



Mi experiencia vital entre la tradición y la modernidad, una reflexividad de la mirada en el proceso para la creación del ensayo documental “La contradicción”

Juan Diego Álzate Giraldo

Informe final para aspirar al título de magíster en creación y estudios audiovisuales

Asesor

Duván Alexis Londoño

Antropólogo y magíster en antropología visual

Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones y Filología
Maestría en Creación y Estudios Audiovisuales
Medellín, Antioquia, Colombia

2022

Cita	(Alzate, 2022)
Referencia	Alzate (2022). <i>Mi experiencia vital entre la tradición y la modernidad, una reflexividad de la mirada en el proceso para la creación del ensayo documental "La contradicción"</i> [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Maestría en Artes, Cohorte II.



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes

Decano/Director: Edwin Carvajal Córdoba

Jefe departamento: Paula Andrea Barreiro Posada

María Fernanda Arias Osorio

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Índice

1.Introducción	5
Pregunta de investigación -creación	7
2.Objetivo general	7
2.1 Objetivos específicos	8
3. Marco teórico	8
4. Herramientas metodológicas	17
4.1 Contexto y mirada personal	21
4.1.1 Primer momento	21
4.1.2 Segundo momento	22
4.1.3 Tercer momento	23
4.1.4 Cuarto momento	23
4.1.5 Quinto momento	24
4.1.6 Sexto momento	24
5. De San Matías a El Santuario	25
6. Entre el taller y la finca	38
7. Esbozos o primeros acercamientos para la creación del ensayo documental “La contradicción”	47
7.1.Diálogos creativos	47
7.2 Referentes audiovisuales	52
7.3 Personas	55
7.3.1El abuelo Gilberto:	56
7.3.2 Mi mamá	58
7.3.3 Mi papá	59
7.3.4 Yo, Juan Diego	60
7.4 Propuesta estética y narrativa	61
7.5. Material entregable	65
7.5.1 “El carácter de mi padre”	65

7.5.2 “Mirando del taller a la finca y de la finca al taller”	67
7.5.3 “El kileo”	68
7.5.4 “Video collage”	69
8. Conclusiones	69
9. Bibliografía	72
10. Filmografía	75

1.Introducción

Toda contradicción lleva a una confrontación, interior o exterior con uno mismo o con los demás. Toda vida o situación en mayor o menor medida se encuentra entre dualidades; dualidades que crean el espectro que llamamos realidad. En mi caso el primer momento de vida entre montañas, arados, madrugadas, canelones, bosques y anocheceres con mis abuelos o mis primos, unido a este momento actual, mientras escribo estas palabras, encarnan el principio hasta el presente, un camino de desarraigo casi nostálgico de ese primer lugar llamado San Matías, hacia mi yo actual; un proceso de vida y transformaciones, desde ese espacio mágico que fue mi niñez. Me pregunto por esa urdimbre que se esconde en la acción de salir, de cambiar, de pensar otras cosas, pero al mismo tiempo de conservar prácticas, pensamientos, concepciones y formas del mundo.

Las exploraciones visuales y audiovisuales han sido desde décadas atrás estrategias para la creación artística, se han utilizado como herramientas de la antropología y cada vez ganan más espacio y validación en las esferas académicas; son en sí mismas, proceso y resultado. Desde muchos años atrás he tenido la pregunta por el cómo evidenciar por medio de los procesos creativos mi relación con el campo y la agricultura; pregunta que no lograba resolver a través de un medio como la pintura que tanto he explorado. En consecuencia, encontré en los medios audiovisuales una estrategia con potencial narrativo, que me permite conservar asuntos propios de la pintura, como la luz o la composición pero al mismo tiempo me permite relacionar imágenes, sonidos y palabras mientras se crean

secuencias visuales a partir del mundo real. Es muy importante esto de la representación del mundo real porque fue con la invención de la imprenta que se inició, como claramente lo explica Walter Benjamín en *la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1936), es la posibilidad de obtener imágenes dotadas de una capacidad de reproducción, a través de herramientas técnicas. La aparición de la fotografía le quitó a la pintura su obligación de la representación realista del mundo y con la aparición del cine a inicios del siglo pasado se concretó una de las técnicas narrativas más potentes y populares hasta nuestros días. Su inicio conectado con los actos de magia y con un mirar de la realidad tal cual es, así como la famosa imagen del tren que pasa por ese ojo que miraba por primera vez y se convierte en un inesperado acto documental, al encontrar una mirada nueva, ver como si se fuese el primer hombre que mira, es encontrar la extrañeza en lo cotidiano.

El presente informe más que un resultado es la evidencia de un proceso de investigación-creación donde a partir de distintos momentos metodológicos construyo exploraciones visuales, audiovisuales y escritas que pretender indagar a modo de esbozo sobre la forma en que me relaciono con mi vida y con el sentir campesino en un contexto de abigarramiento o simultaneidad, entre tradición y modernidad. Hice la inmersión a través de una herramienta prestada de las ciencias sociales como lo es la autoetnografía, a través de la cual logré hilar un relato que se sustenta en la descripción de mi vida en la vereda San Matías cuando era niño, haciendo saltos en el tiempo y en la memoria, con un tono y una forma de escritura fresco, cercano a la cotidianidad; para luego abordar la carretera a través de la cual salimos de la vida rural hacia la vida en el pueblo, donde me centro en el proceso de construcción de nuestra casa en la zona urbana, los cambios de lugares de trabajo de mi familia, la

educación y en si la vida conurbada; para terminar a través de esta herramienta, (la autoetnografía), relatando mi relación con las artes y la agricultura en mi barrio, entre el taller y los quehaceres de la finca. Por último, hago una recopilación de los diferentes dispositivos visuales explorados en este proceso, que funcionan a modo de esbozo o de pistas creativas para el desarrollo del ensayo documental. Este proyecto se planteó con la intención de reflexionar a través del proceso creativo para el desarrollo del ensayo documental *La contradicción*, sobre las tensiones que se dan entre tradición y modernidad en mi experiencia vital; buscando en inicio explorar las concepciones e historias de vida de otros sujetos campesinos que están inmersos en la misma tensión. Para esto perfilé tres sujetos campesinos, (mi abuelo, mi padre y mi madre), ya que a través de ellos viví en gran medida todo este proceso de transformación; luego derivo por medio de la cámara y la visualidad en una reflexividad de la mirada que me llevó a cierto grado de comprensión o demostración de los puntos liminales donde tradición y modernidad se encuentran en mi propia vida.

Pregunta de investigación -creación

¿Cómo explorar a través de los medios audiovisuales los puntos de fricción entre tradición y modernidad en mi propia experiencia vital?

2.Objetivo general

Explorar las tensiones y transformaciones que ha generado la llegada de la modernidad en las prácticas e identidad campesina de mi familia, a través de la construcción de relatos auto etnográficos y audio visuales, que permitan dar cuenta de las complejidades,

contradicciones y apuestas para la resignificación de la identidad campesina desde una nueva forma de la ruralidad.

2.1 Objetivos específicos

-Esbozar las experiencias y concepciones que los sujetos campesinos de mi familia, incluido yo, tienen sobre sus prácticas entre la tradición y la modernidad.

-Explorar a través del uso de la cámara la mirada, para pensar nuestras prácticas campesinas y puntos de vista que tenemos sobre nosotros.

-Organizar el material recopilado en el desarrollo de bocetos para la creación del ensayo documental "*La contradicción*" que reflexione sobre las tensiones entre tradición y modernidad en mi experiencia vital.

3. Marco teórico

El actual proyecto de investigación creación en su marco temático aborda tres ejes que podemos llamar principales: 1. La relación entre ruralidad y nuevas ruralidades, 2. La auto etnografía, que trataré en el capítulo metodológico y 3. La intersección entre arte y antropología, que abordaré en el capítulo de diálogos creativos.

Bajo el primer punto podemos señalar mi niñez como una forma de la ruralidad cercana a la tradición, ya que esos primeros años de vida los pasé en el campo enmarcado en unas dinámicas, formas y espacios muy cercanos a los que habitaron y vivieron mis antepasados.

El año 2002, en perspectiva de este proyecto, marca un anclaje histórico importante, ya que fue el año en el que salimos de la zona rural a vivir definitivamente en la zona urbana; y con esto se inicia un proceso de cambio en mi vida personal a través de una nueva forma de

habitar la ruralidad, que lleva a ubicarme como un neo-rural. Esta nueva ruralidad está estrechamente ligada a un concepto muy importante en este proyecto y es la relación con la modernidad.

En una configuración familiar fuerte, ligada a el conservadurismo y los valores cristianos católicos se conformaron durante mucho tiempo la cosmogonía de las áreas rurales en el municipio de El Santuario y en general en Antioquia, una forma de la tradición que sin lugar a dudas tuvo inicio con el proceso colonizador. A propósito de la tradición Miranda Madrazo (2005) argumenta que:

...el uso cotidiano de la palabra apunta, por un lado, a todo aquello que se hereda de los antepasados, así como, de una u otra forma, a los actos que se repiten en el tiempo o que provienen de otra generación. Se habla entonces, de tradiciones religiosas, festivas, comunicativas, normativas, técnicas, estéticas, culinarias, recreativas, etc. Esta manera de asumir la tradición predomina en las llamadas sociedades folk cuyo modo de vida poco tiene que ver con el de las grandes urbes; ahí, la idea de tradición aun mantiene un lugar importante en la vida social y se le considera como un componente esencial de la vida en la medida que ocupa espacios sociales indistintamente. (p.116).

Entonces desde esta noción podemos definir este primer momento de mi experiencia vital como una ruralidad tradicional, que, aunque con la llegada de la revolución verde en los años setenta a nuestro territorio, esta modernidad capitalista ya había dado un primer paso, apenas a finales del siglo veinte se empezaron a ver con más fuerza las consecuencias de la misma; evidenciada principalmente en una migración masiva de las zonas rurales a los cascos urbanos en el oriente antioqueño, y en un cambio en la percepción del tiempo en el sentido que ya estábamos inscritos en unas dinámicas urbano-capitalistas que metafórica y literalmente aceleran el tiempo y transforman la relación del cuerpo con el entorno.

Respecto a este aspecto también se ha expresado Silvia Rivera Cusicanqui (2018) desde la perspectiva de la experiencia indígena:

En este sentido, el desarrollo también es un *rollo* punitivo, una forma de disciplinamiento cruel de los cuerpos indígenas, en aras de metas de productividad y especialización que rompen con la lógica de lo múltiple; de la sobrevivencia que transita por varios espacios y distancias; de la pluralidad de sentidos y también de la diversificación de estrategias, cuyas formas van del policultivo a la articulación rural-urbana y transnacional. (p. 71).

Esta visión se puede relacionar con lo que expresa Consuelo Pabón a propósito de las construcciones corporales traspasadas por los cambios temporales de la vida:

El cuerpo moderno es un cuerpo dócil, disciplinado, ágil y eficaz para el trabajo. Es el cuerpo que necesitaba el capitalismo en su período industrial. Es el típico caso del cuerpo que no sabe lo que puede, o que sólo cree que puede lo que le dice la medicina, la familia, la escuela, la fábrica, etc. (2002;p. 50)

Las migraciones a los cascos urbanos y los cambios en las formas de concebir nuestros cuerpos y sus diversos trabajos están llenas de matices; siendo el conflicto armado, que afectaba violentamente a muchas zonas rurales, uno de los factores determinantes, junto a un deseo de progreso del que pareciese imposible zafarnos, (ya sea en un sentido primariamente de acumulación económica o de acceso a la educación), en el abandono de los territorios en ese momento, por lo que:

La “tradición” no se constituye por la sola entrega de un individuo a otro. Esta sólo es parte de una cadena de entregas. La tradición implica recurrencia de la transmisión, reiteración. El acto de entrega se repite. La tradición como acción ocurre en el tiempo. La tradición es sucesión en el tiempo. Las entregas se van dando. La tradición no se da simplemente; se va dando. La tradición es un proceso temporal. (Peredo, 1994; p.137)

Así que en este sentido, entregar o recibir y la relación que existe entre quien entrega y quien recibe, es notablemente el abismo o la transformación, (para no usar una palabra tan radical), que se empieza a abrir entre tradición y modernidad, cuando este receptor ya está atravesado por otras condiciones socio culturales y espaciales, ese receptor ya ha sido transformado, ya no tiene una relación tan directa con el emisor, por lo que el mensaje se encuentra en un punto de tensión, que puede derivar en una sensación de contradicción; y si pensamos la tradición como algo vivo ese mensaje se nutre de diversos elementos y se transforma a la hora de ser recibido y nuevamente entregado. En este mismo sentido y frente a las transformaciones del campesinado Edelmira Pérez aduce lo siguiente:

Las concepciones del desarrollo rural se han ido modificando en la medida en que se percibe con mayor claridad la complejidad y diversidad de la realidad y se evidencian las restricciones y posibilidades de sus explicaciones y alcances. Por su parte, las sociedades rurales han presentado cambios estructurales, debidos en buena parte al modelo de desarrollo global (2005; p. 17)

En este sentido la relación con este nuevo modelo de desarrollo ha generado cambios no solamente en nuestras practicas campesinas, como los procesos de siembra, fertilización, cosecha y el tipo de alimentos que sembramos, sino también en una concepción del mundo donde nuevas ideas y formas de vivir se instalan y conviven con nuestra herencia tradicional campesina. El oriente cercano de Antioquia fue una de las primeras cunas de experimentación de las nuevas tecnologías en la agricultura bajo la sombra de DRI (desarrollo rural integral) en los años setenta y precisamente en El Santuario estuvo una de las fincas modelo, que según el historiador Diego Duque(año), no demoraron en seducir a

los campesinos de la región a cambiar sus prácticas y la obtención de sus productos por su alta productividad. El éxito fue relativo en un primer momento ya que no se contaban con vías de acceso a muchas veredas y esto complicaba la salida de los productos; sin embargo, en los años ochenta ya los campesinos de El Santuario habían cambiado gran parte de lo que podríamos llamar su menú de cultivos, centrados ahora principalmente en las hortalizas. Por allá en los años noventa cuando yo nací, crecí en la finca familiar de la vereda San Matías en medio de Brócolis, repollos, coliflores, zanahorias, remolachas; pero al mismo tiempo también conservamos algunos de los viejos cultivos como la papa y el frijol, sin embargo, la forma de tratar esos cultivos tradicionales, estaba ya basada también en el paquete tecnológico que nos trajo la revolución verde, con el cual se implementan múltiples variedades de agroquímicos.

Así pues, nuestra agricultura era principalmente para el alimento de nuestras familias, y el excedente que quedaba se subía a la plaza del pueblo para ser comercializado. Con el auge de la revolución verde arrancó un proceso en el que se buscaba incrementar la productividad de la agricultura, por medio del uso de semillas mejoradas en laboratorios, el uso de *fungi*, *plagui* y herbicidas; lo que implicó cambios radicales en la forma de la agricultura. Ya no podíamos trabajar a la antigua, y las nociones de progreso y desarrollo llegaban a transformar nuestras prácticas, nuestras formas de vivir, de alimentarnos, de relacionarnos, de visualizarnos etc. El primer mundo empezaba a coquetearnos y nuevas semillas eran hasta promulgadas en los pulpitos de las iglesias por los sacerdotes.

Al hacer una lectura de estos cambios en la vida campesina desde la revolución verde Eliane Ceccon (2008) enfatiza en las grandes pérdidas de la agricultura tradicional:

Las modificaciones que se dieron bajo la excusa de “modernización” del campo generaron grandes trastornos en las formas de cultivar y producir, en especial en países de Latinoamérica, donde se desarrollaron las primeras iniciativas, se cambiaron las formas tradicionales de cultivo y el conocimiento tecnológico fue el reemplazo de estas formas (p.3) Las crisis que se suscitaron en el campo a raíz de la Revolución Verde, no sólo afectaron los suelos, generando la compactación y erosión, también la diversidad de las semillas, donde “hace dos siglos atrás se cultivaban 300 especies de plantas, todas de importancia primordial. Hoy, una familia se alimenta de 30 plantas, responsables de 95% de nuestro potencial nutritivo en cualquier parte del mundo” (p. 7).

