porque usualmente quedan entre las personas que las realizan y en ciertos sectores políticos y académicos interesados. Se pregunta cómo se pueden ampliar los escenarios de repercusión de las obras audiovisuales, a lo que ella misma responde que hay que fortalecer procesos de formación de públicos.

Después de este documental, Lucha siguió trabajando con el colectivo La Rula en procesos en el departamento del Cauca y en la localidad de Ciudad Bolívar. Aunque su paso por este colectivo fue breve, allí conoció amigas y amigos que marcaron su trayectoria y con quienes continúa haciendo nuevos proyectos. Participó en Parvada Sinsonte, un medio de comunicación alternativo, y en otro medio llamado Trochando Sin Fronteras, con la Organización de Comunicadores Populares, desde donde se gestionó un proyecto

de comunicación popular y comunitaria en Ciudadela Sucre, la comuna cuatro del municipio de Suacha.

En este territorio se viven problemáticas de desalojo violento a personas que llegan allí buscando refugio por las consecuencias socioeconómicas de la crisis generada por emergencia sanitaria de la Covid-19. Muchas personas se quedaron sin trabajo y sin recursos económicos para pagar arriendos y alimentarse. Ante la falta de atención institucional de la administración del municipio, decidieron construir de manera autogestionada dos albergues que acogieron familias durante el 2020. De ahí surgió el Comité por la Vivienda Digna y el Derecho a la Vida. Lucha llegó allá para hacer cubrimiento y para acompañar a las comunidades refugiadas, sin embargo, también empezó a hacer otras labores logísticas y de comunicación con un espacio llamado Somos Comuna y con niños y niñas del lugar:

Una vez hice un ejercicio con ellos, porque estaba con el celular grabando, y ellos me dijeron que les dejara ver [...]. Y nos pusimos en el ejercicio de grabar a los propios niños y que se grabaran ellos mismos [...]. Dije no, esto no se puede quedar acá, montemos una escuela de cine comunitario con los niños y niñas. (Lucha, comunicación personal, 2020)

Lucha volvió a Suacha para plasmar todo lo que aprendió en ese largo recorrido en el que siempre estuvo presente la creación audiovisual. Volvió al lugar en donde comenzó su historia, pero llegó con una mirada distinta, con unas perspectivas ético-políticas más claras. El camino de Lucha, con su mirada local, detallista, técnica, empática y feminista, la llevó a reflexionar sobre sí misma, a sentir cierta satisfacción por sentir que ha hecho un buen trabajo, pero también porque crece el ánimo de continuar haciéndolo.

Yesica: “vernós en la imagen en movimiento”

Yesica Cortés es licenciada en filosofía de la Universidad Pedagógica Nacional, especialista en Políticas Públicas y Justicia de Género del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales y magíster en Estudios Culturales en la Universidad de los Andes. Se ha formado en gestión cultural, enfocada en el análisis y la producción gráfica y audiovisual con entidades como la Cinemateca de Bogotá y el Instituto Distrital de las Artes (Idartes). Fue parte del Colectivo Circonciencia Natural, con el cual agenció procesos de arte popular y comunitario en la localidad de San Cristóbal. También participó en procesos de comunicación radial y audiovisual con el colectivo Radio Práxis en zonas veredales de transición y normalización en Mesetas y Tolima. Ha sido maestra y tallerista de filosofía, ciencias sociales y artes plásticas y visuales en entidades como la Escuela Pedagógica Experimental, la Corporación Claretiana Norman Pérez Bello, la Fundación Circonciencia Natural, entre otras. Ha sido gestora cultural y coordinadora de proyectos asociados a la Secretaría Distrital de Cultura y Deporte de Bogotá, la Secretaría de la Mujer de Bogotá, Idartes, la Corporación AITUE, entre otros. También ha sido docente de la Universidad San Buenaventura, la Universitaria Agustiniiana y la Universidad Pedagógica Nacional en Bogotá. En todas estas labores ha generado espacios de creación artística y comunicativa, pero su trabajo en el audiovisual comunitario se ha concentrado en la investigación y en la gestión de escenarios de exhibición audiovisual.

Los primeros años: la familia, la escuela, la amistad

Yesica construye un interés por las tecnologías visuales desde temprana edad por su contexto familiar. Ella narra que sus primeros acercamientos a las artes visuales fueron en su infancia a través del dibujo, aproximadamente desde los diez años. Tenía cuadernos en los que dibujaba caricaturas y retratos. Esto, en parte, por influencia de su padre, con quien compartía ese interés:

Sentía que esa sensibilidad que él tenía para dibujar ciertas cosas era transmitida. En ese momento de niña pensaba que esa sensibilidad artística me la había transmitido él. Ese es mi recuerdo más claro de por qué me empezó a interesar la imagen. (Yesica, comunicación personal, 2020)

Las relaciones familiares, de alguna manera, emergen como un primer escenario de socialización en torno a las tecnologías de la visualidad. Además del dibujo, Yesica recuerda ver películas con su papá: “yo compartía muchos gustos y muchos de esos escenarios con mi papá [...], si él se sentaba a ver algo, yo me sentaba a verlo con él y él era muy sensible con las películas” (Yesica, comunicación personal, 2020). A su padre le conmovían ciertas producciones que veía de manera reiterada junto con ella, repetían películas como *Titanic*, que les despertaba emociones tanto de alegría como de tristeza. Pero Yesica enfatiza en que se conmovía sobre todo cuando las veía con él, es decir, no solo se construía de manera conjunta el interés por el cine, sino el afecto que ello movía: “yo compartía ese gusto y ese gusto implicaba que yo también me conmoviera” (Yesica, comunicación personal, 2020).

Lo anterior nos da indicios de unas primeras experiencias en la configuración de una subjetividad visual, que pasa por las relaciones intersubjetivas y la producción de unos afectos. La nostalgia por el cine, desde ese momento, pareciese una emoción que se formó al compartirla con otro, en este caso, con su padre. El hogar, la familia, emerge como un escenario de interacción visual,

no solo porque el padre de Yesica la influenciara en el consumo cinematográfico, sino porque ese mismo consumo les permitió entablar una relación mucho más cercana. Así también sucedía con el dibujo, pues al tener a su padre como referente, Yesica se interesó por explotar este talento y construir una experticia que fue complejizándose con el paso de los años. El dibujo era, como el cine, una práctica de encuentro, de intercambio de saberes y de fortalecimiento de los vínculos afectivos. Vemos así que las prácticas y las tecnologías visuales, desde la infancia, hacen parte de los lazos sociales de los sujetos.

En ese entonces, como muchas personas de su edad, a los diez u once años, Yesica veía dibujos animados en la televisión. Sin embargo, como es usual en Colombia, también veía la programación de los principales canales televisivos abiertos del país, Caracol y RCN, en los que es recurrente la programación de telenovelas y series. Yesica menciona algunas producciones de este tipo que veía con su madre y su hermano, como *La saga: negocio de familia* y *Pandillas, guerra y paz*. De la primera destaca un formato innovador estética y temáticamente en relación con otras producciones de la época que retrataban la violencia desde ciertos tópicos como el narcotráfico; de la segunda resalta el hecho de que se retratara un contexto cercano a sus vivencias barriales y se plantearan problemas en torno a la violencia y las diferencias de clase.

Este recuerdo nos deja ver dos cosas. Por un lado, esa atracción por los formatos audiovisuales innovadores, pues si bien se trata de dos producciones que pasaban por las dos grandes plataformas de televisión nacional, no eran el típico melodrama que caracteriza a las telenovelas, sino que versaban sobre la violencia política en diferentes contextos del país. Las series mencionadas mostraban las formas en que las pandillas y las organizaciones criminales tocaban la cotidianidad en nuestro contexto. Por otro lado, Yesica muestra un interés no solo por la representación de violencia sino por la exposición de los grupos sociales cercanos a ella, sobre todo con *Pandillas, guerra y paz*, puesto que allí veía una representación de lo “ñero”, como solían denominar a las personas de su barrio;

no obstante, en la serie esto se mostraba diferente a como ella lo veía en los noticieros: “siento que en ese momento pensaba que eran personajes importantes [...], se agenciaban” (Yesica, comunicación personal, 2020).

Con esto último, podemos decir que la mirada se orienta hacia una identificación de lo cercano, pero a la par hacia una distancia con la exposición estereotipada —retomando el término de Didi-Huberman (2014)— de esos grupos sociales con los que Yesica se estaba formando. Las series le permiten repensar su contexto, ver a sus vecinos no solo desde esa mirada despectiva y clasista que le transmitían las noticias día a día, sino desde una mirada más empática y humanizada. Como lo diría Mitchell (2003), hay una constitución visual de lo social a la par que una constitución social de lo visual. La ficción televisiva fue una primera ventana para comprender el mundo que le era cercano a Yesica. Esa ficción era una puesta en escena de unos fenómenos ligados a la violencia urbana, pero, también, esa ficción le permitía a Yesica imaginar unos modos de ser de los sujetos que vivían esa violencia. De modo que el cine y la televisión fueron medios que ayudaron a situar tanto las relaciones familiares, porque era un consumo compartido, así como permitieron unas reflexiones sociales.

De manera paralela a estos acontecimientos transcurría la experiencia escolar, que fue una vía para consolidar el gusto por las artes visuales. Yesica constantemente hacía parte de obras de teatro y actividades similares. Así mismo, por espacios académicos de la institución en donde estudiaba, vio películas que la marcaron. Nombra, por ejemplo, la película *Hotel Rwanda*, que trata sobre la masacre ocurrida en Ruanda en 1994. Yesica expone que esta fue más impactante que otras obras audiovisuales que había visto hasta ese momento porque, según ella misma, ya podía hacer relaciones con problemáticas y temas que estaba estudiando en clase. La película no solo se veía por el entretenimiento, sino que era un medio para comprender un acontecimiento histórico violento.

Hay, entonces, una transformación en la mirada, en la forma en que se veía el cine. Como se mencionó con Mirzoeff (2006), la

subjetividad visual se configura en medio de prácticas y significados visuales que se transforman contextualmente, nuestra mirada cambia con las experiencias y los conocimientos que adquirimos. Para Yesica esto se manifiesta en una nueva manera de relacionarse con el cine en su adolescencia y en el espacio escolar, que ya no solo está ligada a unos vínculos emocionales con su familia, sino que piensa el cine desde unos temas de estudio específicos, desde un nuevo lente que allí germina, uno que está más ligado a la investigación y al análisis de la realidad a través de las imágenes.

Esos devenires de la mirada se asociaban con diferentes acontecimientos que se dieron en la escuela. En su bachillerato, Yesica hizo parte del Gobierno escolar y siempre fue muy activa en la organización estudiantil. Aunque dice no recordar mucho al respecto, sí reconoce esto como un contexto en el que asume un liderazgo, una forma de participación en la arena pública, un primer indicio de unas búsquedas de agencia en el terreno de lo político. Tener un reconocimiento de este tipo en la escuela resulta importante para los procesos formativos cuando ello implica comprender su capacidad de incidencia en lo social. Es decir, esta puede ser una forma de asumirse como protagonista de las dinámicas de una cultura política. Esta experiencia, junto con los contenidos de algunas asignaturas, la acercan a las humanidades y las ciencias sociales. Allí fue importante la influencia de su maestro de ética, quien la llevó a interesarse más en temas políticos y en la filosofía.

Esas inclinaciones disciplinares conllevan mirar de otra forma, asumir la tarea de hacerse a sí misma desde unos posicionamientos políticos que empezaba a reconocer. Por ejemplo, hacia el final de la época escolar, cuando ya había una presión por esclarecer su futuro profesional, Yesica opuso resistencia a ciertas imposiciones de su entorno. En el colegio era obligatorio terminar con una carrera técnica, cuyas opciones se cerraban a disciplinas cercanas a las ingenierías y las ciencias exactas. A pesar de las políticas de su escuela, ella no cursó tal requerimiento porque se distanciaba mucho de sus afinidades. Había un afán por afirmar la autonomía frente a la institucionalidad y su modo de organizar lo social. Vemos

que allí hay una imposición del conocimiento técnico e industrial, lo cual está ligado a los discursos de las políticas neoliberales que se piensan la escolaridad desde una formación para el trabajo, ante lo que Yesica propone otra vía, otra forma de asumir su rol dentro de las relaciones cultural-políticas de su colegio, en la que se niega a seguir por ese camino.

Este tipo de cuestiones también la distanciaron un poco de su padre, quien le aconsejaba seguir una carrera técnica y con quien también empezó a tener diferencias políticas. En ese sentido, su relación con su madre se hizo más fuerte, pues la apoyó en sus aspiraciones en torno a las artes y las humanidades: “cuando se da esa ruptura con mi papá respecto a mi futuro, mi mamá entra a jugar ese papel central en su ánimo de buscar una mejor vida para sus hijos, que es algo muy de clase y también de género” (Yesica, comunicación personal, 2020). Su madre tiene la idea de darle educación superior a ella y a su hermano, desde ese entonces hubo más cercanía entre ellas, así como un distanciamiento con su padre. A pesar de que unos escenarios de socialización establecen vínculos fuertes entre los sujetos, estos se pueden quebrar por conflictos que se dan en otras espaciotemporalidades.

