



**Investigación, creación participativa y poéticas audiovisuales en El Festival de la Montaña:
prácticas y saberes de las comunidades rurales de El Carmen de Viboral**

Julián Gómez Alzate

Tesis de maestría presentada para optar al título de Magíster en Creación y Estudios
Audiovisuales

Asesor

Carlos Augusto Giraldo Castro, Magíster (MSc) en Magister Ciencias Ambientales

Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones y Filología
Maestría en Comunicaciones
Medellín, Antioquia, Colombia
2023

Cita

(Gómez Alzate, Julián 2023)

Referencia

Estilo APA 7 (2020)

Gómez Alzate J. (2023). *Investigación, creación participativa y poéticas audiovisuales en El Festival de la Montaña: prácticas y saberes de las comunidades rurales de El Carmen de Viboral*. [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.



Maestría en Comunicaciones, 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: Olga Vallejo Murcia.

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.

En memoria de Fernando Cantor Amador

*“No se trata de ‘bajar’ el conocimiento a la gente,
si no, de elevar sus conciencias”.*

Agradecimientos

Volver a la región de antes fue un anhelo que adopté de los relatos de la resistencia de las gentes del Bajo Atrato chocoano, y que trajo la pregunta por lo que significa retornar a un lugar que tal vez ya no existe como lo hace en nuestros recuerdos, para intentar volver a ser quienes hemos dejado de ser. Recuerdo las palabras de Edilsón Perea, profesor comunitario de Cacarica: “Si los ríos son como nuestras venas y los bosques como nuestros pulmones; una persona desplazada vive como un alma en pena”. El retorno no es solo recuperar la tierra, sino la posibilidad de volver a encarnar esa tierra y esto es también que esta misma se manifieste en nuestra forma de vida.

Así en 2020 decidí volver a El Carmen de Viboral, Antioquia, interesado en el retorno, no como pregunta sociológica o reivindicación política, sino como acto de búsqueda de sentido. Por fortuna me encontré con *El Festival de la Montaña* una experiencia a la que le agradezco la posibilidad reflexionar sobre el lugar que queremos habitar en medio de procesos que transforman lo urbano y lo rural; pero también como podemos encarnarlo y esto es hacer que los conocimientos que heredamos de nuestros padres y abuelos no queden ausentes del territorio creado.

Agradezco primero a mi madre y mi padre, ya que en sus prácticas y saberes crecí en El Carmen de Viboral desde otras ciudades y otros espacios, y a mí tía Elisa Gómez y Darío Gómez por su generosidad y apoyo, sin los cuales hubiera sido más difícil terminar este trabajo.

También quiero agradecer a todas las personas ayudan a mantener el proceso de *El Festival de la Montaña*; a Carolina Arias, Camilo Jaramillo y el equipo que apoyó la administración del desde la Corporación Cultural Nybram; a Alejandro Trujillo Moreno, quien aporta desde una visión crítica a la gestión, investigación y creación, Carlos Daniel Ossa quien cumple un papel valioso en el desarrollo técnico de las propuestas musicales y audiovisuales y a Pablo Restrepo, que ha puesto a disposición del colectivo su compromiso y talento creativo.

Agradezco a las personas que nos abrieron sus territorios, sus casas, sus saberes, sus creaciones muy especialmente a las mujeres que lideran y que protegen el significado de habitar El Carmen desde la ruralidad, reconociendo el papel de Yoli Orozco, Marinelsi Orozco, Lucélda Martínez y muchas otras personas que viven y conservan las prácticas campesinas de la región.

Finalmente, a todas las personas con las que crece *La Rocería*, quienes vienen preguntarse por nuestro territorio y las formas de habitarlo desde la urbe.

Ofrezco para todas estas mis reflexiones no como una conclusión sino como un momento sobre el que podamos seguir creando, pensando y reivindicando el lugar de nuestras generaciones en el bello territorio de El Carmen de Viboral.