Siguiendo esta reflexión, en El Santuario la incursión de la tecnología fue casi nula en principio, siendo excepción, eso sí, la utilización de tractores sobre todo en terrenos que estaban “alzados” como lo decimos en la jerga campesina, es decir que estaban sin cultivar por mucho tiempo. Apenas en este momento, ya bien entrado el siglo XXI se están empezando a ver el implemento nervioso de algunas herramientas tecnológicas en el ejercicio de la agricultura; como las maquinas estacionarias para la fumigación de las parcelas, las moto azadas para apoyar el trabajo de arar la tierra y principalmente el cultivo bajo invernaderos que se hace cada vez más común en el oriente antioqueño cercano. Lo que si se implementó radicalmente después de los años setenta fue la utilización de semillas producidas por grandes multinacionales y con ellas el uso de agro insumos, la mayoría de ellos producidos igualmente por grandes corporaciones.

El antropólogo Colombiano Arturo Escobar (1998), en su libro “*La invención del tercer mundo*” entiende el desarrollo como “la infantilización del tercer mundo que ha sido parte integral de una teoría secular de salvación” (p. 61). Esta infantilización ha hecho que los

países ricos modelen por medio de programas internacionales, planes de desarrollo que se han implementado principalmente a partir de la finalización de los años cuarenta.

Así pues, el ser campesino en este momento dista mucho de una simple concepción de subsistencia familiar ya que estamos inscritos fuertemente en una economía de mercado, que aunque no podemos hablar en El Santuario de una fuerte tecnologización y organizaciones de tipo empresarial, o de grandes compañías que tengan el dominio de grandes extensiones de tierra; si podemos hablar de una producción agrícola que aún se mantiene principalmente a través de estructuras familiares y de un trabajo mayormente manual pero aun así con un nivel de producción exageradamente alto, siendo referenciado como un pueblo con gran producción agrícola en el oriente antioqueño. Este panorama a pesar de que se escenifica como disparidad, sigue acentuando la necesidad de reconocer un origen, pues como explica Mario Magallón (2012):

Sin menoscabo de la diversidad, los latinoamericanos tenemos un origen común: el choque de culturas y tradiciones con una modernidad que, sin ser originaria de nuestras tierras, se ha arraigado ya entre nosotros y forma parte de nuestra identidad cultural. Recuperar las tradiciones desde la modernidad no puede ser la repetición de modelos pasados, porque no existen dos épocas iguales, ni grupos humanos que empleen las mismas palabras y la sintaxis para expresar exactamente lo mismo. En esto radica lo vital de la identidad de las diversidades culturales. (p. 65).

La ubicación de una identidad requiere de un reconocimiento de herencias que se convierten en memorias por lo que:

La única posibilidad de nuestras sociedades es la de reconocer que vivimos en un mundo que no se inicia con nosotros, pero que ha de incluirnos como interlocutores históricos. Para ello es fundamental emitir una voz audible y comprensible en el diálogo, una cultura viva y válida por la riqueza de sus diferencias y sus

particularidades, precisamente aquella que se nutre en el reconocimiento y en la recreación de las tradiciones (Flores, 1992; p. 79-80)

Siguiendo este aspecto estamos llamados a crear nuestros propios criterios frente a la modernidad, comprendiendo nuestra cultura como un choque, un diálogo de culturas, para potenciar nuestras propias concepciones de lo que somos. Es decir, escarbar en la tradición para tener una mejor comprensión de lo que de alguna manera es nuestra modernidad. Este diálogo cultural entre las viejas formas de ser campesino y los nuevos modos en los que nos pone la con-urbanidad, no borran nuestra herencia tradicional, sino que en esa convivencia se crean nuevas formas que beben tanto de los conocimientos y modos de vida de un mundo rural con los avatares y transformaciones propios de la modernidad y la globalización, derivando en una realidad *abigarrada* para usar un término utilizado por René Zabaleta:

Lo abigarrado es un modo de pensar la diversidad conflictiva y contradictoria producida por el colonialismo. Lo abigarrado es aquello que no podría ser explicado por el uso nomológico deductivo de una teoría general. (...) En la medida en que lo real sea heterogéneo y compuesto, una teoría simple y general tiende a fracasar. Sirve para explicar sólo una de las partes o de las dimensiones de lo real complejo y heterogéneo (Elbirt 2015; 108).

Acciones cotidianas que conviven en el presente y que nos hablan de todos los tiempos, de un pasado cercano, hasta uno más lejano, difícil de comprender a partir de sistemas binarios; por lo que se hace referencia a abigarrado, como una superposición de realidades. Entre la tradición y la modernidad, entre la vida rural y la vida urbana, no existe en mi experiencia un abismo, ambas están superpuestas en la forma de habitar mi mundo. En una

lectura binaria sí se podría hablar de una contradicción, y además interiormente uno muchas veces la habita, como si los dos mundos tuvieran que pelearse, aniquilar al otro, ser una cosa concreta, pero, y además es algo importante dentro de las formas cualitativas de la investigación, al estar inmiscuido uno en el problema, termina conociendo y aceptando cosas de sí mismo. Lo que quiero decir es que también atraviesa la vida, y este proyecto que nació como una contradicción interior, una pregunta íntima en la forma de percibir mi propia realidad termina transformando la forma en que la percibo.

Para indagar sobre este sentimiento y explorar lo abigarrado como una forma de perspectiva, retomo las siguientes inquietudes que cobijan de alguna manera la coexistencia de dos diferencias:

¿Por qué tenemos que hacer de toda contradicción una disyuntiva paralizante? ¿Por qué tenemos que enfrentarla como una oposición irreductible? O esto o lo otro. En los hechos estamos caminando por un terreno donde ambas cosas se entrecruzan y no es necesario optar a rajatabla por uno o lo otro. (Rivera, 2018; p.80).

Rivera-Cusicanqui reflexiona aún más profundamente sobre esta relación de opuestos y nos da luces en la comprensión de un mestizaje no solo racial sino epistémico, por lo que lleva a un punto más allá, más complejo y más profundo la idea de abigarrado:

Lo ch'ixi apareció en mi horizonte cognitivo cuando todavía no sabía nombrar aquello que había descubierto a través de mis esfuerzos de reflexión y de práctica, cuando decía "esa mezcla rara que somos". En algún momento lo dije en un trabajo sobre la pérdida del alma colectiva, y cuando hablé de la identidad de un mestizo a la cual no podía nombrar todavía. Y ahora que he rescrito esos trabajos ya he podido ponerle nombre (2011;p.304-305). Al texto sobre La Voz del Campesino, manifiesto anarquista de Luis Cusicanqui, lo he titulado "La identidad ch'ixi de un mestizo", porque la palabra del autor ocurre en el espacio intermedio donde el

choque de contrarios crea una zona de incertidumbre, un espacio de fricción y malestar, que no permite la pacificación ni la unidad. (2018; p.78)

Así pues, como lo introduje anteriormente, en el año 2002 nos instalamos en la zona urbana, donde, aunque conservamos nuestro sustento económico del trabajo de la agricultura, muchas cosas han cambiado en la concepción que tenemos de nuestra realidad, nuestros modos de vida, nuestras formas de relacionarnos socialmente, espiritualmente, en fin, nuestras prácticas campesinas. Los desarrollos modernizantes se mezclan en el mismo espacio-tiempo con prácticas propias de la tradición; es decir en mi propia vida y en la vida de mi comunidad se encuentran concepciones, modos de ser y de trabajar que heredamos de las prácticas tradicionales, con concepciones, formas de ser y de trabajar propias del paquete desarrollista; y es ahí donde se genera un encuentro dentro de mi entorno vital entre tradición y modernidad, generando en este encuentro una especie de tensiones o fricciones como las define Silvia Rivera, que es el punto central de lo que quiero explorar. Definamos las tensiones como unos puntos de contacto que se evidencian en las prácticas campesinas entre elementos propios de una cultura rural previa a la llegada del paquete tecnológico, y el abigarramiento de prácticas y concepciones a través del cambio de dinámicas y conceptualizaciones de esas prácticas.

4. Herramientas metodológicas

La investigación social siempre ha permitido el acercamiento a las comunidades para construir preguntas y posibles soluciones a los planteamientos de los investigadores. Asimismo, desde años atrás la investigación cualitativa ha abierto cantidad de posibilidades a la hora de abordar nuestros objetos de estudio, siendo la “investigación narrativa”

(Montagud, 2016), contenedora de una serie de enfoques resguardados indistintamente bajo la nomenclatura de práctica analítica creativa como una nueva forma literaria para narrar la incorporación de historias vividas (Richardson, 2000) o a partir de las autometodologías (Pensoneau y Toyosaki, 2011) herramientas que reflejan esta experiencia de un modo más fiel pues en ellas se sitúa la autoetnografía junto a otras viejas prácticas como la autobiografía o la etnografía reflexiva. Todas ellas presentan como característica más relevante conocer y teorizar acerca del yo, desde el yo y para el yo mediante un tipo de narrativa que aúna el lenguaje artístico con el de las ciencias sociales, dando lugar a un texto creativo que pone en valor la experiencia del sujeto y lo conecta con su entorno social.

En este proceso de investigación-creación nos vamos a basar en un enfoque cualitativo, principalmente en la etnografía y la auto etnografía, ya que esta se focaliza en el trabajo a partir de observación e interpretación de los fenómenos complejos de las comunidades; para ello retomamos la inmersión de la experiencia con el entorno pues :“La investigación cualitativa pretende acercarse al mundo de “ahí fuera” (no en entornos de investigación especializada como los laboratorios), y entender, describir, y algunas veces explicar fenómenos sociales “desde el interior”. (Banks, M. 2010 P. 13). Asumir el ‘yo’ exploratorio como la margen para describir o interpretar es a lo que Banks se refiere ya que “Un enfoque reflexivo en la investigación social, implica una conciencia del rol del propio investigador en el proceso de investigación”. (p. 20). Pues el diálogo que establece el investigador, primero consigo mismo, y luego con el otro llevaran a una narrativa particular para permitirnos ampliar los horizontes de comprensión en las prácticas campesinas, es así como:

“Los investigadores mismos son una parte importante del proceso de investigación, bien desde el punto de vista de su propia experiencia personal como investigadores, bien desde sus experiencias en el campo y con la reflexividad que aportan al rol que desempeñan, pues son miembros del campo que es objeto de estudio” (Banks, 2010; p.13)

Es precisamente desde ahí que se generan diversidad de miradas, en la que no solo prevalece el punto de vista del investigador, sino también de quien es investigado; y aunque en la investigación social y la etnografía el investigador está inmiscuido, en la auto etnografía es su propio objeto de estudio; ya que al relatar la intromisión es mucho más profunda y” el ejercicio de escribir sobre la propia vida con un fin científico es una vieja aspiración. Surge como posibilidad dentro del proceso de desencantamiento de un mundo basado en grandes narrativas” (Lyotard, 1984) pues atravesados por tantos tiempos diversos y experiencias distintas, escribir sobre la propia vida solo es un aspecto de la verdad lo cual podría considerar que no existe una verdad legítima u objetiva sino un reflejo de la misma que se convierte sólo en narrativas sobre la verdad en las que se defiende como legítima la valorización de la experiencia vivida por quienes la protagonizan y se introduce en la realidad.

Se genera entonces un cruce de miradas donde la experiencia vital de los otros sujetos campesinos (en este caso) rompe con mi propia experiencia y forma de ver las prácticas campesinas. Con ello no sugiero un quiebre entre el otro y yo, sino precisamente una mixtura de experiencias que forman el espectro de tensiones que quiero comprender y en la medida de lo posible poner de manifiesto en esta investigación-creación.

Es importante ubicarme desde una de las formas de la auto etnografía ya que como lo plantea Xavier Montagud existen dos tipos de comprensiones sobre la misma en su texto; *analítica o evocadora: el debate olvidado de la auto etnografía* (2016):

Uno de ellos resulta particularmente interesante, el que ha enfrentado la evocative autoethnography [autoetnografía evocadora] de ELLIS y BOCHNER (2000) con la propuesta de la analytic autoethnography [autoetnografía analítica] de ANDERSON (2006a, 2006b). La contienda se plantea al considerar la auto etnografía como producto y enfrentar dos visiones: quienes la presentan como la evocación ordenada de un fenómeno que persigue emocionar y quienes pretenden ir más lejos de la seducción con ánimo científico. (Montagud 2016)

Dadas las características de esta investigación creación, sin lugar a dudas debo ubicarme por ser más compatible, con la teoría defendida por Ellis y Bochner ya que pretendo principalmente a través de mi experiencia personal con el mundo y además sumando un nuevo elemento como lo es la creación artística, (que en sí misma ya es evocadora), transmitir emociones desde un enfoque más cercano a la subjetividad que al cientificismo; sin embargo, como el mismo Xavier Montagud lo escribe en sus conclusiones:

De hecho, creo que la autoetnografía evocadora y la analítica son dos extremos de una misma práctica a la que no dejan de llegar nuevos pretendientes (se habla también de autoetnografía performativa, poética, visual) y que todavía tiene por delante recorrido. En la autoetnografía evocadora quien investigue se inclinará por un texto que sobre todo buscará emocionar, mientras que en la autoetnografía analítica, el estilo literario estará subordinado al fin principal, que es la explicación y producción de un conocimiento que vaya más allá de la mera experiencia individual. Se proclamará de una u otra forma dependiendo del objetivo que persiga o del estilo más o menos sugerente que escoja quien investigue, así como de las posibilidades materiales con las que cuente (2014; p.267-268).

Es por esto que aunque utilicé procesos investigativos propios de la antropología, así como lo es la auto etnografía, no he pretendido convertirme en un científico social, sino intercambiar entre estos modos de investigación con los modos propios de creación en las prácticas artísticas. Como lo señala la investigadora Viviana Silva Flores (2015) en el preámbulo de su texto *práctica artística como investigación*:

la producción artística es en sí misma una parte fundamental del proceso de investigación, y la obra una manera de poder mostrar el resultado de ella, dando respuesta al problema inicial, pero creando también permanentemente, nuevas definiciones del problema, a través de la práctica artística ``. (p. 20)

Así pues, es claro que, en este proceso, se dio fundamental importancia a un enfoque cualitativo, narrativo y autoetnográfico, bajo una visión clara de creación artística, en este caso en el desarrollo de ejercicios escritos, visuales y audiovisuales.

4.1 Contexto y mirada personal

Esta investigación-creación en términos metodológicos ahondó en la construcción de textos poéticos reflexivos, autoetnográficos y audiovisuales para profundizar en una mirada personal de mi problema de estudio, es decir, acercarme a mis propios relatos de vida, reflexionarlos, explorarlos e interpretarlos bajo una óptica donde pretendí encontrar tensiones y formas de transitar entre tradición y modernidad; una búsqueda de la comprensión de la realidad a través de la conversación con el otro; estos fueron los elementos que me ayudaron a construir este proceso exploratorio creativo:

4.1.1 Primer momento

En primer lugar, realicé una inspección de campo que me permitió identificar, qué personas eran las más aptas para el propósito de trabajar sobre sus relatos de vida. A partir de esto en principio tenía un espectro grande de personas de mi círculo familiar, de mi círculo de amistades y de trabajadores o extrabajadores de la finca. Hice una selección y empecé a trabajar a través de conversaciones que yo tenía con ellos, mientras apuntaba en la libreta, tratando de crear unos mapas de sus historias de vida.