En ese tiempo Yesica llegó a espacios extraescolares en donde pudo desarrollar más plenamente dichas afinidades. Habla en especial de un grupo de amigos que conoció a finales de su época de colegio gracias a las redes sociales. Con ellos empezó a ampliar sus intereses: “siento que ahí se abrió un capital cultural, en cuanto a las lecturas, a lo que hablábamos” (Yesica, comunicación personal, 2020). Con tal influencia, escuchaba *grunge* y leía literatura y filosofía, pues eran los temas de conversación recurrentes. A partir de ello conoció nuevos libros e intereses que se iban articulando con sus experiencias escolares. De igual modo, en ese momento estableció contacto con un grupo de circo y teatro llamado Traficantes de Sonrisas, con quienes practicaba de manera muy básica las artes escénicas y colectivas.

Aunque eran espacios de amigos y en los que no había un horizonte político claro, se describen como una puerta de entrada para

comprender el trabajo desde lo visual porque marcaban pautas para pensarse la vida en comunidad desde la problematización de las imágenes, lo cual también es signo de unas primeras formaciones de cultura política. Se trataba de encuentros que posibilitaron ampliar la perspectiva de Yesica, pues proporcionaron prácticas que dieron nuevos puntos de vista, pero sobre todo se trataba de diálogos, de una puesta en común de las formas de comprensión del mundo y que terminaron por interpelarla en cuanto a sus intereses profesionales. Así mismo, las prácticas artísticas emergen en este punto como una forma de relacionamiento, de posibilidad de hacer con otros, sobre todo en el caso de las artes escénicas que suelen ser grupales.

Después de graduarse del colegio, Yesica duró seis meses en los que no pudo estudiar, pero en los que conoció más espacios que fueron relevantes para su formación. En aquellos encuentros amistosos conoció a dos mujeres, Ana y Elian, quienes estudiaban en el centro de Bogotá. Gracias a ellas, Yesica empezó a concurrir este lugar que se convirtió en uno de sus puntos de referencia tanto para conocer personas como para ampliar sus consumos culturales. Entre tragos y caminatas discutían sobre cine, literatura y filosofía. Recuerda ella que leían autores como Sigmund Freud y el Marqués de Sade, de modo tal que no se trataba solo de la distracción y de pasar tiempo entre amigas, sino que era un móvil para indagar sobre temas que les parecían relevantes. Se trata de encuentros formativos, ya que había una interpelación que la llevó a leer libros y ver películas que le transformaron su comprensión sobre sí misma y sobre el mundo. Rememora especialmente un ejemplo de esto con un filme:

Empezamos a acercarnos a otro capital cultural [...] hablando de lo audiovisual, recuerdo *Waking Life*. Es una animación, habla mucho de filosofía, esa película tiene muchos conceptos [...]. Me gustaba el formato porque era experimental y eso era curioso [...]. También siento que fue ver que una película me hiciera pensar...

—¿Pensar en qué?

—En el tiempo, en si yo existía, en cómo yo existía, en cómo estaba viviendo el mundo. (Yesica, comunicación personal, 2020)

El cine sigue siendo un detonante de reflexión, se mira la realidad con la mediación del cine y este se mira desde unas reflexiones que se han construido. Al narrar esto, Yesica sonríe y menciona que, en su trabajo como docente en la Escuela Pedagógica Experimental, muchos años después, mostró dicho filme a sus estudiantes y cuenta que causó un impacto similar en ellos: “yo a ellos les dictaba filosofía y se las puse [la película] por eso, porque a mí me hizo pensar muy filosóficamente” (Yesica, comunicación personal, 2020). El impacto de este tipo de películas fue tal que le permitió conectar dos experiencias diferentes en el relato, la distancia temporal entre dos acontecimientos se reduce cuando aparece la mediación de un elemento que evoca afectos importantes en diferentes instantes de la vida. En otros términos, hay producciones cinematográficas que se arraigaron en la identidad personal de Yesica, en su mantenerse en el tiempo, en aquello que le ha ayudado a comprender el mundo, a mirarlo. Aquella película, como muchas otras, deviene en un dispositivo de formación.

El muralismo y el arte gráfico como entrada a la acción comunitaria

El cine reaparece cuando Yesica inicia su vida universitaria, estudiando psicología en la Universidad Manuela Beltrán. Allá no cursó más de dos semestres por motivos económicos, sin embargo, recalca el hecho de que tuvo una asignatura sobre cine y psicología que fue determinante para ella, pues fue una entrada al análisis fílmico desde la academia, especialmente con *thrillers* como *La naranja mecánica* y *Betty Blue*:

Hablábamos de la película en términos de cómo sería la psicología de un asesino serial, por ejemplo [...], también cómo las películas evidenciaban ciertos conceptos que estábamos leyendo [...]. Yo me enganché en términos de contenido a ese

tipo de películas porque eran importantes para entender lo que conceptualmente estaba leyendo y porque estéticamente también me gustaban, eran cosas diferentes. (Yesica, comunicación personal, 2020)

La mirada investigativa que se mencionó párrafos atrás se refuerza con la llegada a la academia. Las películas se observaban ahora en clave psicológica, con una intención de comprender la conducta humana en la mimesis de los filmes. Yesica dice que este tipo de películas eran entretenidas porque tenían algo que decir, a diferencia de otras producciones más comerciales. Con todo esto, ya buscaba películas por su cuenta, persiguiendo las reflexiones que podían dejarle.

Los intereses por el cine y las humanidades de Yesica se fueron articulando con discusiones sobre la situación sociopolítica que la circundaba, sobre todo cuando se une a organizaciones de la localidad de San Cristóbal que, según cuenta, la conectaron mucho más con su territorio. En medio de ello, y con las tertulias que tenía con sus amigas en el centro de Bogotá, conoció a Andrés, quien fue su pareja de ese entonces. Él vivía muy cerca del trabajo de su madre, un colegio de la localidad de San Cristóbal. Yesica sentía cercanía con ese lugar por las historias que su mamá le contaba relacionadas con la violencia que vivían los jóvenes del barrio, en ese momento la cercanía creció por su relación con Andrés. Él hacía circo en ese sector, lo cual fue una oportunidad para conocer a otras personas que también llevaban prácticas de este tipo con la comunidad. Allí, Yesica se involucró con el colectivo Circoncendencia Natural, un espacio que gestionaba actividades artísticas comunitarias. Con dicho colectivo, propuso realizar actividades en torno al dibujo y al muralismo, en concordancia con las habilidades que había desarrollado desde niña. Las relaciones afectivas con sus amigas y su pareja establecen una red de vínculos que la sitúan en el arte comunitario; el sujeto no llega por azar a los lugares que habita, sino que avanza entre vínculos en su condición de agente y paciente.

En esa vía, por recomendación de una de las compañeras que conoció en la organización mencionada, Yesica entró a estudiar

diseño y publicidad, lo que la implicó aún más en la creación gráfica y audiovisual. Esta vez eso lo empezó a aunar con sus prácticas comunitarias, pues era quien diseñaba la publicidad de eventos y talleres, entre otras cosas. Sin embargo, esto llevó a un choque con sus pares académicos, pues en su universidad eran reacios al enfoque social que ella quería darle a su trabajo porque tenían una orientación más comercial. De igual modo, allí aprendió técnicas de dibujo y animación. Y aunque se retiró de la carrera por ese descontento, su conexión creciente con el trabajo comunitario la llevó a ser tallerista con jóvenes y niños de San Cristóbal, específicamente, en el arte del mural, en lo que comenzó a especializarse: “yo intuía que, como podía dibujar, también podía dibujar sobre la pared, y podía pintar sobre la pared. Además, en la universidad estaba viendo técnicas de color. Todo eso me dio la libertad de decir: voy a hacerlo” (Yesica, comunicación personal, 2020).

Según cuenta, desde que empezó a hacer trabajo comunitario se guiaba con la máxima del aprender haciendo, en parte por influencia de la educación popular. Allí también se transformó su mirada en relación con los usos de la tecnología. Los materiales de trabajo eran escasos, empero, esto no fue un obstáculo. Se hacían intercambios entre colectivos, se llevaban prácticas de reciclaje y usualmente, al menos para los murales, no era necesario más que vinilos, papel, pinceles o aerosoles. Eran las herramientas que tenía a la mano las que la llevaban a producir cierto tipo de obras: “yo decía: tengo pinturas, pues pintemos” (Yesica, comunicación personal, 2020).

Hay una doble agencia en juego: la de los aparatos y la del sujeto. De una parte, las tecnologías visuales son punto de partida del trabajo en la comunidad, son condición de posibilidad para que se puedan llevar a cabo unas actividades que reúnan a las personas. De otra parte, el conocimiento sobre arte gráfico posibilita una resignificación del uso de los materiales que se tienen para adecuarlos a unos intereses de creación. Esa doble agencia emerge en el contexto comunitario y desde esa perspectiva del “aprender haciendo”, pues si bien las herramientas condicionan el trabajo, se mantenía una

intención de aprender a hacer algo con las posibilidades que estos planteaban. Hay una recontextualización de los saberes, en la que los conocimientos técnicos de Yesica pasan por una apropiación de las potencialidades de los objetos de trabajo. Esto, además, desde unas intenciones ético-políticas de encuentro con otros sujetos y de tejer redes, de conocer personas, de buscar una identidad común desde la producción visual.

En ese momento de la vida de Yesica, sus procesos creativos estaban anclados a la reflexión sobre la ciudad y las relaciones sociales que vivenciaba. La localidad de San Cristóbal colinda con los cerros orientales de Bogotá y durante décadas ha sido un lugar de asentamiento de muchas personas que han llegado a la ciudad huyendo del conflicto armado que se vive en las zonas rurales de Colombia. En los barrios en donde hacía su trabajo artístico, Yesica vivenciaba múltiples escenas de violencia, era común ver pandillas, enfrentamientos armados, así como violencia policial para desalojar a las personas que llegaban a refugiarse de la guerra en los llamados barrios de invasión. Es ineludible desanclar la experiencia de Yesica de las consecuencias de la violencia política en la ciudad, de modo que los hechos de la historia reciente colombiana la marcaron desde ese momento, porque los sentía muy cercanos a su comunidad.

Se formaba una mirada sobre la presencia de la guerra en el ámbito urbano, sobre la precarización de la vida y la necesidad de la intervención del arte: “la primera imagen que recuerdo haber hecho yo solo fue un pájaro que cagaba la ciudad. Era un pájaro gordo, rojo, que cagaba colores sobre una ciudad gris” (Yesica, comunicación personal, 2020). Como esa imagen del primer mural, ella percibía una ciudad violentada, de una tonalidad neutra, como si le hubiesen arrebatado la vida y era, desde ese entonces, el arte comunitario lo que para ella devolvería algo de vitalidad:

Para mí los colores les daban vida a los barrios. Así como el trabajo comunitario le daba vida a mi vida, la pintura les daba vida a los barrios. La pintura les daba una identidad a los barrios, un simbolismo importante: ver colores en vez de los ladrillos. Que la vecina dijera “me puedes pintar algo acá”, cosas como esa. Y no era pintar cualquier cosa. [...] Para

mí esa fue la transformación del barrio: darle una identidad, saber que ese barrio estaba intervenido en parte por mí, por lo que hacíamos. (Yesica, comunicación personal, 2020)

El arte comunitario, de esta manera, permitía tejer lazos entre las personas del territorio, configurar modos de cultura política desde ese encuentro para buscar una identidad que se plasmara en formas visuales. La mirada se construía con unos enfoques, unas preocupaciones sociopolíticas, pero desde una perspectiva también específica, una que era cercana a las personas con las que compartía su cotidianidad. Las imágenes que Yesica creaba, de igual modo, daban cuenta de estas preocupaciones. La producción artística apareció en diálogo con unos hechos característicos de su época y unos discursos sociales, en este caso, relacionados con la violencia. Con esto, cambió incluso la autopercepción de Yesica y de su accionar en el territorio, para ello fue importante su lazo con Andrés:

Con Andrés empezamos a construir una noción del artista popular. Era un artista que no hacía por hacer, que no pintaba por pintar, o no hacía teatro solo por hacer teatro, sino que hacíamos las cosas con una intención política. Situarnos en el barrio, hacer que los niños pudiesen hacer las cosas que no se hacían en el barrio. En 2010 o 2011 eso no era muy común. (Yesica, comunicación personal, 2020)

Se asumían como artistas, pero desde un horizonte político, desde unos posicionamientos respecto al orden social dentro de sus barrios. Yesica cuenta que esto le permitió percibir su entorno de otra manera, pues ligado a esto se hacían actividades de encuentro como ollas comunitarias, talleres, muestras artísticas, etc., que fueron una posibilidad para conocer a sus vecinos y entablar lazos más fuertes. Esa noción de artista popular —que después descubrieron que era análoga a planteamientos de Gramsci— les planteaba dinámicas de trabajo muy particulares:

Por ejemplo, en los eventos no había tarima porque nos pensábamos a la misma altura de la persona que estaba viendo [...]. El artista popular es alguien que trabaja su arte con una intencionalidad política con y para la comunidad [...]. En ese

momento pensábamos el arte como una herramienta para la transformación social [...]. Nos pensábamos la transformación y la creación de unos arraigos sobre el barrio. [...] Yo los ponía a pintar de una. A nosotros no nos importaba que ellos supieran unas técnicas, sino que pudieran articularlo con ciertas reivindicaciones identitarias o de ellos. (Yesica, comunicación personal, 2020)

Si bien la academia y los espacios de estudio le habían ayudado a Yesica a formar una mirada investigativa, la experiencia en organizaciones barriales le añadió una perspectiva comunitaria. Esto fue determinante en términos identitarios, pues además de constituir unas agencias políticas, hubo unas transformaciones personales en cuanto a los horizontes de futuro que se planteaba: era eso lo que quería seguir haciendo Yesica con su vida, el trabajo en comunidad:

Yo creo que le dio mucho sentido a vivir [...]. Me dio una razón de ser, me dio una razón para decir: esto me hace feliz. Me gustaba lo que hacía, me gustaba estar en el barrio, me gustaba que la gente me reconociera también [...], me gustaba ver a la gente parchada. [...] Quizá también porque me recordaba lo que era mi barrio en Usme, porque yo tengo un arraigo en términos de vecindad de ese barrio: de jugar en la calle, de conocer a los vecinos, de que me conocieran. (Yesica, comunicación personal, 2020)

Vemos que, hasta este punto, el recorrido de Yesica da cuenta de un proceso de subjetivación en el que el reconocimiento de sí pasa por interacciones con otros, con una mediación constante de dispositivos visuales, tanto de películas que marcaron unas reflexiones sobre el mundo social, como las prácticas de muralismo que la acercaron a sus vecinos, a su pareja y a sus amigos. Esas prácticas, a la vez, la orientaron profesionalmente, pues entró en conflicto con la academia y con los intereses de la universidad en la que estudiaba. Con la intención de evadir ese enfoque comercial de la institución, se retiró de nuevo. Pero esto no quiere decir que haya abandonado la mirada investigativa que le aportó la academia, sino que comenzó a pensar la investigación de manera mucho más contextualizada, desde unas situaciones concretas que

la interpeaban. Se dio cuenta de que quería ser profesora, de modo que decidió estudiar una licenciatura en filosofía en la Universidad Pedagógica Nacional; sin desarticular esto de su formación en las artes visuales y la comunicación, pensó que una universidad pública le daría más opciones para pensar sus intereses humanísticos con sus acciones políticas.

El trabajo audiovisual

Una de las características principales que tiene el audiovisual comunitario es que, además de la creación colectiva, también es muy importante promover espacios de exhibición de obras y de formación de públicos, en donde se visualicen y discutan producciones audiovisuales para ampliar los canales de circulación y el acceso a escenarios culturales. En este sentido, los cine-foros fueron muy importantes en la subjetivación de Yesica. En los procesos que llevaba en San Cristóbal con Circoncendencia Natural surgió la idea de presentar películas en los barrios de la localidad. Según recuerda ella, la primera vez que lo hicieron proyectaron la película *También la lluvia* en una pared blanca en medio de una calle: “pusimos las sillas en la mitad de manera horizontal y asistió mucha gente del barrio, por ahí unas treinta personas, yo creo. Una señora puso a hacer un aguapanela, un canelazo” (Yesica, comunicación personal, 2020).

Estas fueron las primeras actividades que acercaron a Yesica al trabajo audiovisual. La intención de estas actividades era llamar la atención de las personas del territorio para que se reunieran y pudiesen discutir sobre la película, por lo que se presentaban obras que condujeran a algún tipo de análisis sobre problemas sociales. Esto se presenta como una práctica visual de irrupción del espacio público, de apropiación de los escenarios comunes desde la puesta en escena de imágenes en movimiento. De igual modo, hay que decir que incursionar en el mundo audiovisual, así como con la pintura, conllevaba unas dificultades técnicas, pues suponía equipos un poco más costosos. Para solucionar este problema, se convocaban

intercambios con otros colectivos y organizaciones: “Nosotros no teníamos *videobeam*. Lo que hacíamos entre los parches era intercambiar cosas. Que nos prestaban el *videobeam* y yo les daba pintura; que me ayudaron en mi evento, yo les ayudo en el suyo” (Yesica, comunicación personal, 2020).

La tecnología vuelve a aparecer para agenciar unos relacionamientos, ahora, entre organizaciones sociales. La ausencia de proyectores pone a actuar a los sujetos, a buscar intercambios y redes de apoyo que solventaran esas limitantes. La agencia tecnológica se cruza entonces con una agencia colectiva, de búsqueda de posibilidades de acción desde las condiciones materiales que se tienen. En el relato de Yesica se identifica una ruptura con discursos individualistas que priman en nuestras sociedades, resultado de las políticas neoliberales que tuvieron su auge a finales del siglo xx y en lo que va del siglo xxi: “Siento que de alguna manera el capitalismo lleva una noción de individualismo muy berraco, que los barrios ya no son lo que eran antes” (Yesica, comunicación personal, 2020). Esa ruptura, precisamente, se ve en esa búsqueda de articular procesos y tejer colaboraciones que iban desde el intercambio tecnológico, asumiendo que los objetos podían pensarse más allá de su condición de propiedad de alguien; pero también se ve en que se ponían esos objetos en función de promover el cine en barrios en donde los circuitos culturales son muy reducidos.

En estos escenarios, el tema de la guerra en Colombia seguía despertando los móviles políticos de Yesica. Eran inicios de la década del 2010, comenzaba el periodo presidencial de Juan Manuel Santos y se oían propuestas de diálogos de paz la guerrilla de las FARC y el Gobierno nacional. Fue importante para Yesica, en esos momentos, gestionar actividades en torno a la memoria de la violencia política en Colombia, y para ello el audiovisual fue importante. Con algunos compañeros entró a una fundación en la que trabajó con víctimas del conflicto armado con quienes continuó realizando cine-foros:

Por esos tiempos, nosotros resultamos en un lugar que se llama Los Claretianos, en Bosa. Era un refugio de víctimas del

conflicto. Personas que las estaban buscando para matarlas. Necesitaban gente que fuera a ayudar, a hacer talleres. Ese fue un taller más formal. [...] Mostramos *La abuela grillo*. Ahí empezamos a meter lo audiovisual. Empezamos a cartografiar con los niños. Fueron nuestras búsquedas porque sabíamos que la población particular eran niños que venían de contextos muy densos. (Yesica, comunicación personal, 2020)

Las muestras audiovisuales que lideraba Yesica venían acompañadas de ejercicios de cartografía social que ayudaban a rastrear unos asuntos que atravesaban la experiencia de las personas con las cuales trabajaba. El cine motivaba la conversación y la exploración de temas relacionados con las vivencias traumáticas de los sujetos. En este sentido, Yesica comprende el cine como un detonante del relato, como un dispositivo de memoria que coadyuva a que los sujetos recuerden y den cuenta de sí mismos:

A partir de lo visual estaba comprendiendo muchas cosas y yo decía bueno, ¿cómo hago para no herir la sensibilidad de los niños?, ¿cómo hacemos para que podamos tratar estos temas sin lastimarlos, sin traerles malos recuerdos? Y pensamos en el cine, en cosas audiovisuales. (Yesica, comunicación personal, 2020)

Aquí resalta, de nuevo, esa mirada investigativa contextual que hemos venido caracterizando. El cine sirve para complejizar la comprensión de fenómenos sociales, pero a la vez para motivar unas indagaciones que se hacían junto con las personas que asistían a los talleres. Al tratarse de sujetos que habían vivido la guerra en carne propia, cuenta Yesica, venían a la ciudad con muchos temores y hablar no era algo fácil, esto sucedía sobre todo con la población infantil. Allí surge la idea de contar historias a través de las imágenes. Si era posible evocar experiencias por medio de las películas, también se podrían hacer relatos desde la creación visual. “Tenían miedo. Y como no hablaban, la forma de comunicarnos con ellos era a través de lo visual, tanto para que ellos vieran como para que hicieran cosas” (Yesica, comunicación personal, 2020).

Poder expresarse con imágenes fue una posibilidad para promover la identificación de situaciones traumáticas y un paso para

comenzar a tramitarlas colectivamente. La subjetividad visual que había configurado Yesica la llevó a proponer esta vía, esta otra forma de entablar una conversación y una puesta en común de la experiencia de la violencia, pues, a través de las imágenes, particularmente del cine, ella empezó a comprender dicho fenómeno. Sin embargo, las condicionantes técnicas reaparecen. Si bien no había cámaras, sí se tenían otros recursos para contar historias visualmente, en ese momento lo hicieron con figuras de plastilina, con las cuales los niños y las niñas empezaron a mostrarse:

Una niña... Era un tablero con plastilina, la idea era que retrataran dónde vivían, un ejercicio como de cartografía. Ella hizo un paisaje en plastilina: la casita, el campo, las montañas y... el tío sin un brazo vestido de guerrillero, la sangre con plastilina roja. Y ella no lo veía como si estuviese viendo algo malo, era como su último recuerdo de haber estado ahí. Nosotras en un momento nos quedamos mudas, prácticamente lo que hizo fue callarnos a nosotras y [hacernos] escuchar... escuchar desde lo visual. Yo sentí eso, nosotras hablábamos todo el tiempo y ellos siempre callaban, porque no decían nada y tenían miedo de hablar, y cuando lo hicieron desde ahí fue muy impactante. Sabíamos que algo así podía pasar, pero no en esas dimensiones, esa niña tenía en ese momento como ocho años. (Yesica, comunicación personal, 2020)

Esa idea de escuchar desde lo visual marca la mirada de Yesica, de atender a la experiencia del otro. En este punto reflexiona sobre la importancia de que sus actividades de exhibición cinematográfica comunitaria estuviesen ancladas, cuando fuese posible, a procesos de creación.

Ella continuó en el refugio durante dos años, haciendo actividades relacionadas con el análisis y la creación audiovisual. Trabajó con familias que posteriormente fueron exiliadas a otras partes del mundo, así como con líderes comunitarios amenazados en sus pueblos de origen y que se estaban refugiando allí. En ocasiones la labor era complicada porque era población flotante y se estaban yendo constantemente para dar lugar a nuevas personas. Cuenta, por ejemplo, que alguna vez proyectaron la película *Actores del conflicto* y una mujer que recién llegaba se lanzó encima de ella a

golpearla, reclamando que no era una película pertinente para ellos; curiosamente, muchas otras personas la defendieron y afirmaron que era una forma para hacerse conscientes de lo que les había sucedido. Esto también marcó a Yesica y, por consiguiente, su mirada, pues fue una manera de convencerse de la potencia afectiva de las imágenes en movimiento.

Yesica gestionó cine-foros y cineclubes en San Cristóbal por varios años. En ese entonces, con sus compañeros de Circuncidencia Natural también empezaron a interesarse por documentar y difundir sus procesos; las redes sociales fueron el medio para difundir y las cámaras, el medio para documentar. Tomaban fotos y videos para mostrar lo que hacían a otras personas, esto posibilitó encuentros con otros colectivos que hacían actividades similares y convocar personas interesadas en participar. El audiovisual, de esta forma, se asume en el relato como un eje primordial para comunicar las acciones colectivas que se llevaban en los barrios y las redes sociales, una herramienta que servía para sistematizar esas experiencias. Se evidencia, de nuevo, una apropiación social de las tecnologías para reivindicar el derecho a comunicar, a mostrarse y a ser vistos. Aunque las redes sociales como Facebook y YouTube sean grandes plataformas comerciales, los sujetos se las han reapropiado y las han convertido en canales para mostrar sus imágenes. Yesica, con esto, se hace consciente de que su mirada también es vista; ya no solo se trata de qué ve ella, ahora también es mostrar la propia perspectiva en productos comunicativos.

Hacia el 2013, por la trayectoria que había construido, Yesica empezó a trabajar en el programa Artistas Comunitarios Tejedores de Vida, con el Instituto Distrital de las Artes (Idartes), en el que exploraban prácticas artísticas en diferentes espacios en San Luis (vía La Calera), Chapinero y San Cristóbal. Allí siguió propiciando prácticas desde la creación audiovisual. En el 2015 dejó de trabajar con el Circuncidencia Natural porque sus labores académicas ya eran muy demandantes, no tenía mucha remuneración y tuvo desencuentros con otras personas del colectivo.