Lo primero que sucedió fue una verdadera selección de ese espectro tan amplio que quería abarcar, y lo reduje en este apunto solo a miembros de mi familia y trabajadores actuales de la finca.

4.1.2 Segundo momento

La bitácora se convirtió en el contenedor de múltiples ejercicios de escritura reflexiva y auto etnográfica, Donde exploré mis experiencias actuales en la finca y el taller; además de otros ejercicios de escritura que saqué de mis recuerdos, como del corazón del problema, de mis propias marcas internas, de mi propia contradicción. Los recuerdos, y sobre todo los de la niñez, son una pequeña selección de imágenes y acciones que se quedan guardadas en la parte visible de nuestra mente y a partir de ellos se crean nuestros intereses más profundos. En estos textos pues escribí sobre mis experiencias en la vereda San Matías mientras era un niño y los cuales se fueron acumulando en mi cabeza hasta llegar a este momento donde aún habito en dos mundos, el de la finca y el del taller, entendiendo el taller como un lugar muy íntimo donde me cuestiono y pienso en mis acciones y mi familia y las contradicciones en las que habito.

4.1.3 Tercer momento

El teléfono celular se convirtió en una herramienta fundamental en la recolección de datos e información en campo, sea en el espacio de la finca, o el espacio del taller, o en general en cualquier espacio de mi vida cotidiana, mientras realizaba mis labores podía sacarlo sin ningún problema, a diferencia de la cámara o el zoom que son artefactos más engorrosos y que no me permitían tenerlos en mano. Lo que hice fue grabar cualquier cosa que desde mi subjetividad o emocionalidad me hablara de esos dos tiempos, a veces en la tradición a veces en la modernidad, desde eventos religiosos con los que me cruzaba, hasta el paso del riachuelo que divide el taller de la finca, pasando por uno que otro animal que aún se atraviesan por la finca, el caballo en el que un trabajador aun va a la finca, o la moto carguera para sacar los productos de la finca, o el viejo coche de Don Arnoldo; en fin, cualquier cosa de mi vida cotidiana que yo sintiera que podría servirme, porque me hablaba de esa inscripción abigarrada, superpuesta o chitze en la que habito. Grabé desprevenidamente audios en la finca mientras realizaba trabajos en conjunto, como arrancas de papa criolla o a la hora del desayuno, que era un momento de conversación entre los que estábamos trabajando.

4.1.4 Cuarto momento

En este punto lo que hice fue utilizar mi cámara fotográfica y de video para realizar unos ejercicios de mirada, pensando en cómo se mira desde el taller a la finca o desde la finca al taller, buscando encontrar además relaciones visuales entre ambos lugares. A diferencia de los clips capturados con el teléfono celular, aquí mientras estaba con estos aparatos estaba

dedicado totalmente al trabajo de registrar, ya que en algunos espacios de trabajo también hice algunas entrevistas buscando miradas diversas en sentido de percepción de la misma realidad campesina actual y una diferenciación generacional en esa percepción.

4.1.5 Quinto momento

Hice una revisión de mi archivo personal, tanto fotográfico como audiovisual para poder comparar a través de esos medios mi realidad actual con mi realidad de tiempo atrás, además que esto fue una buena herramienta para el entablamiento de conversaciones con mi familia, que fueron estas de vital importancia para identificar muchas de las formas en que nos relacionábamos con la ruralidad antes del año 2002.

4.1.6 Sexto momento

Aunque lo ubico en esta estructura como sexto momento, al igual que las otras enumeraciones en esta descripción metodológica, casi todas iban sucediendo en simultaneo. El ejercicio de montaje y ordenamiento de la información se fue dando a medida que se construía todo este proceso de exploración audiovisual, creando carpetas dentro de la computadora, donde separaba por audios, por video recopilados con el celular, videos recopilados con la cámara, e iba creando una carpeta para la creación de cada ejercicio audiovisual.

5. De San Matías a El Santuario

Nací en el año 1991 en la vereda San Matías, una de las más lejanas de mi pueblo, El Santuario (Ant.). Aunque es lejana no es tan lejos como las de otros municipios del oriente antioqueño, porque Santuario es un pueblo pequeño. Está ubicada en el oriente del municipio, lindando con los pueblos de Granada y Cocorná; en este lugar pasé los primeros diez años de mi vida en un entorno absolutamente rural. Se constituyó como vereda en los años ochenta con el liderazgo de mi bisabuelo Antonio que donó los terrenos para la construcción de la escuela y mi abuelo Gilberto que gestionó la constitución como vereda, anteriormente era parte de otra más grande llamada Las Palmas, pero mi familia vio la necesidad de tener una escuela para que estudiaran sus hijos, nietos y bisnietos y la construcción de la carretera; para esto se necesitaba poder gestionar recursos y la única forma de hacerlo era constituyéndose como vereda; me cuenta mi abuelo que él había escuchado que esa parte se llamaba San Matías y le dijo a Orestes Zuluaga, un viejo amigo de la vereda que andaba en la política que averiguara en la gobernación de Antioquia por ese nombre, y efectivamente había unos viejos papeles donde se le llamaba a ese lugar San Matías, entonces no hubo mayor dificultad en este proceso. San Matías y todos sus alrededores albergan casi la totalidad de la historia de mis antepasados, desde los viejos canelones, camino de las bestias y las casas de tapia, hasta el cemento y los nuevos invernaderos; de niño atravesaba todos esos montes con mi familia, para visitar a mis tías o mis abuelos en mi vereda y en las vecinas, recuerdo la casa de tapia de mi abuela materna con su piso de tierra, su fogón de leña y su luz a punta de velas, las navidades con natilla, las juntas de acción comunal, las misas, las elevadas de cometas, las empacadas de papas

por la noche, las madrugadas a arrancar zanahorias, las recochas en el arado y toda la felicidad y compañía que para mí era ese lugar.

En el año 2002 cuando tenía diez años, salimos mi mamá, mi papá, mi hermana y yo de la vereda. El motivo principal de esta decisión fue que mis padres querían que yo estudiara el bachillerato en un colegio del pueblo, curiosamente en ese mismo año, el 2002 llegó un colegio rural a la vereda, entonces mis padres estaban considerando la posibilidad de quedarnos, pero la profesora de la escuela les aconsejó que si podían me llevaran a estudiar al pueblo, desde su punto de vista era lo mejor; esto les dio mucha más energía para continuar adelante con su idea. Debo contar que mi papá cuando tenía doce años se fue a estudiar al pueblo el grado sexto, al mismo colegio donde veinte años después yo llegaría, como en un juego del tiempo. Lo recibieron en la casa de tapia grande de don Jaime Gañote, donde trabajaba cuidando unos caballos y vivió durante la semana mientras estudiaba. Los fines de semana se iba para la finca de San Matías; todo esto duró solo un año, ya que mi papá no aprobó el grado sexto y junto a mi abuelo tomaron la decisión de no continuar en el colegio y regresar a la vereda.

La carretera es una especie de símbolo tangible de lo que significa el deseo, la intención, la búsqueda o la simple inmersión de la modernidad, siempre me pregunto por ese camino de herradura que después fue la carretera que llegó hasta mi casa en la vieja vereda, carretera que llegó con la escuela en los años ochenta, tiempo después de que mi papá hubiese terminado la primaria, (él debía junto a sus hermanos ir a una vereda vecina a estudiar); carretera que en su construcción y diseño estuvo involucrada toda mi familia, con el liderazgo de esa figura agigantada, fuerte, avasallante, rabiosa y enigmática en la que reflejo gran parte de mis contradicciones interiores como lo es mi abuelo Gilberto;

curiosamente en esos mismos años ochenta, cuando mi abuelo, mi familia, y en sí la vereda, (vereda era casi lo mismo que familia porque así estaban construidas) hicieron su carretera, se terminó de construir la autopista que unía a Medellín con Bogotá, asunto bien importante que se presenta como un eje fundamental en relación con un encuentro, un entrecruzamiento entre tradición y modernidad, pues al pasar esta misma al lado de nuestro pueblo, hizo a la modernidad más presente. Antes de la llegada de la autopista, El Santuario y sus veredas estaban relativamente aisladas, podemos decir que existía cierto grado de endogamia en la construcción de las familias, porque el foráneo era muy mal visto, entonces era como una especie de aislamiento y autoaislamiento social y mental que se rompió abruptamente al pasar la autopista más importante del país por él. Sobre esto el padre Pacho, el párroco en ese momento de la iglesia principal, dijo que por esa autopista iba a llegar el demonio a este pueblo, y cabe decir que por la carretera no transitan solo mercancías o personas, sino también ideas y conceptos. Se abrieron carreteras, desaparecieron los caballos y las mulas para darle paso a los carros, se construyó también la cultura del comerciante, de esos muchachos cachetirojos y muy trabajadores que se fueron a crear negocios a muchísimos lugares, la idea de la educación más allá de los seminarios, pues estos representaban en el campo la idea de la ilustración, la ampliación de las fronteras interpersonales, ese salir de la casa al mundo exterior, no porque hayamos decidido salir, si no porque el exterior atravesó por nuestra casa, en su sentido de conectividad e integración, que nos acerca al mundo de ahí afuera, al mundo de lo otro, a la globalización. Entonces por esa carretera construida por mi familia, que conectaba con la autopista Medellín Bogotá, salimos en ese 2002 y llegamos a vivir definitivamente en la zona urbana. Seguramente si esa carretera no hubiera llegado, jamás habiéramos salido de allá.

El grado sexto, fue un choque fuerte para mí y estoy seguro que para muchos otros chicos que llegábamos de la finca a estudiar al pueblo lo era, muchos de ellos aún continuaban viviendo en el campo e iban todos los días a estudiar al pueblo. Recuerdo que mi mamá me empacaba unas cocas grandes de comida para el colegio, como el desayuno de un campesino: arroz, huevo, papas y arepa con quesito de finca para el chocolate. Algunos de mis compañeros que también eran del campo sentían pena de sus maravillosas cocas, entonces se iban a comer a las esquinas, y no las sacaban bien de la bolsa, como si hubiera un temor de que los otros vieran lo que estaban comiendo, lo que no sabían era que para esos muchachos del pueblo esa coca contenía un manjar. Lo que yo sentía de estar en ese colegio era algo entre curiosidad y temor. Jamás había usado uniforme, en la vereda siempre iba de botas a la escuela y estudiaba con mis primos, casi todos eran mis primos; en ese momento llegué a un lugar hostil, difícil, del que quise regresarme a mi viejo lugar. Recuerdo cuando observé desde un balcón del colegio el día que fui a matricularme con mi mamá, y miré hacia el lugar donde estaban los talleres, ese fue el espacio más grande que jamás vi, era como ver un sueño. Ahora que veo ese colegio me parece una cosa minúscula y apeñuscada, pero en ese momento fue el lugar más grande, misterioso y poderoso al que pude llegar. Tenía solo un amigo, se llamaba Wilson, le decíamos Taruguito, todo el mundo lo quería, todo el mundo lo conocía, yo solo conocía otras dos o tres personas. Era paradójico estar en ese espacio agigantado lleno de chicos y al mismo tiempo experimentar una sensación de soledad, un deseo de regresar a San Matías, porque allá siempre estaba acompañado de mis primos, siempre estaba en la casa grande que era toda mi familia, aquí en el pueblo ya no existía esa casa grande, ese estado de seguridad y confort que me daba el estar rodeado solamente de familiares; este acercamiento a la modernidad también derivaría

en la construcción de casas más pequeñas, más individualizadas; ya su estructura, en mi caso, estaba basada en la familia nuclear, (mi padre, mi madre, mis hermanos), donde ya no teníamos una vinculación, un relacionamiento y una construcción de la realidad en directa relación con esa casa amplia y tradicional que fue toda mi vereda. Allí en ese colegio conocí al profe Emidio Herrera, él daba clase de artística en un salón grande, en ese lugar fue donde definitivamente decidí que el arte haría parte fundamental de mi vida. Mi madre me incentivaba y ponía en marcos mis mamarrachos, mamarrachos de los que años después se quejaría, por no encontrarles un sentido.

Desde años atrás mi abuelo había iniciado la construcción de su casa en el pueblo, en la segunda planta del edificio que en su momento llegaría a ser el más alto del barrio, tenía tres pisos para casas y uno, el primero, para un par de garajes altos, garajes que más adelante uno de ellos llegaría a ser mi taller. Este edificio se hizo en toda una esquina, en un pedazo que nos vendió don Jaime Gañote, un viejo amigo de la familia que era dueño de una de las casas fincas más maravillosas que hubo otrora en este barrio. Este edificio se fue haciendo paso a paso durante muchos muchos años, “*cuando se iba pudiendo*” como dicen los mayores, así pues, la primera casa en terminarse completamente fue la de mi abuelo y mi abuela, que era el segundo piso, se terminó no sé exactamente en qué año, pero aún vivíamos en el campo, en San Matías, aún no era el 2002. En esos tiempos, mientras se construía el edificio, a finales de los años noventa, los fines de semana siempre nos veníamos para el pueblo, entonces *posabamos* en la casa de mi abuelo, esa palabra, *posar*, era muy usada cuando yo era chico; en el contexto rural las familias siempre subíamos al pueblo el fin de semana, a la misa y a mercar mínimo, entonces como solo se subía un día

al pueblo, había casas de algún familiar normalmente, donde nos quedábamos ese día, esto se llamaba *posar*.

Nosotros; la casa de mi familia principal, (mi padre, mi madre y mi hermana), la casa de mi abuelo y abuela paternos y la casa de mi tío Nelson hermano de mi papá y mi tía Rubiela hermana de mi mamá, que son esposos también, siempre hemos habitado muy cerca. Las tres casas en la vereda colindaban, estaban casi juntas en la misma finca, y este edificio adquirió de alguna manera la misma forma, eran nuestras tres casas juntas, una forma espacial de conservar una estructura rural ya en el mundo de lo urbano. La idea de familia después de haber atravesado por esa carretera, y habernos instalado las tres casas en la zona urbana, conservó un cierto calor hogareño, campesino, donde muchas dinámicas cambiaron, otras desaparecieron, otras se agregaron, pero los lazos de familia continuaron casi intactos entre nosotros. Llamar urbano a este barrio conurbado no sé qué tan acertado sea, en mi caso lo veo como una nueva forma de la ruralidad, una evolución de la misma, una inserción más directa en el capitalismo, no sé claramente cómo definirlo. En principio como venía diciendo posábamos en la casa de mi abuelo, teníamos una pieza para nosotros, para nuestra familia, en esos tiempos antes de llegar definitivamente a vivir en el pueblo nos veníamos todos los viernes por la noche en el carro rojo de mi abuelo, porque los sábados mi papá mi tío y mi abuelo trabajaban en la finca de Jaime Gañote, la finca de la casa gigante de tapias de donde nos habían vendido el pedazo para la construcción del edificio, esa finca quedaba justo detrás de la casa, solo era bajar, voltear y listo, ya estábamos en la finca.