A pesar de lo anterior, en ese tiempo entró a distintos espacios de estudio que la acercaron mucho más al cine. Por esos años también frecuentaba la Cinemateca de Bogotá, allá veía películas y asistía a seminarios que ofrecía la institución sobre análisis fílmico y cine colombiano. Su carrera universitaria se volvió un nuevo escenario de socialización y aprendizaje audiovisual. Yesica cursó asignaturas sobre el tema, aunque menciona especialmente una en la que analizaban el conflicto armado colombiano desde algunas películas. Recuerda haber visto un documental sobre Quintín Lame y películas de ficción como *Retratos en un mar de mentiras*, a la par que leían textos sobre los problemas del territorio en el país y los discutían. Uno de esos seminarios acrecentó su interés por las narrativas de la violencia política en el cine, por cómo se estaba narrando visualmente la guerra que hemos vivido desde hace más de medio siglo:

Siento que ponerlo en esos términos: verlo, leerlo y discutir, eran tres escenarios que ayudaban a configurar un criterio para pensarse las cosas. Y pensarse también la transformación. Pensar tanto el conflicto, el problema, las transformaciones, y eso no era muy común en filosofía. (Yesica, comunicación personal, 2020)

Su carrera en filosofía estuvo marcada por un interés en espacios que rompieran con el mero análisis conceptual, se interesó por la filosofía práctica y por la pedagogía, por los feminismos y las teorías decoloniales. Realizó su práctica profesional en el Centro Nacional de Memoria Histórica gestionando información de procesos educativos. Su trayectoria académica se orientó en concordancia con esas afinidades que había construido en sus procesos con organizaciones sociales. En el 2016 se fue de intercambio para Chile con Natalia, una compañera de su carrera. Allí notaron que varias personas de otros países latinoamericanos se sorprendían de la guerra tan extensa que se vivía en Colombia y que se interesaban en saber más al respecto. Por esta razón decidieron hacer cine-foros para discutir y mostrar parte de los fenómenos vividos en Colombia mediante

películas. Ellas, a su vez, se interesaron en el movimiento estudiantil chileno, que las acogió y les dio soporte durante su estadía.

Yesica y Natalia decidieron hacer un video documentando la organización de los estudiantes en ese país, sobre todo en las carreras de filosofía, en las que percibían unas maneras de estudiar distintas a las que se llevan en Colombia, más ancladas a problemas concretos de la realidad social. El audiovisual permitió una interacción para mostrar en Chile la realidad colombiana y viceversa. Ese corto documental fue presentado en espacios académicos, en donde suele haber presentaciones textuales u orales de carácter analítico de escritos filosóficos, lo que también generó una irrupción. Hay aquí otra constante, Yesica manifestaba ciertas inconformidades o críticas por medio de la comunicación audiovisual. También había un esfuerzo por llevar lo aprendido en los espacios comunitarios a la academia. Ya no se trataba de aplicar lo aprendido en la universidad en los procesos de los barrios de San Cristóbal, era lo contrario, llevar la comunicación comunitaria a la universidad. No obstante, ellas contaban solo con una cámara para realizar la pieza, la calidad del audio y el video no eran las mejores, además, se centraron en recopilar entrevistas que fueron intercalando. En términos estéticos era un relato lineal y centrado en brindar una información.

En 2017 Yesica volvió a Colombia mientras se vivía uno de los acontecimientos históricos más importantes del país, a saber, la firma del acuerdo de paz entre las FARC y el Gobierno nacional. En ese momento se inscribió en algunos voluntariados para trabajar con excombatientes en zonas veredales de transición y normalización en Mesetas, Meta. Allá conoció a integrantes de la organización Radio Práxis, quienes estaban colaborando en la articulación de procesos de comunicación en la zona. Cuando llegó a Bogotá colaboró con ellos durante varios meses en productos periodísticos como reportajes, videos, *podcasts*, etc. Estos informaban sobre las coyunturas de la universidad, también hicieron presentaciones sobre el trabajo realizado en Mesetas y gestionaron varias actividades de difusión de esos productos.

Con los productos que realizó Yesica hasta este punto, se constituyó una mirada de informante, preocupada por la difusión de los procesos sociales de los que había hecho parte. La constante con Circuncidencia, Radio Práxis y el movimiento estudiantil en Chile es que se crean piezas con la necesidad de exponer los proyectos en otros lugares, sin ocuparse tanto del formato en que esto se realiza. Se constituyen unos significados visuales basados en la difusión de acciones colectivas. A la par, esto se acompaña de su labor como gestora cultural, promoviendo cine-foros en todos los espacios en los que trabajaba, por lo que sus modos de comprender el audiovisual comunitario eran más cercanos a la creación de espacios de circulación, tanto de esos productos que hacía con sus organizaciones, como de otras producciones que motivaban discusiones sobre cómo se comprenden los vínculos sociales en determinada comunidad de trabajo.

Sus clases incluían constantemente cine-foros, fundamentalmente para crear canales de difusión del cine colombiano. Por su recorrido trabajando en instituciones como el Centro Nacional de Memoria Histórica o en contacto con excombatientes guerrilleros y con víctimas de la violencia, Yesica construyó un interés por comprender el conflicto armado colombiano con las imágenes. Con esas comunidades se dieron acontecimientos visuales, en los que las coyunturas de una época, las interacciones con sujetos afectados y su mediación con el audiovisual generaron unos significados sobre la violencia política. Pensar la guerra a través del cine discutido con personas que la vivieron le dio unos marcos de comprensión y de sensibilidad por los que empezó a abogar por la construcción de memorias desde diferentes actuaciones en el conflicto.

Esto último lo siguió desarrollando al salir de la universidad, cuando empezó a trabajar en la Escuela Pedagógica Experimental como docente de ciencias sociales y filosofía: “Hicimos un trabajo muy bonito alrededor del conflicto, de las víctimas, las memorias, el cine. Yo no lo había planeado así. Yo sí tenía claro que quería trabajar el tema audiovisual, el conflicto y la memoria, y bueno,

se dio así” (Yesica, comunicación personal, 2020). Este tipo de experiencias la motivaron a proponer un proyecto con estudiantes de grados quinto y sexto, de análisis y creación audiovisual, en principio, con la intención de promover el audiovisual comunitario en el espacio escolar. Este proyecto dio lugar a diferentes productos realizados con los niños y las niñas del colegio. Cuenta que fue un proceso complejo que le implicó transformar su mirada adulta, descentrarla, y abrirse para vincularse con esa mirada infantil que construía el grupo. Esto fue así porque las dinámicas de trabajo estaban basadas en el diálogo y el consenso. Antes de crear cualquier pieza, había discusiones sobre los temas y las narrativas que se tratarían. Yesica cuenta que en principio fue difícil llegar a acuerdos, puesto que los niños estaban en un afán por crear y no tanto por hacer análisis previos, además que tenían múltiples problemas de convivencia entre ellos. Pero la solución fue aquel saber que traía de la educación popular, del quehacer con el muralismo en los barrios de San Cristóbal: aprender haciendo, “de repente empezó a suceder la magia del cine. Siento que nos conectamos todos y empezamos a hacer ejercicios que nos permitieran a hacer cine, a crear historias” (Yesica, comunicación personal, 2020).

De esta manera se empezaron a crear pequeñas obras. Los niños y las niñas discutían la trama de lo que grabarían, luego tomaban la cámara y empezaban a filmar: “A ellos les gustaba un montón los juegos de roles. Y les gustaba que jugáramos con ellos. Los grabábamos, ellos nos grababan” (Yesica, comunicación personal, 2020). En ese proceso fueron descubriendo talentos y liderazgos, en el ejercicio de grabar y de hacer acuerdos con los otros respecto a las funciones que cada quién tendría en los rodajes. Además, el proceso fue una oportunidad para explorar los intereses narrativos y los consumos visuales de los estudiantes. Yesica menciona que era recurrente que plantearan historias de violencia, en parte porque eso era lo que más veían en la televisión y en internet. Esto la llevó a analizar esos productos que consumían, ver cómo se estructuraban, investigar qué y cómo se narra y las implicaciones creativas y sociales de ello. De igual modo fue una oportunidad

para mostrar producciones que pasan por circuitos diferentes, se hicieron muestras de audiovisuales comunitarios infantiles de colectivos del país, de cine indígena, entre otros. Estos análisis fueron fortaleciendo las narrativas y la concreción de la idea de narrar con base en unos intereses comunes, sobre unos problemas que atravesaran a todo el grupo o que permitieran pensar una identidad colectiva.

De ese proyecto, surgieron varios *filminutos* y un cortometraje final. El papel de Yesica era de guía y formadora, eran los niños quienes dirigían y tomaban las cámaras. Los primeros productos mostraban historias con conflictos narrativos sencillos, pero que, de una u otra manera, plasmaban las preocupaciones de sus realizadores. Esos videos giran en torno al *bullying* y otras situaciones vividas en la escuela. Para Yesica esta experiencia significó abandonar la idea de que hacer cine era “algo inalcanzable que hacen unos pocos y por adultos” (Yesica, comunicación personal, 2020). Se vivió una transformación de la mirada en varios sentidos. En primer lugar, el hecho de que se asumieran las decisiones de manera colectiva fue una posibilidad de abandonar el ideal *adultocentrista* que dice que en la infancia el conocimiento no es tan válido o que es inocente, lo que le hizo asumir su profesión desde una perspectiva distinta, desde un liderazgo que no niega la subjetividad infantil.

A la par, este proceso da cuenta de algo que se fue tejiendo con los años: entre las labores académicas, el trabajo comunitario y ahora el ejercicio profesional, se formó una suerte de mirada interdisciplinar e intercontextual, con lo que logró aplicar conocimientos de uno y otro escenario y ponerlos en diálogo en los procesos de creación de los cuales hacía parte. La trayectoria de Yesica, hasta este punto había sido una lucha constante por relacionar esos diferentes escenarios en los que se ha formado y que en su contexto parecían ser radicalmente opuestos, y el audiovisual comunitario fue el medio para lograr ese objetivo.

El proceso de Yesica como docente en la escuela fue una oportunidad para pensar su profesión desde las necesidades del lugar, como había aprendido en los procesos barriales: “Era algo que

in situ estaba sucediendo, hacíamos según nos exigía el contexto” (Yesica, comunicación personal, 2020). Se identificaban necesidades tanto de saberes como de historias para mostrar. Cuenta, además, que todo se articulaba con un fin común en mente: poder mostrarse a sí mismos y dar cuenta de sus imágenes, como ella misma lo dice, “queríamos *vernós en la imagen en movimiento*”. La idea de verse a sí mismos era un móvil de encuentro y trabajo, tener la posibilidad de aparecer en la pantalla era algo que animaba al grupo, la posibilidad de identificarse en las imágenes que usualmente estaban dominadas por adultos. Fue un ejercicio de tomarse la voz y la visualidad, de agenciar un relato escópico contra un discurso que elude la agencia infantil:

Para mí fue todo el tiempo un ejercicio de investigación. De ver a los pelaos como mis pares [...]. Lograr que haya una paridad entre niños y adultos es complejo [...], yo sentía que con ellos estaba construyendo cosas [...], yo no podía construir sin ellos. (Yesica, comunicación personal, 2020)

Al final de este proceso, surgió un cortometraje titulado *Crónicas de niños y de árboles*, una historia de ficción sobre un grupo de niños que, tras arrojar basura en una quebrada y violentar a quienes evitaban esa acción, entran en una emergencia sanitaria por contaminación ambiental. Dos de esos niños entran en un contacto muy cercano con la naturaleza y les enseñan a los demás a cuidar su entorno, a sembrar sus alimentos y a limpiar los ríos, lo cual salva sus vidas. Vemos, como lo muestra la figura 14, tomas del daño que se denuncia, pero que es real, así sea la ficción el modo de metaforizar la dimensión del daño.



Figura 14. Fotograma del cortometraje *Crónicas de niñas y de árboles*

Fuente: archivo personal de la entrevistada.

Se escogió este tema porque la escuela queda sobre los cerros orientales de Bogotá junto a varias quebradas en un estado crítico de contaminación, con la idea de que la ficción ayudase a retratar una preocupación colectiva de ese contexto, pero también para encontrar un relato común que les permitiera verse y ser vistos como grupo, como anclados a una comunidad:

Mostremos lo que somos. Que vamos al bosque, que nos interesamos por el ambiente... Siento que ahí se empezó a configurar cómo nos ven los otros, cómo nos vemos a nosotros mismos y qué queremos mostrar y qué queremos proyectar. Es como un diálogo permanente entre yo, el otro y la comunidad en la que estoy, el contexto en el que estoy. (Yesica, comunicación personal, 2020)



Figura 15. Fotograma del cortometraje *Crónicas de niños y de árboles*

Nota: no se muestran los rostros de los niños por tratarse de menores de edad y por ser un producto que no está publicado.

Fuente: archivo personal de la entrevistada.