Con los años y lentamente, aprovechando alguna suerte de las que a veces da la incertidumbre de la agricultura, mis padres lograron terminar la casa, o bueno medio

terminar, porque todos los acabados se le fueron dando con el tiempo. Nuestra casa estaba sobre los dos garajes, la casa de mi abuelo, la de mi tío y mi tía que estaba en el tercero y la de nosotros la construimos en el cuarto piso, a esa casa llegamos a vivir en el año 2002. En principio, cuando llegamos, mi papá empezó a trabajar él solo las tierras de don Jaime Gañote, las tierras de atrás del edificio y aún no se desconectó del todo de la vereda San Matías, porque algunos días también iba a trabajar allá. Algún tiempo después mi madre empezó a trabajar en la guardería del barrio, tenía trece niños y para esto le pidió a don Jaime Gañote que le prestara la casa finca que tenía ahí en esas tierras. Como la familia de don Jaime ya vivía en Medellín y solo venían por ahí de vez en cuando, le prestaron uno de los cuartos de esa casa gigante para que tuviera la guardería del barrio, esa casa tenía una manga grande al frente, donde los niños salían a jugar con mi madre, recuerdo que yo recogía la mierda de las vacas de esa manga, porque en esa manga no podía haber mierda, también recuerdo que había un muro largo que mi madre me pidió que pintara, no se cuanto me gaste pero pinté ese muro grande de muchos metros con imágenes de animales, de paisajes y no recuerdo bien de que más. En la manga de atrás teníamos la vaca de leche que yo ordeñaba a veces.

Fue hasta el año 2006 que mi padre y mi madre trabajaron en esa finca, mi padre en la agricultura y mi madre con la guardería, lo que pasó fue que don Jaime Gañote y su familia vendieron esa finca y ahí en esas tierras y sobre la casa gigante de tapias se construyó una unidad residencial. Entonces ya tocó mirar otras posibilidades, una de ellas era volver a San Matías; a mí me causaba felicidad fantasear con eso, porque allá estaban todos mis primos y amigos de la vieja vereda, y la verdad en mi colegio tenía muy pocos amigos. Al fin resultó una para alquilar, ahí cerca al mismo barrio, ya no atrás, sino al

frente de nuestra casa, solo bajar, dar unos pasos, atravesar la quebrada y llegamos al lugar donde aún hoy continuamos trabajando, **la finca del Calvario**.

Yo tenía unos 14 años, ahí fue donde me tocó aprender a cargar, entre la comprensión y la templanza de mi padre. Desarrollar la fuerza era una fase importante del crecimiento en la finca, era casi como una construcción de la virilidad, o una obligación. Esa frialdad que se necesita para matar un perro o una culebra que se arrima a la casa, o el carácter para bolear azadón un día completo, esa dureza de los mayores que no suelta ni una lágrima y donde a veces me confundo y no logro ver el límite entre la dureza y la agresividad. Siempre me identifiqué más con el admirar o con el nerviosismo, asuntos de matar siempre me daban miedo, una rata, o una culebra, o una gallina, siempre huía de esos espacios. San Matías cuando yo era niño estaba distante de ser un lugar idílico, era idílico todo mi mundo familiar, pero en sí el contexto en los años noventa era complicado, cerca de la casa de la vereda había y aún hay una base militar que marcaba en esa dirección una especie de límite entre la zona que dominaba la guerrilla de las farc y el control de las fuerzas del estado, era un límite convulso y exigió de mi abuelo un carácter duro cuando llegaban los militares a robar alimentos o gallinas, muchas veces le tocó ir a hablar con el comandante de la base cuando cosas así pasaban. Tengo un recuerdo que no sé bien si es una pesadilla, porque era muy de noche siempre que sucedía, yo iba en el carro de mi abuelo, ahí adelante con él, y se veían las luces del carro que alumbraban la carretera que por partes entre los barrancos y los montes producían un poco de miedo, y justo cuando llegábamos a la curva donde era la entrada para la base militar había una especie de bola de alambres de púa con madera que cubría todo el paso. Justo en este momento, mientras escribo, busqué en Google: “*circulos*

de alambre de púa en la guerra” y me salieron los tales círculos esos, tal cual, como los que veía con mi abuelo, lo curioso es que dice “*alambres de púa de la segunda guerra mundial*”, otro salto en el tiempo; lo que hacía mi abuelo, era que se bajaba del carro y con sus manos corría ese círculo y lo tiraba a un matorral al lado de la carretera y continuábamos hacia la finca. Son muchos los cuentos y las historias que he escuchado sobre la fuerza que denotaban los hombres en los tiempos de mi abuelo, él mismo me ha descrito cómo era la técnica para subirse al hombro bultos de más de cien kilos, supongo que en ese momento la fuerza física para cargar era mucho más importante que ahora, por las largas distancias y la ausencia de carreteras que hacían de esa capacidad algo necesario; lo curioso es que todos esos hombres fuertes no eran capaz de servirse su comida, mi abuelo siempre se sentaba en la silla a esperar que mi abuela le llevara el plato, esta fuerza pues, se hallaba en un campo gris, en una especie de contradicción entre un hombre rudo, fuerte y hasta violento que a pesar que dentro de su casa conserva todas las anteriores características, se comporta como un niño dentro de ella.

Los primeros años de trabajo en **la finca del Calvario** fueron mucho más difíciles que ahora, por un motivo simple y es que no tenía carretera, entonces la carga había que sacarla al hombro bien hasta abajo cerca a la quebrada por donde pasa la calle principal, o subirla bien hasta la cabecera por donde pasa la calle del barrio el Calvario, lo propio había que hacer para entrar los abonos y los cuidados para las vacas. Cuando tenía unos quince años recuerdo que me tocó subir mi primer bulto de “*salvao*”, (comida para los animales), desde cerca a la quebrada hasta arriba a la casa de la finca, fue algo complicado porque ese bulto se me cayó no sé cuántas veces, fueron tantas que el bulto se rompió y me tocó subir por otro costal para echarlo y terminar mi tarea; así tocaba subir y bajar todo, los bultos de

habichuelas, las cajas de lechuga, los bultos de remolacha, de zanahoria, en fin, cualquier producto que tuviéramos sembrado.

Esa finca en principio tenía una manga grande, mucho más grande que la de Jaime Gañote, ahí teníamos la vaca y unas terneras. La vaca de leche era una de esas cosas que nos conectan con nuestra forma de vivir en San Matías, tener la vaquita de leche era algo demasiado importante en el campo, me cuenta mi padre, que, si una familia vecina no tenía vaca y tenían un niño chiquito, todos los días se le mandaba un tarro de leche. Ordeñar la vaca siempre fue una de mis labores principales desde niño; y lo fue más o menos hasta mis 19 o 20 años, que fue el momento en que desapareció la vaca de leche de nuestra familia. Recuerdo que en el colegio y en mis primeros semestres de universidad antes de irme debía subir a ordeñar la vaca, a cuidar la marrana y las gallinas. Esa decisión, de prescindir de la vaca de leche, se tomó porque ya los tiempos no nos estaban dando para ordeñar la vaca todos los días, entonces se estaba convirtiendo en un peso, y claro está que una vaca se debe ordeñar absolutamente todos los días, además de encerrar en la tarde el ternero, ese fue el motivo principal, entonces nos quedamos con novillonas, que no requerían el compromiso de estar todos los días ordeñando y encerrando. Unos años más adelante don Manolo uno de los dueños de la finca decidió convertir todo en arado para cultivar, entonces la manga desapareció, y así también las novillonas.

Al poco tiempo de llegar a esta finca me gradué del colegio y decidí presentarme a la universidad, con la fortuna de haber sido aceptado en la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, a la carrera de artes plásticas. Cuando empecé ese proceso, recuerdo que mi padre me dio un lote para cultivar, muy bueno, y me dijo que ese lote me iba a dar la plata que necesitaba para estudiar. De alguna manera el ser campesino ya habitaba en un punto de tensión, un punto límite donde se tocaban tradición y modernidad; Trabajar para estudiar, trabajar para consumir, ya no se trataba solo de trabajar para sobrevivir. La llamada revolución verde que se implementó en diferentes zonas del país en los años setenta a través del DRI (Desarrollo rural integral), y que tuvo en mi pueblo fincas modelo en esos años, transformó radicalmente la forma de nuestras prácticas campesinas, con la inserción de semillas mejoradas y la posterior dependencia de los agroquímicos, casi todos producidos por multinacionales en el exterior, se eliminaron de nuestras parcelas cultivos como el maíz, la arracacha, algunas variedades de papa, entre otros y se introdujeron nuevos cultivos como la zanahoria, el repollo, la remolacha... etc; pero diría que lo más importante fue que nuestra alimentación dejó de basarse en las cosechas que teníamos en nuestro campo y la mayoría de nuestros cultivos eran ya para la comercialización, esto no se debe a una decisión propia de nosotros los campesinos, si no a una puesta a punto con un sistema globalizado en el que la agricultura de mi pueblo entraría, e inevitablemente sería con esas prácticas que conservan rasgos de un pasado: indígena y colonial, en una mixtura con el nuevo modelo agrícola, ahora al servicio del capitalismo, con el que yo me encontraría, pues no podemos hablar de una destrucción total de unas prácticas tradicionales o de una inserción absoluta del nuevo modelo, sino de un juego de hibridación o sincretismo entre el pasado y el presente. De alguna manera si quería dedicarme al arte debía profundizar más en la tierra, no huír o salir como lo había hecho el

único primo que yo conocía que había ido a la universidad, que de cualquier manera, vendiendo boletas con su madre o trabajando en otras actividades en el pueblo se consiguió su dinero para estudiar; había cierta concepción de que si ibas a la universidad ya no meterías las manos en la tierra, pero la opción más viable de hacer esto realidad en mi caso, era trabajando en ella, además como mi padre era el jefe y estaba comprometido con mi proceso académico, asunto que también es un poco extraño, porque en mi contexto hay una concepción demasiado idealizada del trabajo como fin único para darle el sentido a la vida, entonces si un hijo quería estudiar la universidad, o hasta el colegio, dentro de esa forma de ver, ya estaba muy grande para darle algo, *“que si quería estudiar, pues que se lo costeara”*. El dinero que yo hubiera podido ganar en cualquier otro lugar no me alcanzaría para mis necesidades. De alguna manera, este arraigo a la tierra me ha permitido una independencia académica y creativa donde la creación artística no está mediada por el afán de las instituciones y la necesidad económica; sino más bien centrado en la búsqueda de un lenguaje propio.

Algún tiempo atrás había comentado con mi papá el deseo de estudiar artes, lo hice ahí en la finca mientras desherbábamos unas remolachas, creo, yo le dije que la verdad quería presentarme a artes y él solo me dijo que estudiara lo que quisiera, a uno le da un poco de miedo decirles a los padres que es eso lo que quiere estudiar, y más en el contexto rural, a mi madre por ejemplo le dio dificultad entender que yo estaba estudiando, no para ponerme una corbata e ir a trabajar a una oficina. En la Universidad no estudiaba todos los días, iba unos tres o a veces cuatro días, pues debía apoyar un poco el trabajo en la finca.

Mi mamá ya había abandonado el trabajo de la guardería, pero continuó trabajando con bienestar familiar en el programa de hogares sustituto, que consistía en ser un hogar medianamente de paso para niños o adolescentes sin hogar, algunos duraron dos o tres años en la casa. Para mi hermana y para mí fue complejo muchas veces lograr convivir bien con todas las personas que pasaban por la casa, pero al mismo tiempo fue un aprendizaje del complejo, doloroso, injusto e inequitativo mundo de ahí afuera de nuestro hogar. En ese momento mi mamá decidió terminar el colegio, ingresó al grado octavo a una institución donde estudiaba todos los domingos porque cuando vivíamos en San Matías y yo era pequeño, ella había estudiado hasta séptimo en un colegio rural que había en ese momento en una vereda vecina donde iban dos días a la semana. Al graduarse continuó estudiando una técnica en educación infantil, de la que también se graduó mientras yo estudiaba la universidad, y de la que se siente muy orgullosa, como dice ella, por ser la única de todos los 16 hermanos que se graduó del colegio. Ella siempre me cuenta que de niña lo que más le gustaba era estudiar, Siempre tuvo ese ímpetu por el estudio que me inculcó. Esa salida de San Matías en el 2002 estaba conectada con ese deseo de mi madre de estudiar y ese deseo de estudiar nos conectaba con el ilustrarnos, con cierta idea de modernidad, que nos llevó a la zona urbana; el colegio al que yo llegué, en el cual mi padre años atrás había estudiado y que más adelante se transformaría en la universidad, estaba en un diálogo constante con la ruralidad, ese ir y venir, entre el colegio y el arado, entre la universidad y la vaca, entre el taller y la finca.

6. Entre el taller y la finca

Cuando estaba en segundo o tercer semestre ya tenía tantas cosas, quería pintar cuadros más grandes y el cuarto que tenía en mi casa se empezó a hacer pequeño, se empezó a llenar de manchas de pintura y de bastidores empezados. Como mi papá era dueño de uno de los dos garajes de ahí abajo del edificio, yo le dije que, si me iba a dejar pintar allá y él aceptó, ese espacio se convirtió en mi taller, uno de esos dos garajes altos que mi abuelo imaginó, por los cuales en su momento junto a don Gildardo, el oficial que construyó el edificio, tuvieron que ir a la secretaría de planeación del municipio y “*tranzarlos*” con plata, con cincuenta mil pesos, me contó mi abuelo, porque al parecer esa altura no era permitida. Buenas razones tenían al quererlos bien altos, bien espaciosos, pues él cuando empezaron la construcción del edificio tenía una jaula roja, un camión Ford viejo, de esos que se usaban y aún se usan para sacar la comida de las zonas rurales.

En principio los dos garajes estaban juntos, se construyó el muro que los divide cuando mi papá me dio el espacio para convertirlo en mi taller. El de mi abuelo se usa para guardar la máquina de fumigar, herramientas, viejas partes de carros, abonos, entre otras cosas de la finca, y mi abuelo tiene ahí guardado el que fue su último carro, un Toyota del sesenta y nueve en perfectas condiciones, pero que ya no usa, pues ya en el único lugar que trabaja es ahí, en la finca del frente, entonces ya no lo necesita. El garaje de mi papá cuando él aceptó prestármelo, estaba alquilado a un vecino para guardar un viejo carro, ese espacio estaba en obra negra, el piso estaba en tierra, no tenía baño, no tenía un muro que lo separara del garaje de mi abuelo, no tenía agua y solo tenía un cable para conectar un bombillo. En ese momento yo bajé mis cosas en medio de muchísima alegría, pero a los 8 días mi papá me dijo que: “saque las cosas de ahí, porque lo voy a organizar”, literalmente

me dijo con estas palabras que recuerdo con intensidad: “un hijo mío no se puede meter en eso tan feo”. Entonces contrató a don Rubén un oficial muy bueno para organizar ese espacio. Mi mamá escogió unas baldosas de un estilo como de baño, mi posición era que se dejara en cemento, porque obviamente lo iba a volver una mierda, al fin lo terminaron organizando de la mejor manera, hasta estuco le aplicaron, quedó perfecto. Ese taller me lo dieron en el año 2009 cuando estaba en tercer semestre, fue mi espacio de creación, espacio de encuentro y espacio de aprendizaje durante muchos años. El taller se convirtió en el lugar del hacer de múltiples cuadros, de la planeación de mis primeros cortometrajes, de una que otra fiesta, de las clases que todos los sábados daba a los niños del barrio, viví muchas épocas en ese lugar, era mi guarida, mi bóveda, mi tumba, mi hogar, el lugar al cual siempre quería llegar. Al principio en ese espacio sonaba el eco del vacío, literalmente, lo primero que conseguí fue un mueble que me regaló un vecino, un sillón que me regaló mi abuela, una silla vieja de la casa, una mesa que me conseguí en un secundazo, otra que me regalaron, compré un caballete y mucha pintura.