La mirada de los niños se presenta en el corto, ellos manejaban la cámara, gestionaron el maquillaje, el vestuario, el arte. Yesica los guiaba y mediaba en la toma de decisiones, también ayudó a organizar el guion con base en las diferentes ideas que se planteaban en el grupo. Los niños guiaron la producción de campo y seleccionaron las locaciones del rodaje. Querían mostrar el bosque en el que jugaban y que les identificaba. Se plantea en el cortometraje un escenario fantástico que refigura las preocupaciones de los niños como en juego, sus apariciones disfrazados de figuras ficticias (ver figura 15) se cruza con la denuncia de una crisis ambiental que en efecto sucede (ver figura 14).

Todo esto interpela la mirada de Yesica, no solo por esta mirada infantil con la que dialogaba, sino porque fue un lugar en donde pudo plasmar sus conocimientos previos y recontextualizarlos, encaminarlos a unas búsquedas políticas específicas de ese escenario y con ello sentir un arraigo de la creación audiovisual en sus procesos identitarios: “me sentía muy libre de estar ahí más allá de mi rol. [...] Me sentía otra persona, profe, pero me sentía como si

estuviera en el barrio. Como que ellos no son *mis* estudiantes, sino que son pelaos que están trabajando conmigo” (Yesica, comunicación personal, 2020). Ella arguye que la dinámica de trabajo la hacía sentir como en su barrio, esa mirada un poco fragmentada entre su labor académica, su trabajo comunitario y su ejercicio como docente terminó por anclarse en la práctica del cine comunitario en sus clases, pues fue asumir esa mirada investigativa que había formado en una investigación en la comunidad escolar en la que estaba: “Para mí fue todo el tiempo un ejercicio de investigación. De ver a los pelados como mis pares” (Yesica, comunicación personal, 2020).

Sus intereses en integrar el arte y la comunicación audiovisual a sus investigaciones académicas siguieron creciendo. Entre 2016 y 2018 hubo una nueva intersección entre todos los trayectos que hemos reconstruido y los feminismos. Fue una época en la que hubo un auge de movimientos feministas en América Latina, sobre todo en los entornos universitarios, en donde aparecieron múltiples denuncias de diferentes tipos de violencias basadas en género que se vivían en el interior de las instituciones. Esto llegó también a la Universidad Pedagógica Nacional. Emergieron varios movimientos de mujeres, así como entraron al currículo seminarios sobre feminismo. En medio de todo ello, Yesica estaba presente y su mirada se vio interpelada por la consciencia de su experiencia social como mujer. Se infiere cómo unos discursos sociales que empiezan a adquirir relevancia en el contexto de la narradora la interpelan de tal manera que ahora su mirada también tiene un tinte feminista.

Con este entramado de experiencias, Yesica se vinculó mucho más con su madre. Esos discursos sociales en auge la influenciaron y le hicieron transformar sus relaciones familiares. A pesar de que había conflictos constantes, su mamá era una figura importante de soporte emocional, pero también para compartir espacios políticos, pues muchas veces participaron juntas en actividades de las organizaciones sociales de las que Yesica hacía parte. También tomaron la costumbre de ver series y películas juntas; de nuevo, el audiovisual fue un puente para acercarlas y crear oportunidades

para reflexionar sobre sus relaciones y sobre sus vidas en general. Yesica cuenta que en sus vínculos familiares ha repercutido su aprendizaje con los feminismos y el audiovisual comunitario, pues le han aportado maneras de abordar los conflictos que aparecen, así como formas de fortalecer afectos desde el diálogo y la visualización de obras cinematográficas que potenciaran los afectos.

Así como con su madre, se preocupaba por fortalecer sus vínculos con profesoras, compañeras, colegas y mujeres con las que interactuaba constantemente en todos sus espacios de socialización y con quienes estableció redes de apoyo femenino, de lo cual nacieron diferentes colectivos y espacios en los que ella participó para promover protocolos de atención a violencias basadas en género dentro de las universidades y otros asuntos relacionados. Igualmente, esto tocó el interés audiovisual de la protagonista del relato. En este punto, es importante la intervención de Natalia, aquella amiga con la cual Yesica se fue de intercambio a Chile. Natalia es una apasionada por el cine; usualmente Yesica la veía con cámara en mano grabando, pero también la acompañaba en sus causas por las mujeres. Juntas se preguntaban por la representación femenina en las narrativas audiovisuales:

¿Quiénes estaban narrando las películas? Hombres, heterosexuales... y yo misma me di cuenta de que yo consumía muy poco cine de mujeres, producido por mujeres [...]. Y Natalia con sus búsquedas constantes desde lo audiovisual, a narrar desde ahí, siento que hubo un vínculo emocional ahí, porque es la parcería, pero también algo que también me estaba empezando a interesar: desde dónde se estaba narrando, quiénes se estaban narrando y quiénes no estaban narrando. (Yesica, comunicación personal, 2020)

De nuevo, las tecnologías fueron un móvil afectivo, que la acercaban a su amiga emocionalmente, pero ahora con una lectura política de por medio, porque se preguntaba qué implicaba que ellas pudiesen cargar la cámara y grabar. En ese momento fue determinante preguntarse cómo las mujeres han tenido menos oportunidades para dar cuenta de sus experiencias a través de las imágenes, cómo han aparecido relegadas a la imagen dominada

por hombres. Yesica buscó, así, más producciones femeninas. Esto se refleja en los siguientes trabajos que hizo. En primer lugar, entró a cursar una especialización en Políticas Públicas y Justicia de Género, con el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Su trabajo de grado buscaba analizar cómo se ha fomentado la creación de narrativas audiovisuales de mujeres en Bogotá, pues le preocupaba qué tipo de apoyo institucional había para promover en el cine hecho por mujeres en Colombia, particularmente cómo se podía fortalecer la creación audiovisual femenina en las políticas públicas de mujer y género, así como las de industrias culturales.

Además de lo anterior, Yesica volvió a sus prácticas desde el muralismo y el grafiti. En 2019 articuló su trabajo con la Colectiva de Mujeres Muralistas con el proyecto *Mujeres que luchan, semillas de libertad* —que nace desde Comité Operativo Local de Mujer y Género de Teusaquillo—, una intervención de un espacio urbano percibido como peligroso por las mujeres en la intersección de la calle 26 y la carrera 30 en Bogotá. Allí pintaron a varias lideresas latinoamericanas con la idea de apropiarse del lugar. Yesica trabajó con esta organización no solo desde el muralismo, sino también desde otras prácticas artísticas y de comunicación visual. En el marco de esta iniciativa, se han propuesto generar laboratorios y muestras audiovisuales con la idea de que las mujeres de la ciudad produzcan sus propias narrativas:

Que sean visibles de alguna manera. Se muestra poco cine y productos audiovisuales de mujeres. La idea es fomentar, que sea masivo, que se muestre, que se visibilice, que se reconozca que existe, que hay mujeres haciendo videos, que hay mujeres pensándose desde lo audiovisual. (Yesica, comunicación personal, 2020)

Según cuenta la narradora, esta organización ha sido importante para movilizarse políticamente desde unos afectos más íntimos, desde experiencias que la atraviesan más directamente. Cuenta que, además de hacer una intervención en el espacio urbano, fue el hecho de construir amistad en medio de la organización política. Esto, de nuevo, Yesica lo llevó al ámbito de sus investigaciones

académicas, pues en ese mismo año inició su Maestría en Estudios Culturales en la Universidad de los Andes y decidió analizar el proceso que llevaba con la Colectiva de Mujeres Muralistas, con la intención de fortalecerlo.

De igual modo, en el marco de su maestría realizó algunas obras conectadas con otros procesos, entre ellas un video que denuncia las intervenciones violentas de las fuerzas estatales en sectores populares en donde se ha vivido una crisis socioeconómica debido a la emergencia sanitaria del Covid-19. Es un video cargado de simbolismos: la gente colgaba trapos rojos en sus casas como anuncio del hambre que se estaba viviendo a principios del 2020, esas imágenes se cruzan con las imágenes de diferentes desmanes entre las fuerzas públicas y personas afectadas por la crisis, así como con las imágenes de los miembros de esas mismas instituciones bailando y riendo en barrios de clases media y alta en Bogotá. El video es una forma de manifestar los contrastes de clase que se viven actualmente y los modos diferenciados de acción estatal que eso ha implicado.

Con este video se reitera esa tendencia de Yesica por hacer producciones de carácter más periodístico, sin embargo, el montaje que se presenta ya no tiene la estructura unidireccional que se veía en sus primeros productos. La transformación de su mirada se evidencia en que ahora hay una exploración más cercana al video arte, con juego de imágenes que transitaban por los medios de manera masiva, pero dando un giro a la interpretación que se le daba en los grandes medios presentando una posición política que defiende a quienes fueron atacados por las fuerzas públicas y denuncia a estas últimas. La mirada se transforma al dejar el formato clásico análogo al de los noticieros de los medios masivos y acoge un modo de creación desde una exploración artística.

En la mirada de Yesica se refleja una trayectoria articulada entre la academia y la organización social. La comunicación audiovisual comunitaria, para ella, es una vía para generar encuentros, debates y reflexiones sobre los lugares que habita. Las tecnologías visuales *han sido* con ella: Yesica ha estado entre pinturas, cámaras y

proyectores que le han brindado la posibilidad de mirar los mundos de esos otros sujetos con los que comparte la vida, pero también de crear mundos nuevos junto con ellos, mundos audiovisuales. La trayectoria de Yesica nos muestra unas rupturas de carácter cultural-político con las imágenes de las mujeres, de la infancia, de las clases populares. Su mirada nos enfrenta al proceso de formación de una mujer que se ha apropiado de la ciudad desde la intervención audiovisual.

Consideraciones finales

Esta investigación, desde un enfoque biográfico-narrativo, se propuso el objetivo de comprender cómo se configuran procesos de formación de la mirada en sujetos que han agenciado propuestas de comunicación audiovisual comunitaria. Para responder, acudimos a las historias de vida de Lita, Pacheco, Lucha y Yesica, cuyos relatos dan cuenta de la configuración de unas subjetividades visuales atravesadas por relaciones políticas y tecnológicas que nos dejan inferir algunas posibilidades formativas del audiovisual comunitario.

Los cuatro relatos nos enfrentan a experiencias y reflexiones situadas, que exponen las trayectorias en las que se han constituido unas formas de ver el mundo. Todas ellas en el contexto común del territorio colombiano, en diversos viajes que iban entre la ruralidad y los barrios periféricos de las grandes ciudades del país. El recorrido de este documento se orientó por tres caminos: 1) las relaciones con las tecnologías visuales, 2) las interpelaciones sobre el orden social y las relaciones de poder, y 3) los significados y prácticas visuales aportadas por la comunicación comunitaria a la vida y las prácticas de los sujetos. A continuación, desde estas tres vertientes, se expondrán algunas consideraciones finales que nos ayudan a responder cómo cuatro personas que hacen comunicación audiovisual comunitaria han formado una mirada y unos significados cultural-políticos.

La cámara y el proyector como detonantes del encuentro

Anteriormente definimos las tecnologías visuales como aquellos materiales utilizados para ampliar la óptica humana y cuyas condiciones agencian unas posibilidades de acción para los sujetos. La investigación biográfica ha permitido trazar un recorrido de cómo se van transformando las relaciones tecnológicas a lo largo de la vida y posibilita que identifiquemos unos momentos y unos espacios en los que la experiencia de sí se interpela de manera significativa gracias a la intervención de unos aparatos.

Las cuatro historias nos muestran que, antes de llegar a la comunicación comunitaria, hay una irrupción existencial en la cual las tecnologías visuales aparecen para orientar la comprensión que se tiene del mundo. Allí son relevantes los entornos familiares, en donde se establecen los primeros vínculos con las cámaras fotográficas, la televisión, incluso los linotipos, como en el caso de Lita. Independiente de cuál fuese el dispositivo, se suele despertar la curiosidad por ello gracias a cosas que se ven en el hogar. Pareciese fundamental el papel de la televisión en los primeros años de vida, pues es uno de los medios más accesibles y de uso cotidiano. Por este medio veían los noticieros, las películas, las telenovelas, todas esas producciones por las que empezaron a figurar historias y acontecimientos con imágenes.

De igual modo, es importante la influencia de otros escenarios culturales en donde las tecnologías visuales son protagonistas. La posibilidad de pensar las acciones políticas desde el arte y la comunicación llega en parte porque se ha construido el hábito de tomar fotos en eventos y viajes, o de acudir a cines y teatros. No obstante, es menester decir que esos hábitos se interpretan en los relatos como algo transformador cuando se trata del acceso a unos circuitos alternativos con respecto a los grandes consumos comerciales. Lita iba a teatro con su mamá en la infancia, Yesica iba a los cines en el centro de Bogotá con sus amigas en la adolescencia,

Lucha tomaba fotografías en los foros que organizaba con su maestro en su época escolar y Pacheco buscaba documentales constantemente desde que entró a la universidad.

El caso de Pacheco nos muestra la importancia de descentralizar ese tipo de prácticas de las grandes ciudades. Él las conoce cuando llega a Bogotá en su etapa universitaria, a diferencia de las otras historias en las que esos hábitos aparecen un poco antes. Esto nos deja inferir que la formación tecnológica de la mirada está condicionada por el contexto del sujeto, que a su vez se estructura por unas formas de orden social. La mirada tiene así una *tecnopolítica* que la determina, es decir, unas relaciones de poder que hacen posible que los sujetos accedan a medios y tecnologías que amplíen las perspectivas desde las cuales se posiciona su mirada.

Un aspecto importante respecto a las tecnologías visuales es que estas son las que direccionan el camino hacia la comunicación comunitaria casi como una necesidad política. La tecnología hace que los sujetos actúen y reaccionen a sus efectos en la sociedad. En todos los casos se llega a tomar una cámara y grabar porque se ve la importancia de generar unas imágenes alternativas de sí, porque aquellas imágenes que transitaban en los medios masivos desdibujaban los procesos sociales de los que hacían parte. Al descubrir que hay un entramado visual con el que no se identifican, deciden tomar esos mismos aparatos y utilizarlos de otra manera. En las narraciones, se descubre que las tecnologías de la información y la comunicación podían ser tan útiles como peligrosas, y que por ello había que aprender a direccionar la relación con los aparatos de manera que sus condicionamientos pudiesen ponerse en favor de sus luchas: “no solamente es enseñar a usar el audiovisual y a que tenga otro uso dentro de la comunidad, sino cómo todas estas herramientas que llaman tecnología nos empiezan a utilizar a nosotros” (Lita, comunicación personal, 2020).

Igualmente, las tecnologías visuales en todos los casos son un dispositivo de conocimiento. Antes de llegar a ejercer la comunicación audiovisual comunitaria, las cuatro protagonistas descubren que el cine, tanto de ficción como de no ficción, puede ser una ventana

para comprender aspectos de la realidad en los que se interesan. El hábito en común es el de ver cine y pensar los problemas sociales a través de ello. La formación histórica y política se fortalece con la visualización de películas que brindan referencias escópicas. Las imágenes en movimiento son una vía para constituir saberes sobre fenómenos sociales porque ayudan a darles un significado visual.

Algo muy importante es que la comprensión del audiovisual como una forma de conocimiento se acentúa en el diálogo con otros. Una entrada al trabajo comunitario son los cine-foros y los cineclubes, que generan una ruptura con el uso de las tecnologías visuales en los espacios públicos. La mirada dialoga, pone en común su perspectiva, cuando los proyectores se encienden en un espacio comunitario que reúne a varias personas interesadas en ver algo juntas, siempre con la intención de generar diálogos. El ejercicio de descentrar la tecnología y llevarla a sus territorios convierte a estos aparatos en herramientas de cohesión social. Esto cambia la forma de comprender la exhibición y la producción cinematográfica, pues esos medios eran algo que unía a los sujetos con otros, que mediaba en las relaciones que establecían:

Creo que la cámara finalmente ha sido esa excusa para poder acercarme a ellos y ellas de mil maneras [...]. La magia fue soltar la cámara y no asumir que era yo la que sabía manejar la cámara [...]. Registrar cuando íbamos llegando a las veredas, la cara de la gente. La excusa de poder acercarse a otra persona... “Oye, me permites tomarte una foto...” y empezamos a hablar. (Lucha, comunicación personal, 2020)

Esto, además, está atravesado por formas de economía comunitaria que se construyen como respuesta a las brechas tecnológicas existentes en los escenarios donde nuestras protagonistas trabajaban. Era común no tener equipos suficientes o de calidad, pero siempre encontraron formas de solventarlo; bien sea con formas de autogestión o con trueques con otras organizaciones con las que buscaban alianzas. Así, la agencia de la tecnología visual hacía que las personas entablaran vínculos económicos solidarios entre diversos sujetos.

Aparte de los encuentros comunitarios que permitían las herramientas tecnológicas, estas también llevaron a una afirmación de sí, a unas formas de reconocimiento propio. Nuestras narradoras tenían una identidad ligada a esos objetos que cargaban, era su forma de participación política; la cámara y el proyector era lo que les asignaba el rol social que tenían en las colectividades. Donde llegaban, las conocían porque grababan, tomaban fotos, dibujaban. De modo que ese encuentro con los demás a través de la visualidad también era un encuentro consigo mismas, era algo que les permitía comprenderse como sujetos políticos y visuales:

Entonces la gente ya sabía que conmigo ya se podía tomar una foto... Como que ya se vuelve parte, una herramienta de relacionamiento, sobre todo. Para mí tener la cámara ha sido como un proceso mucho más sencillo para relacionarme con la gente. Porque quieren que les tome fotos y uno muestra las fotos, si uno graba quieren que les muestre lo que uno graba, quieren que les preste la cámara. Y en eso yo siempre he sido como muy amplio: “Yo le enseño”, “Coja la cámara”. (Pacheco, comunicación personal, 2020)

La cámara y el proyector son detonantes del encuentro... con los otros, consigo mismas, con la historia. Estos modos de apropiación de las tecnologías visuales generan formas de orden social basadas en el reconocimiento, una cultura política basada en un cara a cara por medio de las imágenes. En ese contexto cultural-político se han formado las miradas de Yesica, Lucha, Lita y Pacheco.

Los conflictos sociales comprendidos con el audiovisual

Si hablamos sobre las concepciones con respecto al orden social y sus relaciones de poder, vemos que ya se han dado algunos indicios en el apartado anterior sobre cómo el audiovisual comunitario afectó la formación política en las historias, pues esas interpelaciones tienen una relación necesaria con las formas de vincularse con las tecnologías. No obstante, hay otros elementos que es necesario agregar.

Hay una serie de discursos sociales frente a los que se asumen posiciones que se transforman o se reafirman a lo largo de la trayectoria de los sujetos. Uno de ellos tiene que ver con los vínculos académicos que surgen en las historias. Hay un conflicto constante con las formas de producir conocimiento en las universidades, ligado a la contraposición a un discurso que impera en algunas instituciones, basado en la productividad y el individualismo, característico de las sociedades capitalistas contemporáneas. También hay una oposición a perspectivas disciplinares de las ciencias sociales herederas del positivismo o el asistencialismo, que plantean las prácticas de investigación desde una instrumentalización o una infantilización de los sujetos. En los casos de quienes pasaron por universidades privadas se ve, además, un descontento por el consumismo que se vivía en sus instituciones, pero sobre todo por la apatía política generalizada y por las posturas conservadoras de sus directivas.

Sin embargo, el audiovisual comunitario entra a mediar con esos choques académicos, hace que se establezcan otras formas de relacionamiento con este entorno. Las cuatro narradoras involucran procesos de creación cinematográfica en las asignaturas que cursaban, en sus prácticas profesionales o en sus proyectos de grado. Se piensan la formación en ciencias sociales desde la creación audiovisual. En consecuencia, en las biografías reconstruidas el audiovisual comunitario es una suerte de conciliador existencial entre aspectos de la vida que en algún momento parecieron irreconciliables, a saber, las convicciones políticas y los entornos universitarios. Se trata entonces de una práctica de mediación social que hizo que los sujetos se adaptaran a ciertos ambientes y los resignificaran.

Esto último llama la atención sobre otro aspecto relevante: las cuatro entrevistadas deciden formarse en campos de estudio que les dan una perspectiva amplia de lo social y no tanto de la técnica cinematográfica: la filosofía y la pedagogía, la antropología, el trabajo social y la comunicación social. Cuando deciden especializarse en la técnica lo hacen en espacios no formales, como las mismas

escuelas comunitarias de las que hacían parte, o en academias con una perspectiva que incluyera el análisis social. Esto indica una práctica de oposición a un discurso tecnocrático replicado en las universidades y que reduce el saber audiovisual a un uso mecánico de los aparatos. En las historias se le da un valor importante a la técnica, pero esta se asume siempre en su contexto de uso, por lo que la forma como se ponen a funcionar las cámaras no debe desconocer el saber social, que en las historias relatadas fue la elección profesional.

Otro aspecto transversal a las historias es la comprensión de la violencia política en Colombia desde el audiovisual comunitario. Los lugares en los que se formaron los sujetos política y visualmente han sido escenarios de la guerra. En las ciudades, la violencia urbana agenciada por grupos paramilitares y la población que llegaba buscando refugio al ser despojada de sus tierras en otras zonas del país. En la ruralidad, la presencia de grupos armados que cruzaban balas e involucraban a la población civil en sus conflictos territoriales. La guerra siempre estuvo presente, directa o indirectamente, en las acciones comunitarias que se promovían. A pesar de lo anterior, el audiovisual comunitario fue una manera para mediar en esos lugares y tramitar colectivamente los hechos violentos que se habían vivido. Estar presentes con la cámara establecía unas relaciones con las personas muy importantes, pues cuando no ayudaban a documentar las injusticias, gestionaban actividades para producir relatos e imágenes que expresaran las consecuencias de la guerra en las vidas de las personas. Esto generaba tanto unas formas de imaginar los daños, como unas dinámicas de diálogo y resignificación de los lazos sociales fragmentados. En este sentido, estas historias son biografías de sujetos que, en términos de Elizabeth Jelin (2000), son *emprendedores de la memoria*, es decir, actores sociales que se involucran personalmente en el proyecto de buscar “el reconocimiento social y de legitimidad política de una (su) versión o narrativa del pasado. Y que también se ocupan y preocupan por mantener visible y activa la atención social y política sobre su emprendimiento” (p. 49).

La comunicación audiovisual comunitaria está anclada a su contexto. La espaciotemporalidad colombiana está construida sobre un conflicto social extendido por varias décadas en la historia reciente. Si el audiovisual comunitario busca mostrar las formas de ver de unas comunidades históricamente oprimidas y violentadas, es posible que en nuestro país esta pueda ser una forma de comprender las múltiples experiencias de la violencia política, específicamente del conflicto armado interno... Para nuestras protagonistas esto fue así. Los sujetos aprenden a mirar en medio de un temor constante, pero aun así hallan la forma de continuar con sus trabajos, son miradas que se resisten al terror de la violencia.

Ese tipo de tensiones también aparecen dentro de los relatos cuando se habla de temas de género. Esto resulta esencial, en parte, porque tres de las cuatro historias son de mujeres y la narración de sus vivencias muestra cómo la experiencia femenina está atravesada por relaciones inequitativas y violentas vinculadas a un dominio masculino que aún impera en nuestra cultura. La consciencia de esto surge en momentos avanzados de las trayectorias de las entrevistadas; en la década del 2010, se encuentran con un auge de movimientos feministas que las lleva a repensarse sus formas de vida y las maneras en que hacen cine.

Esto último nos muestra, en los procesos de subjetivación, la importancia de que se visibilicen las luchas sociales, pues al conocerlas se puede cambiar la perspectiva con la cual se lleva la vida. Precisamente con este horizonte, las luchas feministas se incorporan a la mirada de las narradoras y empiezan a gestionar prácticas en torno a la producción de imágenes por parte de mujeres y su respectiva circulación. Se empiezan a preocupar por la representación visual femenina en Colombia, orientan sus cámaras hacia sus liderazgos y los problemas que las aquejan, así como les interesa motivarlas para que puedan tener la cámara en mano.

El ejercicio del audiovisual posibilita, con todo lo anterior, que los sujetos se comprendan a sí mismos dentro de unos contextos cultural-políticos y que su mirada se forme en unas tensiones de poder que repercutan en los contenidos y en las formas en que graban. La

academia, la violencia política, la violencia basada en género son fenómenos ligados a unos discursos sociales de época que pasan por lo visual, unos regímenes escópicos. De hecho, en todas las historias, el audiovisual comunitario emerge en un esfuerzo por crear nuevos marcos de reconocibilidad visual que difieran de esos regímenes cientificistas (en la academia), victimizantes (en la guerra) y machistas (en las relaciones de género). Ahora bien, los modos en que esto sucede nos llevan a pensar en los significados y prácticas visuales que se configuran en el audiovisual comunitario.

Significar el mundo desde el audiovisual comunitario

Vale la pena también ver cómo los sujetos han producido significados y prácticas visuales desde su participación en procesos de comunicación audiovisual comunitaria. Como sucedió en el anterior apartado, esto es algo que se ha venido respondiendo en estas últimas páginas. Los significados y prácticas visuales pasan por la reapropiación tecnológica que se da en el trabajo comunitario y la resistencia visual a unos discursos de época que se perciben como negativos.

Más allá de lo anterior, los significados y prácticas visuales se materializan tanto en las obras audiovisuales que quedan como en el proceso que las hace posibles; desde que se dan unas prácticas de enseñanza y negociación audiovisual hasta que las producciones se socializan y distribuyen. Respecto al tipo de productos que se hacen, se ve que en el recorrido de los sujetos hay un tránsito desde una creación ciertamente inexperta en la que, con la necesidad de mostrar imágenes, las personas toman la cámara; no obstante, esos primeros productos suelen ser piezas informativas unidireccionales —de emisor a receptor—, que están en un plano de exposición de unos datos —como el más tradicional de los noticieros— y no tanto en la intención de reconocer y comprender las prácticas sociales de una comunidad.