Con el paso de los años empecé a acumular tantos cuadros, que ya no me cabían en el taller, entonces mi abuelo y mi abuela me prestaron un cuarto en su casa que fue mi bodega durante mucho tiempo. Esos primeros años marcaron el inicio de obras en gran formato y de una búsqueda intensa por encontrar un lenguaje con el cual identificarme en la pintura, y el inicio de mis primeros trabajos con la imagen en movimiento en mis clases de video en la universidad. Mis primeros trabajos audiovisuales estuvieron centrados en una especie de documental de observación sobre mi vieja casa en la vereda San Matías y sus alrededores, en esos momentos, (inicios del 2010), sucedía algo completamente interesante en ese lugar, y era que estaba casi abandonado, la vereda estaba casi vacía y la mayoría de arados

estaban alzados, yo me paraba en el patio de mi vieja casa y no veía ni una sola que estuviera habitada a su alrededor, la soledad había invadido ese lugar por completo y de alguna manera me empezaba a preguntar a través del video por ese lugar que había sido abandonado y por la relación que yo tenía con ese abandono, fue de alguna manera el germen de este proyecto y mis primeras aproximaciones. Los medios audiovisuales aparecieron para mi como una estrategia para poder observar, captar y transmitir mi estado entre la ruralidad y la urbanidad, porque en la pintura tenía una búsqueda mucho más íntima a través de los retratos, que no me permitía abarcar esta condición; entonces este otro medio de expresión respondía con claridad a la construcción de un puente entre ser un agricultor y ser un artista. Por estos mismos años mi papá y mi mamá decidieron vender la finca de San Matías, (que aún nos pertenecía en ese momento), la compraron mi tío Nelson y mi tía Rubiela, entonces de alguna manera quedó en la familia.

Este taller fue escenario, epicentro en el barrio de algunas actividades culturales, materializada la principal de ellas en la clase de pintura los sábados, un encuentro que sucedía y aún sucede en la tarde de ese día; la clase del taller empezó justo después que me dieron ese espacio, en el año 2010, por ella han pasado cantidad de niños, niñas y adolescentes del barrio, muchos ahora ya son adultos o jóvenes con los que comparto una amistad, o por lo menos una posibilidad de conversación, pues, yo le llamo a mi clase una falsa clase de pintura, porque lo que más me interesa no es enseñarles a desarrollar una técnica de la pintura, es más, en muchos casos ni siquiera pintamos, hacemos otro tipo de ejercicios a través de la escritura, y con los niños y niñas que aún no saben escribir, un tipo de dibujo narrativo a partir de sus experiencias, o simplemente conversamos; lo que busco es desarrollar un espacio de confianza donde a partir de las artes se puedan expresar, más

que aprender. Esta clase la veo como un devolver al barrio un poco de todo lo que la vida y mi familia me ha dado, incluido el taller, una forma de agradecer con una actitud muy heredada de la ruralidad, de un campesinado que siempre está dispuesto o casi que siente el deber de dar una parte de lo que tiene, sea en el diezmo que dan sin falta los domingos en la misa o el compartir con un foráneo, un familiar, un vecino o un conocido alguna parte de su cosecha, una identificación del otro como ser humano con el que compartimos el espacio vital. En la urbanidad (modernidad) prima la individualidad, una falta de conciencia comunitaria, una desaparición de la otredad como ser humano, ahora en un relacionamiento a partir del consumo; cuando digo urbanidad no me refiero estrictamente al concepto de pueblo o ciudad como estructura física, porque estos en gran parte están contruidos a partir de personas llegadas del campo, por diversos motivos y aunque estén en la urbanidad conservan algunas prácticas cotidianas que vienen de unas formas familiares y rurales de construir los lazos entre sí; es decir no hay una urbanidad pura en su modernidad o tradición, hay una interrelación de ambas, en mayor o menor medida dependiendo de cada persona.

Mi tiempo está fragmentado, no puedo estar del todo en la finca, y tampoco puedo estar del todo en el taller, y a veces cuando estoy en la finca, principalmente cuando estoy realizando cualquier trabajo solitario, que son los que más me gustan, mi cabeza está metida en mis problemas del taller, como en una falta de concentración que mi padre antes me reclamaba tanto, una fragmentación mental en dos modos de actuar, uno proveniente de la agricultura y otro proveniente de la academia y las artes, y una fragmentación física, ya que no puedo estar una semana entera, casi ni un día entero en la finca, porque debo estar en el taller, o en cualquier cosa de la universidad. Trabajar el día completo, la semana

completa, hace parte de una de esas prácticas arraigadas en el campesinado, no dudo, que por esa capacidad de trabajo la agricultura hace parte de los motores principales de la economía del país; yo no tengo esa capacidad de trabajo, esa seriedad con la que se asume la labor, estoy fragmentado como un espejo quebrado que no es solo una realidad la que refleja. Al mismo tiempo, que me siento extraño o fragmentado en la finca, me siento extraño y fragmentado en el taller y pensando en esta figura del espejo que estaba usando antes, siento que lo que busco en mi pintura y en cualquier creación artística está relacionado con mi vida en el campo, con una forma de concebir el mundo y el arte, que viene de allá también, es más, este proyecto se pregunta por esa vida rural a través de las artes y la academia, la pregunta en sí misma responde a su búsqueda, los puntos donde tradición y modernidad se encuentran entrecruzados en la forma en que soy campesino, un ejercicio de reflexividad, de mirar hacia adentro, de ponerme a mí mismo y mi propia experiencia como objeto de estudio, responde a mis búsquedas como campesino a través de uno de los pilares de la modernidad, como lo es la universidad, mientras confluyo en el quehacer diario de mis manos; la fuerza, la rusticidad, se vuelven conceptos fundamentales dentro de mi pintura, el cuerpo tenso, mi mano fuerte, no tan fuerte como la de mis mayores, pero fuerte y dura, esta mano, mi mano, no puede dar unas pinceladas tranquilas, suaves, o pintar paisajes glamurosos o cuerpos perfectos, esta mano fuerte y pesada hace manchas rústicas, cuerpos llenos de materia, personajes que no logran ser del todo, que se la juegan entre la figuración y la desfiguración, no son cuadros sobados, mis manos no me permiten sobar, mejor verbos como golpear, picar o manchar; una metodología creativa basada en la fuerza física y en esa contradicción conurbada que es mi realidad.

El ir y el venir a través del barrio, desde el edificio donde existe un espacio para ese ocio creador, donde “el tiempo se puede perder” leyendo libros o pintando cuadros, hacia la finca a trabajar la tierra. Mi familia ha permitido el ingreso de nuevas maneras de actuar, nuevas maneras de pensar en nuestra casa, ha permitido que mi yo pueda existir. Recuerdo cuando empecé la universidad, que mientras estudiaba, miraba por la ventana de mi habitación hacia la finca, mientras veía a mi papá y a los trabajadores golpear duro la tierra, a veces bajo torrenciales aguaceros, mientras yo tomaba aguapanela caliente y plácidamente leía un libro, esa imagen me hacía sentir culpable, y sentía que estaba haciendo algo malo, procuraba no salir al balcón, para que mi papá no me viera desde la finca. Un día decidí comentarlo con él y no le pareció extraño que yo estudiara mientras él trabajaba.

Era una sensación parecida a cuando me quedaba durmiendo hasta tarde, hasta pasadas las 7 de la mañana; porque en el campo siempre nos levantábamos temprano, mi abuela materna, si dormía en su casa, siempre me despertaba a las 5 y media a rezar el rosario, hace parte de una idiosincrasia campesina y trabajadora, la cosa es que en el pueblo eso empezó a cambiar porque ya existía una vida nocturna.

Cada individuo a través de sus prácticas tiene sus propios dilemas éticos, el ser siempre está en un espacio de contradicción y yo mismo al iniciar este proyecto me encontraba en ellas; es más, era lo que más me preocupaba, como unos asuntos éticos de la agricultura, la contaminación, la deforestación, el machismo etc; y una dualidad de mi vida entre las artes y la agricultura. La agricultura es mi sustento económico, y el arte es el sentido de mi vida. Mi juego es ir a trabajar a la finca para pagar la maestría, comprar

pinturas y en sí, sobrevivir. Siempre me he sentido en tensión al estar en estos dos lugares, no sé bien a dónde pertenezco, pero al fin no sé si eso sea lo importante, este proyecto deriva en una comprensión de mi propia realidad, sin juzgarla, sin pensar que hay un deber ser, sea el de campesino o artista, sino que estos dos son los que hacen mi realidad.

Esos dos espacios conviven visualmente en simultáneo, hablan de dos tiempos en un mismo lugar, de una contradicción que crea una mirada que desea poner todo en orden, una mirada que me pertenece y que en este proceso ha ido aceptando que diferentes tiempos pueden convivir en el mismo espacio, en mi entorno vital, como una colcha de retazos, algo abigarrado, coetáneo como el conjunto de cosas que componen mi vida y que ahora son esta reflexividad. Tradición y modernidad, no va la una después de la otra, conviven en un mismo espacio y son o hacen parte de lo que llamamos realidad, una especie de sincretismo que deriva en lo que somos, en nuestras prácticas, mirando con extrañeza, como si se fuera el primer hombre, con el detalle de un relojero; sincretismo derivado en abigarramiento, en un juego de tiempos donde el pasado y el presente se conjugan en nuestras prácticas cotidianas, en nuestras prácticas campesinas, en nuestras prácticas artísticas, en nuestra vida misma.

La mirada que viene de afuera siempre nos quiere encasillar, uno mismo se pone esos pesos mentales y conceptuales; esa mirada que dice: ¿eres un campesino? actúa como campesino, ¿eres un artista?, actúa como artista. Este proyecto cuestiona esa mirada que tienen desde afuera hacia el campesino, donde es el exterior el que habla por él, el que lo pone en unas dimensiones de adoración, perfección, símbolo de la belleza noble, o por el contrario como un agente inconsciente, contaminador y violento; la pregunta es alrededor

de una mirada particular desde el interior de un campesino, que soy yo, y que también es un artista, proceso que nombro como “la contradicción” porque creía descompuesto el mundo, como un estado binario de la realidad, de ser bueno o malo, blanco o negro, campesino o artista, y que derivé en la pregunta por la relación entre tradición y modernidad, poniendo mi experiencia vital como eje central de la búsqueda de sentido a través de esta pregunta. En las primeras aproximaciones que hacía en los semestres iniciales al gran formato en la pintura o la bidimensionalidad, trabajé en uno de mis proyectos de experimentación, en grandes telas que cubría con acronal y diferentes colores de tierra, hasta remolachas machucadas apliqué sobre esas telas, de las que aún conservo algunas. Para todos estos ejercicios preparaba un espacio en la casa de la finca del calvario, ahí en el corredor, ponía un trípode con una cámara para hacerle fotos o videos al proceso, tendía la tela en el piso, y me disponía a trabajar, andaba por la finca y acumulaba bolsas con tierras de diferentes colores para después juntarlas con el acronal y disponerlas con mis manos y trapos sobre los lienzos; recuerdo que a los trabajadores de ese momento, sobre todo a uno que se llamaba Rodrigo, le decíamos Rigo, le causaba mucha curiosidad lo que yo estaba haciendo, me decía que: “este guevon si está como loco”; en ese momento, igual que ahora, era muy aficionado a la radio, sobre todo a la radio hablada, al AM, esa era otra de las cosas que a Rigo le parecían muy curiosas, que como un pelado de mi edad no estaba escuchando musiquita, guasca o reggaeton. Recuerdo que en una de las exposiciones que se hacían en la casa de la cultura de mi pueblo, a las que yo asistía con gran orgullo por ser el único coterráneo en estar estudiando artes en la Universidad Nacional, llevé una de esas telas, y las personas quedaron un poco confundidas; en ese momento quería utilizar acciones y materiales propios del trabajo en la finca, aunque obviamente al querer disponerlos en soportes y espacios diferentes a la misma, perdían esa belleza poética y casi

sublime que evocan la formas de las parcelas en la finca, el nacer y el crecer de los cultivos, el gran formato de esas paperas, que me hacen ver como un pequeño insecto cuando me meto entre ellas a fumigarlas, hay un asunto estético en la agricultura que disfruto; Las mañanas enneblinadas tomando jugo de naranja o tomando chocolate con arepa migada, mientras miro por el balcón de la casa, para salir prontamente a la labor de la finca, en antaño a ordeñar la vaca, ahora, a fumigar el campo, a sembrar o a desherbar. Bajar las 3 casas y pasar por el taller, atravesar la pequeña quebrada que divide el mundo del aquí y del allá, o del allá y del aquí, del taller y la finca o la finca y el taller, esos dos mundos que se miran literalmente el uno al otro y en los que yo orbito con irregularidad; subir después de la pequeña quebrada por el camino de tierra y piedra que conduce hacia la casa de la finca, llegar, buscar las llaves que siempre han estado escondidas bajo un tarro de chocolista viejo, lleno de clavos y grampas que está muy cerca a la puerta, encontrar la llave que tiene aires de misterio, por ser de esas grandes, de las casas viejas, abrir la puerta y observar los azadones y las picas colgadas sobre los palos del techo de la finca, ver como pasan los murciélagos de un lado al otro, sacar los riegos de la mesa, preparar la máquina de fumigar, llenar la bomba y salir a la fumiga de los cultivos. A las 10 u 11 comerse el desayuno recargado de campesino y disfrutar mirando el palo de guayabas, volver a la labor, y empezar a desear la bajada al taller un rato a pintar o seguir escribiendo la tesis. No soy un campesino convencional, y tampoco soy un artista convencional; hay un concepto que se empieza a usar mucho en los movimientos sociales del oriente antioqueño y es la neo-ruralidad, que se refiere principalmente a personas que no han estado en entornos campesinos y que llegan a ellos, aquí se genera un choque que deja al descubierto la urdimbre de la tradición y la modernidad en el campesino y el neo-campesino; lo digo porque estas personas, (los neo-campesinos), traen o recuperan conocimientos que dentro

de las estructuras que podríamos llamar más tradicionales de la agricultura, que es de donde yo provengo, ya hemos perdido, semillas, cultivos y formas que están más ligadas a la agricultura antes de la llegada de la revolución verde, que, si lo queremos definir, estaría dentro de una agricultura más tradicional; aquí continúa la dualidad. porque normalmente, no digo en todos los casos, pero normalmente, estas personas que denominamos neo-rurales no sobreviven económicamente de la agricultura, entonces no entran en una pregunta económica sobre la labor, sino más bien en un interés por recuperar conocimientos de la alimentación y las variedades de cultivos que en otrora pulularon en nuestro territorio; entonces aquí podríamos decir que el neo-rural obtiene o absorbe, o aprende unas prácticas más ligadas a lo tradicional, que, lo que llamamos el campesino tradicional, que ya está dedicado en un buen porcentaje solo a las semillas, los agrotóxicos y los abonos de las multinacionales. ¿Soy yo un neo-rural?, obviamente, pero no vengo de afuera hacia adentro, sino, de adentro hacia afuera, de unas prácticas y una historia ligada directamente de la agricultura de los pueblos del oriente antioqueño, hacia una inserción en el mundo de las artes, la academia y la modernidad.