Precisamente, hacia esto último se transita en la medida en que se emprenden nuevos proyectos y se conocen nuevas comunidades. Con el tiempo se deja de lado esa modalidad expositiva y se acogen formas de creación más diversas y enfocadas en problematizar la experiencia social de la vida comunitaria. Con esa transición, hay una constante en las producciones en las que han participado las personas entrevistadas: se procuran narrativas, primero, de denuncia de las injusticias sociales que se viven en la comunidad en cuestión; segundo, de representación visual de sus tradiciones. Lo que parece de alguna manera novedoso es que, con el paso del tiempo, esas denuncias se han venido manifestando desde la exposición y reivindicación de las tradiciones comunitarias, es decir, no mostrando unos sujetos que se reducen a sí mismos a la victimización, sino que manifiestan sus inconformidades y acusaciones desde la presentación en imágenes de su vida cotidiana y de los modos en que esos problemas las atraviesan.

Lo anterior muestra que el recorrido de los sujetos les permite dialogar con múltiples formas de ver de las diferentes comunidades con las que trabajan. En este orden de ideas, se puede decir que el paso por diversos procesos ha implicado entablar más diálogos visuales que trastocan la mirada y crean una preocupación por los formatos en los que se producen obras, cuestión a la que no se le presta mucha atención al inicio de sus trayectorias. En este punto, es importante decir que esos significados y prácticas visuales que se configuran no son una producción exclusiva de las personas entrevistadas, sino que se han constituido de manera relacional en un sentido bastante fuerte. No solo porque todo significado social venga de la interacción con la alteridad, también porque las dinámicas de creación exigían acuerdos. Las comunidades redireccionan la mirada de los sujetos y estos han de ceder en alguna medida. Las narradoras antes de empezar algún proyecto de creación discuten con las colectividades qué y cómo se quiere narrar, por este motivo ellas señalan a dónde mirar en sus procesos, en dónde posicionar la intención estética y política de la cámara.

A lo anterior podemos agregar que los significados y prácticas visuales se han producido desde una búsqueda constante de imágenes, de marcos nuevos de reconocibilidad visual. Esto ha convertido la comunicación comunitaria en un proyecto de vida que guía a los sujetos a mirar ciertas situaciones, ciertos problemas sociales, cierto tipo de experiencias, como ya lo mencionamos, con cuestiones ancladas a temas como la violencia política en Colombia y la violencia basada en género. Esos proyectos de vida han promovido que los sujetos tengan una suerte de subjetividad nómada que constantemente está viajando y recontextualizando sus saberes de acuerdo con los lugares a los que llega. En todas las historias hubo viajes impulsados por el ánimo de grabar y promover procesos audiovisuales en diferentes partes del país; dice Pacheco: “el audiovisual me llevó a lugares a los que nunca pensé llegar” (comunicación personal, 2020). Se forma así una mirada que busca un poco más allá de lo que se ve recurrentemente y esta, a su vez, se convierte en una mirada viajera, porque la búsqueda se expande constantemente y se articula con búsquedas de otros sujetos que también trabajan desde esa exploración visual del mundo.

Las prácticas del audiovisual comunitario se han movilizado desde el reconocimiento mutuo y desde las posibilidades políticas que el audiovisual ofrece para comprender la propia experiencia y la de los otros. Esto genera unas prácticas y unos significados en torno a la imagen que pasan por el plano de lo afectivo, por esa posibilidad de verse en pantalla y hacer valer las versiones propias de la historia, pero también para reencontrarse con reflexiones que surgen cuando uno se ve desde afuera. La primera experiencia de Lita en una muestra de cine en Cuba da cuenta de esto:

Un niño había sido el protagonista de un documental que se llama *Crunch* [...]. En el documental él contaba un montón de cosas de lo que iba a hacer cuando era grande y cuando él se ve... Él ve el documental y dice “ese soy yo”, y ya tiene hijos, es conductor de un bicitaxi. El chico se pone a llorar. Ese día me quebré porque él dice “yo no sé dónde quedaron todos mis sueños”. (Lita, comunicación personal, 2020)

El audiovisual comunitario ha potenciado la comprensión de sí de los sujetos, la producción de significados visuales sobre sí mismos, un reconocimiento dentro de una comunidad que se mantiene en el tiempo por medio de películas. Como el caso de aquel cubano que se preguntaba por sus sueños cuando se vio en pantalla, la comunicación audiovisual comunitaria puede producir reflexiones que impulsen prácticas para incidir en esas relaciones sociales que allí se reconocen, quizás para que esa pregunta de “¿en dónde quedaron mis sueños?” se transforme en “¿qué puedo hacer para que esos sueños sean posibles?”.

Finalmente, los significados y prácticas visuales acontecen de esa manera porque se conciben dentro de procesos pedagógicos. Todas las historias muestran el recorrido de maestras comunitarias que, para producir obras audiovisuales, han participado de ejercicios de enseñanza y aprendizaje con las comunidades de trabajo. Las reflexiones sobre la identidad y la memoria plasmadas en los productos que realizan, colectivamente, construyen espacios de intercambio de saberes y experiencias de vida. Son sujetos que narran su subjetividad visual desde lo comunitario, que se comprenden como seres en relaciones, como individuos vinculados a unas colectividades desde la mediación permanente de unas tecnopolíticas de la mirada.

Referencias

- Acuerdo 292/07, noviembre 21, 2007. Concejo de Bogotá. (Colombia). <https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=27593>
- Álvarez, P. (2014). Colombia. En A. Gumucio Dagron (Coord.), *El cine comunitario en América Latina y el Caribe* (pp. 275-300). Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, C3 FES.
- Aharonian, A. (2017). *El asesinato de la verdad. Concentración mediática, redes y comunicación popular*. La Fogata Editorial; Corporación Periferia; Fundación para la Integración Latinoamericana.
- Amador-Baquiro, J. C. (2016). Jóvenes, temporalidades y narrativas visuales en el conflicto armado colombiano. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14(2), 1313-1329.
- Arendt, H. (1997). *Qué es la política*. Paidós.
- Arfurch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Atton, C. (2015). Introduction. Problems and positions in alternative and community media. En C. Atton (Ed.), *The Routledge Companion to Alternative and Community Media* (pp.1-18). Routledge.
- Bajtín, M. (2000). *Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*. Taurus.
- Bal, M. (2003). Visual essentialism and the object of visual culture. *Journal of visual culture*, 2(1), 5-32. DOI: <https://doi.org/10.1177/147041290300200101>
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos ininterrumpidos I*. Taurus.
- Bermúdez Bolívar, O. J. (2016). *La oralidad rebelada. El caso de la Escuela Audiovisual Infantil*. (Tesis de maestría en Literatura). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Brea, J. L. (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. S. N.
- Brea, J. L. (2005). Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. En J. L. Brea (Ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 5-14). Ediciones Akal.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen materia, film, e-imagen*. Ediciones Akal.

- Buenfil Burgos, R. N. (1993). *Análisis del discurso y educación*. (DOC/DIE 300:26). Departamento de Investigaciones Educativas, Centro de Investigación y Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional.
- Buenfil Burgos, R. N. (2006). Lógicas y sentidos inscritos en la subjetividad: políticas educativas y pistas para su transformación. En B. Ardití, R. N. Buenfil Burgos, E. de Ípola, R. Lanz y A. Vitas (Eds.), *Políticas de educación. Razones de una pasión* (pp. 53-88). Miño y Dávila.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós.
- Camas Baena, V. (2014). La mirada etnobiográfica como espacio interdisciplinar en la investigación social. *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales*, 2(2), 148-170. DOI: <https://doi.org/10.17502/m.rcs.v2i2.49>
- Casadiegos, B., Gómez, R. y Borón, L.F. (s. f.). *Raíces Mágicas. Producción de video participativo hacia metodologías de trabajo con niños*. Cinep.
- Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginada de la sociedad*. Tusquets.
- Carli, S. (2006). Ver este tiempo. Las formas de lo real. En I. Dussel y D. Gutiérrez (Comps.), *Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen* (pp. 85-96). Manantial.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo xx*. Cendeac.
- Centro de Investigación y Educación Popular (Cinep). (2016). *Marco conceptual de la Red Nacional de Banco de Datos*. Cinep y PPP. <http://www.nocheyniebla.org/files/u1/comun/marcoteorico.pdf>.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015). *Limpieza social. Una violencia mal nombrada*. CNMH; Iepri.
- Cinemateca de Bogotá. (2012). *Cuadernos de Cine Colombiano, 17a*. https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/Cuadernos%20de%20Cine%20colombiano%20No%2017A%20Cine%20y%20video%20indigena.pdf
- Chicangana-Bayona, Y. A. (2008). Fotogramas, alteridad y estereotipos: Colombia y los colombianos en el cine de Hollywood 1980-2006. En R. Ramírez Bacca, Y.A. Chicangana-Bayona y S. Y. González Sawczuk (Eds.), *Historia, trabajo, sociedad y cultura. Ensayos interdisciplinarios. Vol. 1* (pp. 28-55). Universidad Nacional de Colombia.
- Comisión Nacional de Comunicación de los Pueblos Indígenas (Concip). (2017). Política Pública de Comunicación de y para los Pueblos Indígenas. Obtenido el 4 de julio de 2020 de <https://banco-decontenidos.mincultura.gov.co/multimedia-dircom/pdfs/comunicacion-indigena/proyecto-02/comindigena-proyecto02-doc01-politica-publica-com-indigena.pdf>
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Ediciones Cátedra.
- Decreto 149/08, mayo 20, 2008. Alcaldía de Bogotá. (Colombia). <https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=30506&dt=S>

- Decreto 150/08, mayo 21, 2008. Alcaldía de Bogotá. (Colombia). <https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=30544&dt=S>
- Delory-Momberger, C. (2009). *Biografía y educación: figuras del individuo-proyecto*. Universidad de Buenos Aires; Clacso.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Ediciones Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2013). Cómo abrir los ojos. En H. Farocki (Ed.), *Desconfiar de las imágenes* (pp. 13-35). Caja Negra Editora.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial.
- Dussel, I. (2006). Educar la mirada. Reflexiones sobre una experiencia de producción audiovisual y de formación docente. En I. Dussel y D. Gutiérrez (Comps.), *Educar la mirada: políticas y pedagogías de la imagen* (pp. 277-294). Manantial.
- El Tiempo. (13 de agosto de 2013). Cancelan Ciclo Rosa en la Javeriana por presiones del catolicismo. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12990512>
- Felleman, D. J. y Van Essen, D. (1991). Distributed Hierarchical Processing in the Primate Cerebral Cortex. *Cerebral Cortex*, 1(1), 1-47.
- Feldman, A. (2005). On the actuarial gaze. *Cultural Studies*, 19(2), 203-226.
- Foster, H. (1988). Preface. En H. Foster (Ed.), *Vision and visuality* (pp. ix-xiv). Bay Press.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno Editores.
- Freire, P. (1985). *Pedagogía del oprimido*. Tierra Nueva; Siglo XXI Editores.
- Freire, P. (2010). *Cartas a quien pretende enseñar*. Siglo Veintiuno Editores.
- Gadamer, H. G. (2003). *Verdad y método* I. Ediciones Sígueme.
- Gallese, V. (2003). The manifold nature of interpersonal relations: the quest for a common mechanism. *Philosophical Transactions of the Royal Society B*, 358, 517-528.
- Gonçalves, M., Marques, R. y Cardoso, V. (2012). Introdução. En M. Gonçalves, R. Marques y V. Cardoso (Eds.), *Etnobiografía: subjetivação e etnografia* (pp. 9-17). Viveiros de Castro Editora; Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- González, A. (2007). Contar lo que hacemos para descubrir hacia dónde vamos. Una mirada a la Escuela Audiovisual Infantil de Belén de los Andaquíes, Caquetá. En vv. AA., *Ya no es posible el silencio. Textos, experiencias y procesos de comunicación ciudadana* (pp. 207-220). Centro de Competencia en Comunicación para América Latina-Friedrich Ebert Stiftung.
- González Rey, F. (2012). La subjetividad y su significado para el estudio de los procesos políticos: sujeto, sociedad y política. En C. Piedrahita Echandía, A. Díaz Gómez y P. Vommaro (Comps.), *Subjetividades políticas: desafíos y debates latinoamericanos* (pp. 11-29). Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

- Guba, E. y Lincoln, Y. (2002). Paradigmas en competencia en la investigación cualitativa. En C. Denman y J. A. Haro (Comps), *Por los rincones. Antología de métodos cualitativos en la investigación social* (pp. 113-145). El Colegio de Sonora.
- Gumucio, A. (2014). Aproximación al cine comunitario. En A. Gumucio Dagron, (Coord.), *El cine comunitario en América Latina y el Caribe* (pp. 17-74). Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, C3 FES.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Enviñ Editores; Instituto de Estudios Peruanos; Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar de la Universidad Javeriana; Universidad Andina Simón Bolívar.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra.
- Herrera, M. C., Pinilla, A., Díaz, C. e Infante, R. (2005). *La construcción de cultura política en Colombia. Proyectos hegemónicos y resistencias culturales*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Hernández, P. (2012). *Imagen-palabra. Lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas*. Iberoamericana.
- Howley, K. (2005). *Community Media. People, Places, and Communication Technologies*. Cambridge University Press.
- Iriarte, P. y Miranda, W. (2011). *Los usos del audiovisual en el Caribe colombiano. Relato desde las organizaciones, los realizadores y los colectivos*. Ministerio de Cultura; Observatorio del Caribe colombiano.
- Jay, M. (1993). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. (Trad. Alcira Bixio). Paidós.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor red*. Ediciones Manantial SRL.
- Larrosa, J. (2006). Sobre la experiencia. *Aloma: revista de psicología, ciències de l'educació i de l'esport*, 19, 87-112.
- López de la Roche, F. (1993). Tradiciones de cultura política en el siglo xx. En M. E. Cárdenas Rivera, J. Gantiva Silva, F. López de la Roche, M. Betancout, E. Pizarro Leongómez y P. Santana Rodríguez (Eds.), *Modernidad y sociedad política en Colombia* (pp. 94-160). Universidad Nacional de Colombia.
- Losardo, D. R., Murcia, D. M., Lacera, V. y Hurtado, W. (2015). Canon de las proporciones humanas y el Hombre de Vitruvio. *Revista de la Asociación Médica Argentina*, 128(1), 17-22.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Editorial Gustavo Gili, S. A.
- Martín-Barbero, J. (2004). Los desafíos estratégicos de la sociedad de la información. *Signo y Pensamiento*, 23(44), 9-18. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/3653>

- Martín-Barbero, J. y Rey, G. (1999). La formación del campo de estudios de Comunicación en Colombia. *Revista de Estudios Sociales*, (4), 54-70. doi: <https://doi.org/10.7440/res4.1999.04>
- Mateus Mora, A. (2013). *El indígena en el cine y el audiovisual colombianos: imágenes y conflictos*. La Carreta Editores.
- Metz, C. (2001). *El significativo imaginario. Psicoanálisis y cine*. (Trad. Josep Elías). Paidós.
- Mirzoeff, N. (2002a). Introduction to part four. En N. Mirzoeff (Ed.). *The visual culture reader* (pp. 593-601). Routledge.
- Mirzoeff, N. (2002b). The subject of visual culture. En N. Mirzoeff (Ed.), *The visual culture reader* (pp. 3-23). Routledge.
- Mirzoeff, N. (2003a). Responses to Mieke Bal's 'Visual Essentialism and the Object of Visual Culture'. *Journal of Visual Culture*, 2(2), 247-249. doi: <https://doi.org/10.1177/14704129030022009>
- Mirzoeff, N. (2003b). *Una introducción a la cultura visual*. Paidós.
- Mirzoeff, N. (2006). On Visuality. *Journal of visual culture*, 5(1), 53-79.
- Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Paidós.
- Masschelein, J. (2006). E-ducar la mirada. La necesidad de una pedagogía pobre. En I. Dussel y D. Gutiérrez (Comps.), *Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen* (pp. 295-310). Manantial.
- Mitchell, W. J. T. (2003). Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 1, 17-40.
- Mitchell, W. J. T. (2005). No existen medios visuales. En J. L. Brea (Ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 17-25). Ediciones Akal.
- Montero Sánchez, D. y Moreno Domínguez, J. M. (2014). *El cambio social a través de las imágenes. Guía para entender y utilizar el video participativo*. Los Libros de la Catarata.
- Mora, P. (2015). *Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia*. Cinemateca Distrital; Idartes.
- Moreno Ome, L. F. (2020). *Sistematización de experiencias de la organización comunitaria desde el cine comunitario: Un sancocho en Potosí, Ciudad Bolívar*. (Trabajo de grado). Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Bogotá, Colombia.
- Mouffe, C. (2011). *En torno a lo político*. Fondo de Cultura Económica.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Nunes de Sousa, A. L. (2013). *Comunicación comunitaria y metodologías de realización audiovisual en Brasil y Argentina*. (Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Ojo al Sancocho. (s. f.). *Nosotros*. <https://www.ojoalsancocho.org/nosotros/>

- ONIC y Mintic. (2013). *Política Pública de Comunicación Propia de los Pueblos Indígenas de Colombia. Convenio de Asociación 547 de 2013*. <https://cric-colombia.org/foroipp/images/Politica-p-comunicacion-in-di.pdf>
- Oudshoorn, N. y Pinch, T. (2003). Introduction: How Users and Non-Users Matter. En N. Oudshoorn y T. Pinch (Eds.), *How Users Matter. The Co-Construction of Users and Technologies* (pp. 1-25). The MIT Press.
- Passeggi, M. C. (2015). Narrativa, experiencia y reflexión auto-biográfica: por una epistemología del sur en educación. En G. J. Murillo Arango (Comp.), *Narrativas de experiencia en educación y pedagogía de la memoria* (pp. 69-88). Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Pinto, M. C. y Jiménez, L. (2016). Estado de la cuestión en comunicación para el cambio. En A. Garcés y L. Jiménez (Coords.), *Comunicación para la movilización y el cambio social* (pp. 13-51). Universidad de Medellín; Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina; Ediciones Ciespal; Corporación para la Comunicación Ciudad Comuna; Corporación Pasolini en Medellín; Corporación Con-vivamos.
- Polanco Uribe, G. y Aguilera Toro, C. (2011a). *Luchas de representación. Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano*. Programa Editorial Universidad del Valle.
- Polanco Uribe, G. y Aguilera Toro, C. (2011b). *Video comunitario, alternativo, popular...: apuntes para el desarrollo de políticas públicas audiovisuales*. Programa Editorial Universidad del Valle.
- Presidencia de la República de Colombia. (2016). *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera*. https://www.jep.gov.co/Marco%20Normativo/Normativa_v2/01%20ACUERDOS/N01.pdf
- Rancière, J. (2007). El teatro de las imágenes. En N. Schweizer (Dir.), *Alfredo Jaar. La política de las imágenes* (pp. 69-89). Ediciones Metales Pesados.
- Restrepo, E. (2011). Estudios culturales y educación: posibilidades, urgencias y limitaciones. *Revista de Investigaciones UNAD*, 10(1), 9-21.
- Ricœur, P. (1978). The metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling. *Critical Inquiry*, 5(1), 143-159.
- Ricœur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI Ediciones.
- Ricœur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Ricœur, P. (2002). *Del texto a la acción. Ensayos sobre hermenéutica II*. Fondo de Cultura Económica.
- Ricœur, P. (2013). *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo Veintiuno Editores.
- Roberts, T. y Lunch, C. (2015). Participatory Video. En R. Mansell y Hwa Ang (Eds.), *The International Encyclopedia of Digital Communication and Society* (s. p.). DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118290743.wbiedcs148>

- Rodríguez, C. (2008). Construyendo país desde lo pequeño. Comunicación ciudadana en Montes de María. En C. Rodríguez (Ed.). *Lo que le vamos quitando a la guerra. Medios ciudadanos en contextos de conflicto armado en Colombia* (pp. 15-51). Centro de Competencia en Comunicación para América Latina.
- Rodríguez, C. (2009). De medios alternativos a medios ciudadanos: trayectoria teórica de un término. *Folios. Revista de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia*, 21 y 22, 13-25.
- Rodríguez Manrique, J. C. (2016). *Cineclub y taller audiovisual La Caja Negra: análisis del proceso de integración del lenguaje audiovisual desde la filosofía en el INEM Francisco de Paula Santander (2011-2014)*. (Tesis de Maestría en Educación). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Rubiano Tamayo, L. (2020). "¿Qué falta para que las comunidades rurales dejen de ser solo paisajes y objetos?". Sin publicar.
- Rueda, R. (2010). Ciudadanías, política y tecnologías: lo (im)posible de otras formas de lo común. *Comunicación y ciudadanía*, (3), 6-19.
- Rueda, R. (2013). Ciberciudadanías y culturas políticas: prácticas sociales y teorías en tensión. En R. Rueda, A. Fonseca y L. M. Ramírez (Eds.), *Ciberciudadanías, cultura política y creatividad social* (pp. 87-108). Universidad Pedagógica Nacional; Doctorado Interinstitucional en Educación.
- Rueda, R. (2014). (Trans)formación sociotécnica, subjetividad y política. *Pedagogía y Saberes*, 40, 11-22.
- Rueda Mosquera, J. J. (2014). *La producción audiovisual como un espacio de reflexión sobre La vida en común en jóvenes de la Comuna 15 del distrito de Aguablanca*. (Trabajo de grado). Pontificia Universidad Javeriana, Cali.
- Runge, A. K. y Garcés, J. F. (2011). Educabilidad, formación y antropología pedagógica: repensar la educabilidad a la luz de la tradición pedagógica alemana. *Revista Científica Guillermo de Ockham*, 2(9), 13-25.
- Runge, A. K. y Muñoz, D. A. (2005). Mundo de la vida, espacios pedagógicos, espacios escolares y ex-centricidad humana: reflexiones antropológico-pedagógicas y socio-fenomenológicas. *RLCSNJ*, 2(3).
- Saffon, M. P. (2007). El derecho a la comunicación: un derecho emergente. En O. Rincón et al. (Eds.), *Ya no es posible el silencio. Textos experiencias y procesos de comunicación ciudadana* (pp. 15-60). Centro de Competencia en Comunicación para América Latina; FES.
- Sautu, R. (1999). Estilos y prácticas de la investigación biográfica. En R. Sautu (Comp.), *El método biográfico. La reconstrucción de la sociedad a partir del testimonio de los actores* (pp. 21-60). Editorial de Belgrano.
- Tassin, E. (2001). Identidad, ciudadanía y comunidad política: ¿qué es un sujeto político? En A. Quiroga, S. Villavicencio y P. Vermeren (Eds.), *Filosofías de la democracia. Sujeto político y democracia* (pp. 49-68). Homo Sapiens Ediciones.
- Universidad Pedagógica Nacional. (2019, mayo 8). *Ciberciudadanía: transiciones culturales y emergencias políticas* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=T5nHJ6GQQMo>

- Vega, J. y Bayuelo, S. (2008). Ganándole terreno al miedo. Cine y comunicación en Montes de María. En C. Rodríguez (Ed.), *Lo que le vamos quitando a la guerra. Medios ciudadanos en contextos de conflicto armado en Colombia* (pp. 53-63). Centro de Competencia en Comunicación para América Latina.
- Villanueva Baselga, S. (2015). *Cine y cambio social: análisis y caracterización del vídeo participativo como objeto documental*. (Tesis doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona. <http://hdl.handle.net/2445/66168>
- Villegas, A. E., Ramírez, N., Tunubalá, J. y Martínez, M. I. (2007). Experiencias. Colectivos de comunicación ciudadana en Colombia. En O. Rincón et al. (Eds.), *Ya no es posible el silencio. Textos experiencias y procesos de comunicación ciudadana* (pp. 101-196). Centro de Competencia en Comunicación para América Latina; FES.
- Winner, L. (2008). *La ballena y el reactor. Una búsqueda de los límites en la era de la alta tecnología*. Editorial Gedisa S. A.
- Zemelman, H. (2010). Sujeto y subjetividad: la problemática de las alternativas como construcción posible. *Revista de la Universidad Bolivariana*, 9(27), 355-366.



*La formación de la mirada en el audiovisual comunitario. Cultura política
y visualidad desde un enfoque biográfico*

editado por la Universidad Pedagógica Nacional, se compuso
en caracteres de las familias Dashiell Fine y Adelle,
y se imprimió en los talleres de Carvajal Soluciones de
Comunicación S.A.S.

Bogotá, Colombia, 2026

¿Qué sucede cuando las comunidades toman la cámara en sus manos?

A través de un enfoque biográfico, Andrés Felipe Urrego Salas se adentra en las trayectorias de Lita, Pacheco, Lucha y Yesica para mostrar cómo las imágenes no solo se producen: también nos producen. Sus historias revelan modos singulares de narrar y comprender el mundo, donde la mirada se construye en el encuentro entre territorios, afectos, prácticas colectivas y disputas por lo visible.

Articulando estudios visuales, pedagogía y cultura política, el autor muestra cómo el audiovisual comunitario en Colombia se convierte en un espacio donde ver y ser visto implica memoria, resistencia y creación. En estos procesos, las tecnologías visuales intervienen en la configuración de subjetividades, fortalecen vínculos y abren nuevas posibilidades de sentido frente a realidades marcadas por la desigualdad y la violencia.

La formación de la mirada en el audiovisual comunitario invita a pensar la imagen como una práctica social capaz de transformar tanto a quienes la crean como a quienes la comparten. Un libro imprescindible para comprender la relación entre educación, visualidad y acción comunitaria en Colombia.

ISBN: 978-628-7851-13-9



9 786287 851139

Colección
Comunicación, Tecnología y Culturas
en Educación