7. Esbozos o primeros acercamientos para la creación del ensayo documental “La contradicción”

7.1. Diálogos creativos

Los medios audiovisuales me permitieron crear dispositivos creativos en todo el proceso de trabajo de campo y no solamente utilizarlos como una herramienta para hacer simples anotaciones. Este proyecto dialogó y sigue conversando con la antropología como

ciencia social y con los modos propios de investigar-crear en las prácticas artísticas, donde las construcciones desde la aleatoriedad emocional o experiencial de las imágenes, dirigidas a la creación de productos sensibles, se mezclan con modos propios de la investigación social, encontrándonos así en un punto que fue terreno abonado para nutrir la investigación-creación. La cámara pues, fue utilizada como una estrategia para evidenciar nuestra propia reflexividad, asunto fundamental en el desarrollo de este proyecto, ya que “Concebir la cámara únicamente como un instrumento para biopsiar la realidad conlleva el riesgo de caer en el pintoresquismo, la frivolidad o el pasatiempo; otra dimensión, no menos perniciosa, de la célebre “postal etnográfica”. (Rebollo, 2008; p.16). A partir de esta precisión sobre la cámara como herramienta para retratar, recrear y traducir la realidad se debe precisar que para la pretensión del proyecto de investigación- creación no solamente será un medio sino parte del horizonte:

En el cine etnográfico reflexivo, la cámara pasa a formar parte del propio proceso de investigación, no es independiente de la mirada del antropólogo que la sujeta y participa con él en el proceso de exploración cultural. La cámara no capta hechos objetivos, sino la relación entre el investigador y su contexto de investigación. Cuando la filmación es simultánea con el trabajo de campo y no posterior a él, el investigador no tiene una comprensión plena de lo que está filmando, no sabe todavía hacia dónde le conducirá su observación. Este tipo de cine, inmerso en el proceso de investigación, será denominado por Claudine de France como explorativo, en contraposición al cine explicativo o documental (de France 1989): a) Cine etnográfico documental: La investigación etnográfica es anterior a la descripción fílmica. b) Cine etnográfico explorativo: La cámara forma parte del proceso de investigación. (Ardevol, 1998; p. 222)

Gracias a esta herramienta se fue construyendo una manera de adaptar la experiencia a captar, no obstante tubé el reto de encontrar la extrañeza en mi propia experiencia con el mundo, en mi propia cotidianidad y la cotidianidad de otras personas (Abuelo, papá,

mamá), De alguna manera en este encuentro no fui como Malinowski a las islas *Trobriand*, viajando desde Inglaterra hasta la Nueva Guinea a ver en las colonias inglesas a unos nativos extraños con ritos y magia en todo su quehacer cotidiano; yo viajé hacia mí mismo, hacia el interior de esas islas que hay en el interior de la finca, de mis propias prácticas cuando ejerzo el trabajo de la agricultura y también de cuando estoy escribiendo esta tesis de maestría. Es la imagen mi lenguaje de exposición, así como lo ha sido para muchos en sus diversos procesos de indagación, pues en este mismo sentido Emilie Brigard en palabras de Elisenda Ardevol habla sobre la importancia de las herramientas audiovisuales para la experiencia documental:

Desde sus orígenes, la fotografía y el cine, y más tarde la cinta de audio o el vídeo, se han utilizado para documentar distintos aspectos de la vida material, social y cultural de los grupos humanos. Los viajes de exploración científica a finales del siglo pasado ya incorporaron las primeras cámaras cinematográficas, y, en los años veinte triunfaba la película *Nannok del Norte*, un documental sobre la vida tradicional de los inuit filmado con técnicas parecidas a lo que hoy denominaríamos un trabajo de campo antropológico (1998; p. 221)

En mi ejercicio de investigación-creación, he reflexionado alrededor de la forma en que camina mi padre, la forma en que aporcamos la papa, en que guardamos los azadones, las danzas extrañas con el machete, los dichos sabios de la tradición oral, el veneno que usamos para combatir las plagas, la concepción que tenemos de los árboles y los animales; entre otros hábitos cotidianos. Quizá todo esto sea extraño o quizá yo lo vi como un extraño que pretendía hilar fino, y buscaba pulir su mirada sobre sí mismo y sobre el otro. Es precisamente desde allí que la cámara y el quehacer audiovisual cobraron un aspecto

relevante dentro de la investigación-creación, pues no solo fueron herramientas de materialización, si no que se convirtieron también en un instrumento de reflexividad, que amplió los horizontes de creación y comprensión del fenómeno en la realidad abordada:

Aún otra forma de concebir el valor de la cámara en la tarea antropológica nos la proporciona Jean Rouch, en lo que Grimshaw califica de desafío cinematográfico a las nociones de realidad y narrativa, mediante una reflexividad que considera la cámara como un instrumento creador de realidades, en lugar de simplemente un artilugio para descubrirla (Rebollo, p.26).

Entonces busqué una reflexividad de la mirada, que me llevó a una reflexividad de la cámara, y ésta a una reflexividad sobre mí mismo, que me abrió horizontes de comprensión de los puntos liminales donde se conjugan la tradición y la modernidad en el interior de las prácticas de algunos sujetos campesinos del barrio y de mí mismo. Así pues, hablé con mi voz de sujeto rural y artista, que aun estando condicionado por una modernidad tardía sigo habitando de muchos modos la tradición, generando así una mirada subjetiva sobre mi realidad.

Para cualquier artista, lo importante es construir un punto de vista personal sobre la realidad. El etnógrafo, adicionalmente a ese punto de vista, tiene la obligación de representar el mundo histórico que estudia con coherencia y veracidad, adoptando distintas estrategias discursivas que autoricen lo que está describiendo, analizando o interpretando. Hay, por supuesto, muchas maneras de hacerlo. En antropología visual, por ejemplo, encontramos dos paradigmas a veces excluyentes. Para Dziga Vertov, uno de los padres fundadores de la disciplina, autor del documental *El hombre y la cámara*, era claro que el mundo que él representaba era el mundo como él quería verlo. Para Robert Flaherty, autor de *Nanook el esquimal*, por el contrario, no era su punto de vista lo que importaba sino el punto de vista de los nativos. (Mora; 2007; p. 82)

La forma en que asocié los eventos, y las imágenes en este proyecto de investigación-creación, o la forma como asocio la materia y la luz en la creación de una pintura, no dista mucho de la forma en que relacioné las imágenes que llegaron a una ejercicio de montaje, me guíe en primer lugar, por una intuición, por tomar las relaciones que mejor me parecieron para denotar lo que quería hacer visible, asumiendo el proceso de esta exploración para un ensayo documental desde un discurso reflexivo que “a través de la hibridación de los tipos de discurso posibilitaría la prismática multiplicidad de los modos de confrontación del sujeto, del sujeto ensayista, con el mundo” (Aullón de Haro, 1992, p.131). En consecuencia, una forma en que abordé mi proyecto desde las prácticas artísticas y los modos propios de la antropología me dieron un espacio para la libertad de la creación en los ejercicios narrativos, permitiendo un formato de experimentación; para la construcción de esta visión personal de mi condición humana que reflexiona “sobre la sociedad y trata de buscar ciertas respuestas sobre problemas éticos en la sociedad actual” (Dufuur, 2010, p. 336)

En la tradición escrituraria de la antropología, el combate entre imagen y palabra ha sido desigual. A la primera se la ha acusado de tener cualidades que sólo alcanzan para articular descripciones ligeras, superficiales, sinecdóticas y particulares. La palabra, en cambio es capaz de producir descripciones densas, profundas, metafóricas y abstractas. En el fondo de la cuestión, subyace una actitud iconoclasta que, como nos lo recuerda Arlindo Machado, de tiempo en tiempo retorna en la historia de la cultura. (Mora, 2007, p. 87).

La imagen en si misma es concepto, expresión y emocionalidad.

7.2 Referentes audiovisuales

Producciones el retorno, inscrita a la Asociación Campesina de Antioquia (ACA) y nacida en el año 2003 en el oriente antioqueño es una productora audiovisual que a través de la ACA se ha internado en mucho de los pueblos de oriente de Antioquia, principalmente en los más profundos, los que llamamos el oriente lejano. En primer lugar, han hecho un trabajo a partir de creación con las mismas comunidades, donde poco a poco las mismas comunidades a través de sus talleres de formación se han ido volviendo realizadores in situ de sus propias piezas audiovisuales. Es entonces este el mismo interés que tengo de poder hablar desde adentro, desde el punto de vista del campesino se puede referenciar en este tipo de trabajos comunitarios, además que sus temáticas y sus formas conservan o tienen un interés de pensar lo campesino en el oriente antioqueño, con un marcado sentido de resistencia social y dignificación de la vida campesina.

En un sentido medianamente parecido aparece en mi espectro referencial las producciones audiovisuales realizadas por las comunidades indígenas de la sierra nevada de Santa Marta, en especial las de la productora Yosokwi con sus múltiples producciones no solo audiovisuales, sino también de podcast y libros. Hay en especial una película llamada *Naboba* (2016), que me marcó de una manera bien especial, sobre todo en ese sentido en que es una cultura que se trata a sí misma, sus propios intereses y cosmogonías y a través de sus formas de organización se han ido apropiando del lenguaje audiovisual como una forma de supervivencia de su espiritualidad, su lenguaje, sus tradiciones. El antropólogo bogotano Pablo Mora ha trabajado de la mano de estas comunidades y ha sido parte

fundamental en ese desarrollo audiovisual; siendo una especie de dialogo cultural, de un dialogo que también podemos llamarlo entre tradición y modernidad:

El universo de las autorrepresentaciones audiovisuales indígenas puede ser puesto en diálogo con las etnografías visuales del mundo étnico que practican los antropólogos y con los documentales que realizan cultores del género. Puede decirse, en general, que antropólogos y documentalistas comparten el propósito de representar el mundo de lo real –en este caso, lo indígena–, según unos constreñimientos de verdad, sobriedad, coherencia, pertinencia y argumentación. Desde los propios orígenes del cine documental estos autores han tenido la disyuntiva, consciente o no, de construir una visión del mundo sobre los “otros” o de traducir el “punto de vista nativo”. Dziga Vertov, en el primer caso, y Robert Flaherty, en el segundo, siguen siendo los referentes clásicos de la construcción documental, así como otras corrientes, como el Cine-Verdad (del francés, *cinéma vérité*) o las etnografías en primera persona, complejizan históricamente el asunto. (2012, p. 30).

En este sentido también es importante el proceso y la obra de Jean Rouch, en especial su película *Petit a petit* (1969), siendo un puente entre la realización audiovisual o cinematográfica y la antropología, en un juego con las realidades y las migraciones culturales de los pueblos a través de un lenguaje y una forma de mirar particular, donde lo que más interesa no es la composición de los planos si no como pueden narrar y poner en diálogo las interjecciones culturales de los pueblos.

Jean Rouch renuncia a la pretensión de objetividad y propone que la narración sea un discurso subjetivo; la narración no debe ser una exposición científica que proporciona el máximo de información asociada a las imágenes, sino un hilo conductor que acompañe a las imágenes y proporcione al espectador una interpretación personal (Ardevol, 1998).

Lacineasta colombiana Gabriela Samper con un par de trabajos que tuvo la posibilidad de revisar, *El páramo de Cumanday* (1965) y *Los Santísimos hermanos* (1969), donde explora

con un lenguaje bastante interesante comunidades campesinas, a través de elementos autóctonos y expresiones culturales del folclor y la tradición colombiana.

Nicolas Rincón Guillé en su trilogía documental ‘Campo hablado’: *En lo escondido* (2007), *Los abrazos de rio* (2010) y *Noche herida* (2017); hace un retrato de familias rurales, aunque la última de ellas ya vive cerca a Bogotá; donde a partir de creencias mitológicas o religiosas, como el Mohán, las almas del purgatorio, el diablo o las brujas nos va llevando por lo que aparentemente son unos sonidos extraños que se escuchan, o presencias que se aparecen en ciertos lugares para contarnos después a través de la voz de las personas de las comunidades relatos íntimos de la violencia y el desplazamiento. Los espacios donde se graba y la forma en que posiciona la cámara, la forma en que mira, el tono de las personas que nos cuentan sus historias y la naturalidad con la que se escuchan, son retratos íntimos, nos deja ir al corazón de sus relatos con un tiempo pausado y con silencios que narran, con historias que a veces las personas nos representan como sucedieron. Los espacios y la forma en que captura las relaciones de familia en el campo, la conversa mientras se cocina, las gallinas , las camas, el desorden ordenado de los cuartos, las fotografías que tienen las personas, los platos, el almuerzo o el desayuno me llevan a mis entornos, a mis recuerdos, a mis maneras cuando habitaba la zona rural.

Luis Ospina con su último documental, *todo comenzó por el fin* (2015), hace una exploración de su vida personal junto a algunos de sus amigos, explorando el material de archivo y encuentros con algunos de los que quedan, mezclando imágenes del pasado y del presente; pero lo más interesante es como su propia realidad en el momento que se estaba

realizando el documental atraviesa la misma narración y la transforma. Otra cosa muy interesante es la forma en que utiliza la cámara, una cámara despreocupada y natural.

Juan Soto con su documental, *Parábola del retorno* (2016) utiliza un lenguaje visual desprolijo algo pretensioso con respecto a la belleza en las imágenes. En la primera escena que dura muchos minutos está jugando con una cámara sencilla que compró en algún lugar, hace un acercamiento y parece un cuadro abstracto hasta que poco a poco nos va descubriendo de que se trata; narra en primera persona, lo cual lo hace bien interesante como referente para este proyecto, utiliza una narración poética y reflexiva a través de una voz en off, donde un narrador subjetivo nos va llevando de la mano por medio de la historia de ese personaje exiliado.

Como el cielo después de llover (2020) de Mercedes Gaviria aunque utiliza bastante material de archivo, hace una narración en primera persona bastante poética, y aunque ella es el centro de esa narrativa, jamás vemos su rostro actual, solo lo vemos en las viejas cintas de cuando era niña, y la vemos al final de la película bajándose de un carro a grabar sonido, pero siempre la vemos de espaldas; este tipo de planos y la forma de la narrativa, es lo que más me interesa explorar en estos ejercicios que hice a modo de bocetos y en el desarrollo que posterior a este proceso continuará en el proyecto.

7.3 Personas

En esta parte se pretende dejar algunos bosquejos o pistas encontradas en este proceso exploratorio que fue el desarrollo de esta tesis; es importante aclarar que lo que aquí se

plantea no es un guion o un tratamiento terminado, se plantean algunos visos y apuntes de bitácora, que casi como a modo de collage dejan algunas claridades.

En este proceso de autoetnografía, reflexión, análisis y escritura hay algunos puntos que tomaron dimensiones grandilocuentes y otros que quedaron relegados; adquirió una fuerza bastante especial, aunque se tenía previsto que era parte fundamental, mi propia historia, dejando un poco de lado otros personajes que en principio estaban esbozados como actores importantes dentro de este proceso de investigación-creación; con esto me refiero a varios de mis familiares, primos, tíos, tías o trabajadores de la finca. Decidí centrarme en cuatro personajes, que son mi abuelo Gilberto, mi papá, mi mamá y yo. Traté de extraer de esa descripción autoetnográfica los personajes protagonistas dentro de la misma, me leo a través de ellos; mis transformaciones vitales entre la tradición y la modernidad están ligadas a estas personas que hacen parte de mi yo, de mi experiencia vital.

7.3.1El abuelo Gilberto:

Mi abuelo nació el 5 de enero de 1948 en la vereda San Matías, (que en ese momento hacía parte de la vereda Las Palmas) justo ahí cerca a la que muchos años después sería la escuela en la que yo estudiaría, pues mi bisabuelo Antonio, a quien tuve la fortuna de conocer fue el que donó las tierras para la construcción de la misma, esa casa en la que nació aún se conserva y en este momento ahí vive Abad, su hermano menor. Mi abuelo es de los mayores de la casa entonces desde chico le tocó aprender a trabajar muy duro, fue la mano derecha de mi bisabuelo durante muchos, muchos años. Él me cuenta que su padre fue bastante duro con él específicamente, recibía fuertes castigos y en muchos casos no le reconoció la parte del trabajo que realizaba, mi abuelo era un chico fuerte y metódico para

el trabajo y rápidamente fue aprendiendo el arte de domar caballos. En esos tiempos cuando él era niño las gentes de El Santuario solían tener fincas en Cocorná, se dice que por esos años, los 50 y 60 los santuarianos eran dueños de más de la mitad de las tierras de Cocorná, esa era una de las rutas tradicionales que hacían en la familia, y como San Matías queda cerca de la antigua carretera que lleva a Cocorná, con regularidad bajaban a ese lugar donde el bisabuelo Antonio tenía una finca, allá estaba la tierra caliente, estaban los trapiches para hacer la panela, los árboles de plátanos y las frutas, y esto era lo que se subía a la finca de San Matías para completar su alimentación, porque San Matías es tierra fría entonces ahí se cultivaban otro tipo de alimentos; allá en la finca de Cocorná junto a un difunto que no recuerdo el nombre, aprendió a matar culebras grandes y junto a su capacidad para domar los caballos más salvajes y bravos, fue construyendo su rudo carácter. A mi abuela la conoció en la misma vereda, era otra de las familias que habitaban allí. Cuando se casaron se fueron a vivir a una vereda de Cocorná que se llamaba La Luisa, que lindaba con San Matías, nunca he tenido la oportunidad de ir a ese lugar, pero, allá fue donde nació mi padre. Mi abuelo me cuenta que ese lugar era un espacio solitario y montañoso, donde solo se escuchaba el sonido del aire entre los cañones, esa finca también era del bisabuelo Antonio y siempre que mi abuelo me habla de ella se le nota un tono de desprecio, como si hubiera vivido experiencias muy malucas en ese lugar. A punta de mula subieron las tejas para construir su casa, casa que abandonaron prontamente ya que todas las cosas que tenían allí fueron robadas, entonces ajustaron y compraron la finca en San Matías donde levantaron a sus tres hijos y vivieron hasta que, al igual que nosotros se vinieron a vivir al pueblo.

7.3.2 Mi mamá

Mi mamá nació el 10 de noviembre de 1969 en la vereda Las Palmas, una vereda vecina a San Matías, fue la número 8 de un total de 16 hermanos, creció en una casa en medio de muchas dificultades económicas, varios de sus hermanos varones a la edad de 11 o 12 años se escapaban de la casa a las tierras del Quindío, del Huila o el Tolima a recoger café. En principio vivieron en una pequeña casa de tapias que solo tenía una cocina y un cuarto donde todos dormían y de la que sólo se conservan sus ruinas; más adelante cuando aún era niña se pasaron a otra un poco más grande, que fue la que yo conocí y donde visitaba a mi abuela Soledad. Esa casa tenía un cuarto, una sala grande y la cocina; también era una casa de tapia que mi abuela tenía embadurnada de imágenes religiosas. Cuando mi madre era niña todo el piso de esa casa era de tierra, de barro pisado, es más, cuando yo era niño la casa aún conservaba en tierra el corredor y la cocina, y aún no había luz eléctrica allí, todo se cocinaba a punta de leña y se iluminaba con velas. Mi madre es de un carácter alegre, afanada, ambiciosa y amante del estudio, siempre me cuenta de su gusto por la educación y la tristeza de no haber podido estudiar en el colegio cuando era adolescente. Recuerdo mucho una frase que ella siempre me decía, cuando yo iba para alguna actividad al pueblo o la ciudad: “no sea montañero”, queriéndome decir que no fuera penoso. A mi padre lo conoció en una de las tradicionales romerías que se hacían en las veredas, se casaron en el año 90 y se fueron a vivir a la casa de San Matías donde yo crecí, y vivimos durante 11 años, hasta que partimos hacia el pueblo. Mi madre tuvo 6 hijos de los cuales yo fui el primero, 3 de ellos nacieron con una extraña enfermedad llamada la enfermedad de Hirschsprung, que consiste en que las células del intestino grueso no funcionan parcial o totalmente, la única que logró sobrevivir de los tres que nacieron con la enfermedad, fue mi hermana Yenny, con la que me llevo un año de diferencia. Por este motivo, mientras yo

tenía un año mi hermana estuvo hospitalizada durante muchos meses, yo me quedaba en la casa de mi abuelo. Desde que se detectó la enfermedad en mi hermana a mis padres les aconsejaron no tener más hijos, pero ellos a fe ciega decidieron tener más, y tuvieron 4 más, de los cuales dos fallecieron, estos fueron golpes duros para la familia, pero principalmente para mi madre, sin embargo, esto la ha hecho una mujer mucho más fuerte y decidida. Mi madre es una mujer resuelta, que, a pesar de tener su esposo, siempre ha sido independiente y le gusta ganarse su propio dinero, lo ha hecho de muchas maneras; cuidando niños, arreglando casas, vendiendo empanadas, montando una tienda entre otros. No dudo que la decisión de la salida de San Matías estuvo en gran parte en sus manos.

7.3.3 Mi papá

Nació el 11 de agosto de 1969 en la vereda La Luisa del municipio de Cocorná, una vereda vecina a San Matías, fue el primero de 3 hijos varones del matrimonio entre mi abuela Rosalba y mi abuelo Gilberto, pronto después de su nacimiento se fueron a vivir a la finca de San Matías. Al ser pocos hermanos a mi papá no le tocó pasar casi necesidades en su niñez, es más, digamos que vivieron con cierta holganza en comparación a otras familias de la vereda. Lo que sí era bastante difícil de manejar, me cuenta él, era el duro carácter de mi abuelo, que los trataba con mucha dureza y con poco cariño, y mi abuela era una mujer muy silenciosa y al mismo tiempo poco cariñosa. Por los tiempos de su niñez, los caballos o las bestias como los llamaban eran parte fundamental en esa finca, además que mi abuelo tenía una afición y una capacidad de domar a ese animal, con ellos a través de los caminos de herradura sacaban la carga y llevaban el mercado a la finca. Gran parte de las historias divertidas que me cuenta mi padre y muchas también mi abuelo, aunque como dice mi papá mi abuelo es una enciclopedia y tiene demasiadas historias, son alrededor de los caballos y

los canelones, (que después sería la carretera que nos llevaría hacia la autopista Medellín-Bogotá), por donde apostaba carreras de caballos con sus tíos y primos. Cuando mi abuelo se iba para el pueblo él y sus hermanos aprovechaban para ir a tirar charco a la vereda vecina, donde vivía mi mamá. En esas mangas de San Matías, armaban partidos de fútbol donde llegaban personas de los alrededores a divertirse. Él es una persona sumamente inteligente, metódico, organizado, y tranquilo.

7.3.4 Yo, Juan Diego

Nací en el año 1991 en la vereda San Matías, allí crecí en un entorno rural, como a la vieja usanza, rodeado de muchos tíos y tías y abuelos y hasta bisabuelos, allá siempre estaba acompañado y era un entorno de confort y amor que me brindaba toda mi familia, al mismo tiempo se sentía una especie de zozobra, que uno cuando es niño tratan de encubrirla, de no dejarlo relacionar con ella, pero sobre la casa pasaban los sonidos de las balas y en las noches a veces se escuchaba el trajinar de las botas, recuerdo algo espeluznante que vi a lo lejos, desde la vereda de mi abuela materna, y fue cuando la guerrilla se tomó a Granada, escuchaba los disparos desde la tierra y veía a los helicópteros clavarse mientras disparaban, ese recuerdo, y muchos otros parecidos se me aparecieron durante muchos años en mis pesadillas; a mí me gustaba mucho ordeñar y cuidar las vacas, es más, de niño me creía el hombre más fuerte para lidiar con este animal. Siempre tuve, sin ser el mejor de los estudiantes, mucho deseo por el aprendizaje y las artes, y mi madre me incentivaba de la mejor manera, subiéndome a clases de pintura al pueblo, a fiestas u otro tipo de actividades. Con mi padre siempre conversaba, escuchaba radio y jugaba fútbol, y obvio desde niño fui aprendiendo la labor de la agricultura. Cuando nos vinimos para el pueblo, estuve de monaguillo muchos años y en la época del colegio pinté muchísimos cuadros, muy feos,

pero me marcaron una ruta y un deseo de vida. Soy una persona nerviosa, siempre tengo muchas dudas sobre las cosas, pero al mismo tiempo mucho ímpetu cuando me propongo algo.

7.4 Propuesta estética y narrativa

Abuelo	Papá	Mamá	Yo
San Matías	Finca	Casa	Taller

Para lograr armar un orden narrativo, voy a asignar a cada personaje un principio natural, un espacio específico de los cuatro principales que seleccioné como importantes en este proceso. Como propuesta en mi búsqueda audiovisual, a continuación, propongo un esbozo de narrativa, a partir, utilizando el lenguaje de la pintura, de cuatro cuadros en base a los 4 personajes donde trataré de atravesar por medio de ellos las situaciones, conceptos e intereses del proyecto. La idea es que cada cuadro inicie y termine completamente, antes de continuar con el siguiente. Para esto quiero referenciar en un trabajo que realicé anteriormente llamado *Santuario underground* (2018), donde utilicé el sistema de los cuadros; en ese caso fueron tres, donde dividí el tiempo de la pieza en tres partes, asignado una a cada personaje en ese caso fue de la siguiente manera: 1, señoras del rosario de aurora, 2, Leidy la travesti y 3, Bugui el rapero¹. En el caso de la presente investigación-creación se ordenará de la siguiente manera:

¹ Este proyecto es posible visualizarlo en el siguiente link: (<https://www.youtube.com/watch?v=WtPrclIasy8&t=19s>)

7.4.1 Cuadro 1. La fuerza del abuelo:

A través de imágenes de mi archivo personal y álbumes familiares se empieza con una contextualización, donde la voz de un narrador que vendría a ser la mía propia va contando de una manera reflexiva y poética que es San Matías, aquí se presenta al abuelo Gilberto como una especie de figura legendaria en ese lugar, fundador o líder de esa vereda y alrededor del cual se construyó mi familia. Esto junto a entrevistas convencionales y voces en off de mi abuelo mientras se van presentando lugares importantes para mí en la vereda. Existe una herramienta de la antropología visual que puede funcionar en esta primera parte y que me suena bastante interesante y es el *renacmen* que consiste básicamente en reconstruir con actores u otras personas viejas fotografías, es decir crear un momento actuado como si fuese el momento en que capturó la imagen; este dispositivo narrativo sería potente usarlo con algunas fotografías donde aparezca mi abuelo. Hace parte de este ejercicio de *renacmen* conversar con alguna de las personas que sale en la imagen original lo que estaba pasando o sucedía en ese momento, esto podría dar un resultado bastante interesante con mi abuelo. Otra herramienta que puede servirme para construir un principio de comparación propuesto en el proyecto, es una especie de flashback para ir a la niñez y juventud de mi abuelo, (el *renacmen* puede ser uno de los instrumentos para llegar a esto) y esbozar algunas de esas formas de las prácticas campesinas en la agricultura de ese momento en la vereda.

7.4.2 Cuadro 2. La conversación con mi padre

Junto a mi padre, me voy a internar en la labor de la agricultura. A través de mi voz en off como personaje de interacción principal en este cuadro voy a narrar en primer lugar cómo fue el proceso de ir aprendiendo a trabajar la agricultura en San Matías, como espacio que

más representa la tradición, para luego empezar a esbozar a través de la mirada de mi padre como fue el tránsito por la carretera hacia la urbanidad, y esbozar la comparación entre las formas de ser campesino en San Matías y las transformaciones que tuvimos con la llegada a la zona urbana. Para este cuadro voy a tener muy referenciado dos de los ejercicios entregables, precisamente *el carácter de mi padre* y *el kileo*. Estas dos exploraciones audiovisuales, contienen un estilo tanto a la hora de utilizar la voz en off, que se hace a veces de una manera narrativa, como ir contando el transcurso de un día, y a veces de manera poética, como cuando se reflexiona sobre las manos de mi padre o sobre el sentido del retrato. Entonces dejemos claro que este cuadro lo vamos a desarrollar entre la casa y la finca en la que actualmente trabajamos, la finca del Calvario, y vamos a tener de referente estos dos ejercicios. Considero que adicionalmente es muy importante entrevistar a mi padre, grabar esas charlas y mirar como dentro de la narrativa de este cuadro puede aparecer de manera acertada el dialogo con él.

7.4.3 Cuadro 3. Al pueblo con mi mamá

Con mi madre como eje narrativo, y la casa como espacio para desarrollar este cuadro, por lo que este tendría la condición de ser en interior, lo cual cambia la relación visual, porque se utilizaría la luz que entra por las ventanas y luces construidas. Este cuadro se pone en un plano diferente precisamente por su característica de interior que lo diferencia de los dos anteriores. Por medio de entrevistas, conversaciones y narraciones reflexivas, con mi voz en off y con la interacción de mi madre vamos a comenzar dialogando, y cuando digo dialogando no me refiero solamente a la palabra, sino también a los silencios y a la relación de las imágenes, sobre la salida de San Matías y sobre el proceso de construcción del edificio, de las transformaciones que tuvieron nuestras vidas en el proceso de adaptación a

la vida conurbada y de su deseo de educación. Cuando yo era niño mi padre le regaló una cámara fotográfica a mi madre, y ella se convirtió en la fotógrafa de la familia, entonces todas las fotos del álbum familiar, fuera de las que a uno le tomaban en los estudios fotográficos, fueron capturadas por mi madre, a través de ellas hay un tipo de narración construida por mi madre; digo todo esto para anotar que en este cuadro es importante ir a ese álbum familiar, registrarlo, preguntarle, conversarlo con mi madre, y creo que este cuadro puedo retomar la herramienta del *renacmen* en algún o algunos momentos; además creo que visualmente puede ser interesante, ese estar en la casa pero salir afuera por medio de las fotografías del álbum.

7.4.4 Cuadro 4. El espejo del taller

El taller es el lugar de la intimidad, de la soledad y de la reflexividad, es donde se le da sentido y donde sucede la contradicción. Este cuadro va a ser desarrollado en su totalidad en el espacio del taller; aquí nos enfrentamos a una situación medianamente parecida a la del cuadro anterior, y es que estamos en interior, claro que ahora visualmente tenemos a favor las luces particulares de ese espacio y las pinturas que pueden ayudar a guiar nuestro relato. A través de la narración en off y de imágenes fotográficas y de video, tanto de archivo como realizadas, voy a contar a través de mi experiencia en el espacio del taller y el arte, mi interacción entre el mismo y la finca, de cómo en mi vida personal se conjugan los dos espacios y como hábito interiormente mi contradicción. Si en el cuadro anterior la forma de salir de ese interior lo fue a través de la fotografía en este lo haremos a través de la pintura, cada una de ellas tiene una historia, tiene un momento, además que la mayoría de ellas están construidas a partir de retratos expresivos, algunos de ellos un poco deformados, de personas que han sido importantes en mi experiencia vital. En este cuadro

podemos jugar con la forma en que se construyen las pinturas y las fotografías para las pinturas; utilizar composiciones creadas dentro del taller para transmitir algún tipo de emoción que queramos evocar.

7.5. Material entregable

Carpeta 1: Esta carpeta contiene dos exploraciones audiovisuales realizadas con la cámara; la primera de ellas llamada “El carácter de mi padre” y la segunda llamada “Mirando del taller a la finca y de la finca al taller”²

7.5.1 “El carácter de mi padre”

El objetivo de este ejercicio fue explorar uno de mis personajes a través de la cámara en su vida cotidiana; primero bosquejé en una cartulina, definiendo una especie de bitácora de trabajo de este ejercicio. Empecé a grabar sin pensar mucho en que estaba sucediendo, esto, aunque me permitió recopilar material, se convirtió en una carga, tener tantas imágenes y al fin no saber qué hacer con ellas. Por eso realicé un pequeño guion.

Pensé en dejar algunas tomas sin sonido y concentrarme específicamente en las imágenes, aunque fui pensando en crear unas intervenciones con una voz... podríamos decir subjetiva, que pudiese conectar al espectador con la pieza.

² Para ver en el siguiente link:

<https://drive.google.com/drive/folders/1x1rYIzDN1QEgJbmr3XXrA8OcPwLz4cWe>

La toma inicial en un tanque de agua con una voz que se aparece al iniciar el video, parece disolverse. La realidad del espejo, una reflexión en torno a lo expresivo. ¿Qué puede ser una mano?, ¿puede ser un espejo?

Narrativamente se presenta desde una mañana hasta la hora de dormir, resaltando algunas de las acciones habituales del personaje y de alguna manera reflexionando a partir de cómo puedo capturar de mejor manera la esencia. dejando que las acciones me vayan llevando a organizar los conceptos a veces dispersos o inexistentes.

Mientras grababa a mi papá y mi hermano arrancar papas, me di cuenta de la dificultad de tomar sus rostros, pues ellos tenían sus caras directamente hacia la tierra; era una posibilidad, las formas de las manos y los movimientos que hacen mientras realizan la labor. Me concentré entonces en las manos grandes de mi padre y empecé a crear desde ahí, diría que, con la excusa de encontrar el carácter, a modo de relación con un retrato en una pintura, crear por medio de las tensiones de la composición, de la luz y la sombra.

Al mismo tiempo sentía una especie de temor, como si encontrara barreras con el personaje, una mirada incapaz de profundizar, incapaz de ser participativa, quería chocarlo un poco, pero no pude, tenía miedo, el reflejo no me dejaba, tenía miedo de preguntar con mi cámara, miedo de capturar al sujeto.

Me molestaba el sonido real, no es lo que deseaba, necesitaba una atmosfera diferente, una intención diferente, algo que cuente desde otro lugar, desde otra mirada la relación con las manos.

El sujeto hablaba por medio de sus manos, su trabajo era la respuesta, los surcos de las manos eran como cañadas para bajar las aguas de la montaña. Bajo las uñas se cernían los caminos.

Tenía dudas y también inseguridad, desequilibrio, aceptaba mi miedo cuando sostenía la cámara, también mientras editaba. Me sentía usando el espejo de la cámara para invertir la realidad y tratar con la seguridad de no estar teniendo una tesis fuerte, dejarla ser también en su fragilidad e inseguridad; notando que ni siquiera en ese momento podía tener clara la idea.

A la hora en que usaba la cámara me hice bastante consciente del uso de la misma, tratando de no quedarme en planos fijos, pues estos iban en vía contraria al baile constante que son las manos. Me dejé en muchos casos llevar por el movimiento, tratando de encontrar composiciones que narraran alrededor del personaje, que me pudiesen contar más de su intimidad sin necesidad de mirarle el rostro. El sujeto estuvo siempre en su vida natural, obviamente con el elemento intruso de la cámara, que por momentos hizo tensionar la relación. Grabé durante varios días buscando profundizar más en la intimidad, buscando la naturalización de la cámara.

7.5.2 “Mirando del taller a la finca y de la finca al taller”

El objetivo de este ejercicio fue cruzar el punto de vista; el taller está ubicado justo al frente de la finca, y en mi vida personal estos dos espacios, divididos por la calle, algunas casas y la pequeña quebrada, marcan una especie de simbología entre tradición y modernidad; voy a la finca, un espacio más cercano a la tradición, lógicamente con todos los avatares y transformaciones; y vuelvo al taller, el lugar más íntimo, el lugar del arte, el lugar de la

academia. Experimenté con una forma observacional, donde la mirada estuvo estática, sin intervenir en las personas o los espacios, con la intención de que la realidad pasara de una manera directa a través de ese dispositivo. En este caso evidencí una mirada que se observa a sí misma a través de la cotidianidad del barrio. La mayor parte del tiempo la cámara solo estuvo emplazada en el interior del taller, o en una parte de la finca donde podía mirar de frente al mismo, el edificio y el barrio. Algo fundamental y lo digo visual y audiovisualmente fue el encuentro del juego de las miradas, esas dos que están divididas por el riachuelo y que en su misma composición espacial se miran la una a la otra. El espacio del interior, representado en el taller, mira hacia ese exterior representado en la finca y ese espacio del exterior representado en la finca mira hacia el taller, y ahí en ese espacio tiempo donde se chocan esas dos miradas se crea el sentido de este ejercicio.

Carpeta 2: Esta carpeta contiene dos exploraciones audiovisuales realizados con el teléfono celular. La primera de ellas llamada “El kileo” y la segunda llamada “Video collage”³

7.5.3 “El kileo”

El objetivo de este ejercicio va en dos vías, la primera fue la recolección de material en primera persona a través de mi teléfono celular, fue muy importante en estos ejercicios audiovisuales volcar la mirada hacia mi cotidianidad en la finca, con cierta despreocupación estética a la hora de grabar, además que la utilización de esta herramienta me daba la posibilidad de registrar en cualquier momento del día, mientras realizaba mis labores en el campo, lo que más me interesa, es explorar un tipo de lenguaje audiovisual en primera persona, a través de movimientos de cámara muy naturales, casi desordenados, y

³ Para ver en el siguiente link:

<https://drive.google.com/drive/folders/1uwWrtpvmaLucqmm785nwN3nAXhZExidu>

con una narración que ofrece un tipo de cercanía con el espectador; al igual que lo hice en *el carácter de mi padre* escogí el lapso de un día para realizar esta corta narración.

7.5.4 “Video collage”

El objetivo de este ejercicio fue a partir de mi carpeta de archivos grabados con el teléfono, relacionar algunos elementos consistentes de la tradición campesina, o elementos que son bien significantes en nuestra cultura muy arraigada en el cristianismo católico. La construcción fue a modo de collage tomando algunos clips que simplemente sentía que podían tener una relación y mezclándolos en el montaje, utilizando el sonido de una procesión de semana santa y en el primer momento utilizando imágenes de una procesión posterior, ya que es la toma de entrada, a el acto de lavar papas en la quebrada. Utilicé unos gestos, unas formas del cuerpo bien particulares que se dan en la finca en las que encontré una relación con los gestos de muchas imágenes religiosas, el arrodillarse, el agachar la cabeza, con las piernas y las manos en formas parecidas a las de una piedad o un cristo martirizado.

8. Conclusiones

Este proceso inicio en el primer semestre de año 2020 y vamos ya, para cerrar este ciclo casi dos años y medio después, como lo dice Pedro Adrián Zuluaga, “Este libro nació de la urgencia y el deseo de enfrentar esas contradicciones” (Zuluaga 2020, 16), este proyecto nació de esa manera; en el primer momento cuando me presenté a la maestría lo que tenía en mi cabeza pensado hacer, era la construcción de un guion de largometraje de ficción que abordara un tipo de dualidad campesina, lo veía en ese momento muy en términos

binarios, de blanco y negro, de bueno y malo, yo mismo sentía dentro de mi ser como si algo se chocara, peleaba con mi realidad, sentía que no estaba bien estar en dos mundos; y la rudeza siempre me causo una distancia con mis mayores, la rudeza de ellos para enfrentar a la naturaleza, para convivir con ella. Debo decirlo en este punto de conclusiones y es que en principio sentía como una herida en mi interior, como una rabia por tantos animales que había visto morir y esto me hacía sentir como en contra de los preceptos de mi familia. Ya más adelante comprendí que de lo que se trata es de una especie de dialogo cultural, un dialogo entre mi papá y yo o entre mi abuelo y yo, pero que profundamente viene siendo un dialogo cultural, de modos de ver la realidad.

En el primera parte de este proceso me tope con un asesor con quien no pude tener una conexión, o una buena relación en la forma en que concebíamos el proceso de investigación- creación; yo viniendo del mundo de las artes me daba mucha dificultad que mi asesor me planteara que no podía apoyarme de ninguna manera en la parte creativa, que solamente en la parte investigativa; esta frase me quedó retumbando y decidí mandar una carta y solicitar cambio de asesor; con la fortuna de haber dado con un asesor que me dio mucha más libertad y me planteaba estrategias posibles para resolver mis objetivos.

El proceso de decantamiento y reflexión con mi nuevo asesor nos llevó a plantearnos una forma del documental de ensayo para resolver, o más que para resolver para explorar mis intereses, esto me permitió aprender algunas estrategias propias de la antropología, que se conjugaban muy bien, aunque obviamente con un rigor teórico, con la creación artística. Así pues, nos planteamos varios ejercicios a través de la cámara y empezamos a crear estrategias para la obtención de datos cualitativos, al mismo tiempo que hacíamos ejercicios

creativos en nuestra investigación-creación. Un punto en el que trabajé bastante duro con mi asesor fue en el proceso de escritura autoetnográfica, fue un ejercicio bastante riguroso y dialogado, porque a cada rato me salía de la vía, es decir me iba por las ramas, me salía de mí mismo; y el asesor me insistía en que lo mas potente de mi trabajo era precisamente mi punto de vista y mi mirada

Es importante resaltar que todo este proceso estuvo intervenido por una situación inesperada que trastocó las formas en todo sentido de la maestría y de los procesos creativos y de relacionamiento con nuestros asesores, y fue la pandemia por COVID; esto supuso unas transformaciones principalmente a la hora de relacionarnos con el conocimiento; sin embargo, traté de aprovechar esos momentos para recopilar material y empezar a montar algunos ejercicios, como lo es por ejemplo *el kileo*.

El proyecto concluye como un ejercicio de exploración audiovisual y auto etnográfico unos tipos de bosquejos, unas guías y reflexiones para un proyecto que continuara después de cerrado este ciclo.

Este proceso me di cuenta que las contradicciones en realidad no existen, o si lo hacen están dentro de una forma de mirar las cosas, porque en sí, la realidad está compuesta de un montón de retazos que la conforman, de elementos y prácticas provenientes de la tradición y la modernidad. No hay un abismo entre el taller y la finca, más bien hay una complementariedad que se nutre tanto de mis procesos con el arte y la academia como de mi relación con la agricultura.

9. Bibliografía

Ardévol, E. (1998/Diciembre). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Disparidades. Revista de Antropología*, 53(2), pp. 217-240.

Aullón de Haro, P. (1992). *Teoría del ensayo*. Madrid, Verbum.

Banks, M. (2010). *Los datos visuales en investigación cualitativa*. Ediciones Morata.

Blanco, M. (2011). Investigación narrativa: una forma de generación de conocimientos. *Argumentos (México, DF)*, 24(67), pp. 135-156.

Ceccon, E. (2008, julio) La revolución verde tragedia en dos actos. *Ciencias, Universidad Nacional Autónoma de México* 1(91), , pp. 21-29

Cornejo, M., Mendoza, F., & Rojas, R. C. (2008, mayo). La investigación con relatos de vida: pistas y opciones del diseño metodológico. *Psykhé (Santiago)*, 17(1), pp. 29-39.

Duque, D. (2016). De cordillera a cordillera, atravesando el Magdalena, la construcción de la carretera Medellín-Bogotá y el contexto regional en el oriente antioqueño 1966-1983[Tesis de pregrado] Universidad de Antioquia.

Dufuur, L. (2010, junio). Tendencias actuales del cine documental. *FRAME*, (6), pp.312-349.

Elbirt, A. L. (2015, marzo). Historias manchadas. Una antigenealogía del concepto de lo abigarrado en el área andina. *Estudios Sociales del NOA*, (16), pp. 107-130.

Escobar, A., & Escobar, A. (1998). *La invención del Tercer Mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo*. Editorial Norma.

Flores, V. S. (2015, junio). Práctica artística como Investigación: Aproximaciones a un debate. En: *II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. ANIAV2015*.

Flores Olea, V. (1992) “cultura, tradición y modernidad”. Las Américas en el el horizonte del cambio. *Conaculta*. Pp.79-80

Gabrieloni, A. L. (2013). El ensayo documental, la poética del disentimiento. En: *IX Argentino de Literatura* (43 -50) Universidad Nacional del litoral Santafe.

Garvito Londoño, J. H., & Palacio Martínez, J. A. (2007). Cambios en las prácticas culturales de los agricultores del altiplano oriente antioqueño, antes y después del surgimiento de la Revolución Verde.[Tesis de Maestría] Centro Internacional de Educación y desarrollo.

Jaramillo, O., & Osorio, F. (2015). Incertidumbres sembradas en la tierra. *Prácticas y expectativas de jóvenes rurales en perspectiva intergeneracional y de género, en contextos de guerra. El caso de la región del Oriente Antioqueño, Colombia*. Corporación PROCASUR.

Magallón Anaya, Mario. (2012, septiembre) Cultura, tradición y modernidad en Latinoamérica del siglo xxi. *La colmena* (75) pp. 59 -66

Miranda, M. (2005). Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición. *Contribuciones desde Coatepec*, (9), pp.115-132.

Montagud Mayor Xavier.(2014) Los límites de la intervención social. Investigación narrativa y mejora de la práctica profesional. [Tesis de Doctorado] Universidad de Valencia.

_____. (2016, septiembre) Analítica o evocadora: El debate olvidado de la autoetnografía. *FQS* ,17(3), art 12.

Mora, P., Barbosa, F., Fuentes, K., Hernández, D., Paredes, I., Ulcué, G., & Maestre, D. (2015). Poéticas de la resistencia. *El video indígena en Colombia. Cinemateca Distrital*.

Mora Calderón ,Pablo. (2007) De caníbales peregrinos y otras historias: Sobre arte y etnografía visual. En: ARTE Y ETNOGRAFÍA: DE ARTISTAS, TEXTOS, CONTEXTOS, MAPEOS Y PASEANTES.

Pabón, Consuelo (2002). Construcciones de cuerpos. En: López Castaño, Marta (coord.). *Expresión y vida: prácticas en la diferencia*. Bogotá: Grupo de Derechos Humanos - ESAP publicaciones, pp. 36-79.

Poole, D., & Martinez, M. (2000). *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

Pérez, E.(2001) *Hacia una nueva visión de lo rural* . En: ¿Una nueva ruralidad en América Latina? En: Buenos Aires Lugar CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales

Peredo, C. H. (1994). Tradición. Esbozo de algunos conceptos. *Relaciones*, 15(59), pp. 135-149.

Urrego,K y Monsalve, S.(2018, enero) *Concepciones de los campesinos del Oriente Antioqueño acerca de las prácticas agronómicas tradicionales y las agroecológicas*. *Kavilando*, 10(1) pp. 304-316.

Rebollo, J. G., Ardévol, E., Canal, G. O., & Guevara, A. V. (2008, diciembre). El medio audiovisual como herramienta de investigación social. *Documentos CIDOB* (12) pp.13-50

Rivera Cusicanqui, Silvia (2018) Un mundo ch'ixi es posible, ensayos desde un presente en crisis. Tinta limos, Buenos Aires.

Zuluaga Pedro Adrián. (2020). Qué es ser antioqueño. Ediciones B

10. Filmografía

Acevedo C (Director). (2015) La tierra y la sombra. [Película]. Coproducción Colombia-Francia- Países Bajos (Holanda) -Chile- Brasil; Burning Blue, Ciné-Sud Promotion, Preta Porte Filmes, Topkapi Films.

Gaonoa I. (Director) (2016). Pariente. [Película]. La Banda del Carro Rojo Producciones

Gaviria M (Directora) (2020) Como el cielo después de llover [Película]. Elhecho Cine
Invasión Cine

Kiarotsami (Director) (1987). Khane-ye Doust Kodjast. (¿Dónde está la casa de mi amigo?) [película]. Ali Reza Zarrin

ACA (2012-2022) Producciones El retorno

Rincón N. (Director). (2007) En lo escondido [Película]. VOA ASBL, Centre de l'Audiosusuel á Bruxelles (CBA)

Rincón N. (Director). (2010) Los abrazos del río. [Película]. VOA ASBL, Centre de l'Audiosusuel á Bruxelles (CBA)

Rouch J. (Director)(1969). Petit a petit [Película]. Les Films de la Pléjade.

Samper G, Witlin R. (Director@) (1965) [Cortometraje]

Samper G, Puche R, Sabogal H. Director@) (1969) [Cortometraje]

Villafaña, A.(Director) (2016). Naboba [Película] Realizaciones Yosokwi