Tabla de contenido

Resumen	11
Abstract	12
Introducción	13
La preocupación política	14
La preocupación metodológica	20
Primero: <i>El Festival de la Montaña</i> : Saberes y prácticas de las comunidades rurales de El Carmen de Viboral.....	30
1.1 ¿Y dónde está lo comunitario?	33
1.2 Devuélveme la región de antes.....	41
1.3 El lugar de la memoria en <i>El Festival de la Montaña</i>	49
1.4 La sistematización de experiencias y la poética audiovisual de <i>El Festival de la Montaña</i>	56
Segundo: El lugar de la poética audiovisual en la investigación y la acción.....	66
2.1 Estar adelante y atrás de la cámara.....	73
2.2 Lo simbólico y lo político	80
2.3 Coda: Anotaciones sobre otros instrumentos metodológicos para la investigación creación comunitaria.....	85
2.3.1 Galerías Comunitarias.....	85
2.3.2 La transferencia de medios	92
Tercero: Desdoblar la acción: reclamando un espacio para la creación en la transformación de la realidad.....	96
3.1 El cine y el audiovisual comunitario: de objeto de estudio a la Poética Audiovisual.....	97
3.2 Más allá de la definición de Cine Comunitario.....	104
3.3 Buscando otros espacios para una Poética Audiovisual de <i>El Festival de la Montaña</i>	108

3.4 Reclamar un lugar para las poéticas comunitarias en el régimen estético	114
3.5 Investigación Creación Participativa: plantear una propuesta metodológica desde la poética audiovisual de <i>El Festival de la Montaña</i>	121
3.5.1 Materialidad	125
3.5.2 Intersubjetividad	128
3.5.3 Dialéctica y diálogo de saberes.....	129
3.5.4 Crítica.....	130
Aprendizajes.....	134
Bibliografía.....	138
Filmografía	142
Anexos.....	144
Tabla 1. Organizaciones vinculadas al <i>Festival de la Montaña</i> : Las Memorias del Agua (2021).	144
Tabla 2. Organizaciones que apoyan al <i>Festival de la Montaña</i> : Las Memorias del Agua (2021).	145
Tabla 3. Registro audiovisual <i>El Festival de la Montaña</i>	146
Tabla 4. Videos producidos.....	148

Lista de figuras

Figura 1	Marcha del ladrillo	22
Figura 2	Ciudad impresa	22
Figura 3	Somos historia, somos Solferino	23
Figura 4	Festival comunitario	39
Figura 5	Entre el río y la montaña los hombres cantan para espantar las penas	40
Figura 6	Subregiones del Oriente antioqueño	43
Figura 7	Veredas de El Carmen de Viboral	44
Figura 8	Siembra del maíz	45
Figura 9	Panorámica vereda El Porvenir desde el nacimiento del Cañón del Río Melcocho	46
Figura 10	Puente sobre el Río Melcocho	48
Figura 11	Afiche promocional del Primer Festival de la Montaña	51
Figura 12	Portadas Memorias del IV y V Festival de la Montaña	52
Figura 13	Niveles de participación en El Festival de la Montaña	54
Figura 14	Eugenio Ciro, músico campesino de la vereda El Porvenir	60
Figura 15	María Judith Valencia	61
Figura 16	Carlos Osorio	62
Figura 17	Ciclos del proceso de Investigación Acción Participativa	64
Figura 18	Fotogramas de "The Original Films of Frank B. Gilberth"	70
Figura 19	María Judith Valencia en su casa ubicada en la vereda La Palma de El Carmen de Viboral, Antioquia.	75
Figura 20	Marujita montando la ceniza y la cal en el fogón de leña	76
Figura 21	Marujita bendice el maíz	78
Figura 22	Marujita ríe	83
Figura 23	Puentes del Río Melcocho	87

Figura 24	Paseo de los alumnos de la vereda El Porvenir hacia la vereda La Cristalina, sobre el puente del Charco de los Gómez	88
Figura 25	Puente colgante de guadua sobre "El Paso" en el Río Melcocho vereda El Porvenir	89
Figura 26	Rigoberto Orozco, autor de la plegaria Devuélveme la región de antes	90
Figura 27	Socialización de la galería comunitaria vereda El Porvenir	91
Figura 28	Arepa de mote y la morcilla de yuca y maíz	93
Figura 29	Natilla de maíz	93
Figura 30	Ciclo de cine foros de El Festival de la Montaña: Memorias del agua	106

Siglas, acrónimos y abreviaturas

ACA	Área de Comunicaciones de la Asociación Campesina de Antioquia
CAICA	Centro de Atención, Información y Cultura Ambiental
CAVIDA	Comunidades de Autodeterminación, Vida, Dignidad del Cacarica
CIJYP	Comisión Intereclesial de Justicia y Paz
CORNARE	Corporación Autónoma Regional de las Cuencas de los Ríos Negro y Nare
IAP	Investigación Acción Participativa
JEP	Jurisdicción Especial de Paz
RFPR	Reserva Forestal Protectora Regional

Resumen

Este trabajo expone una propuesta de Investigación Creación Participativa a partir de la sistematización de la poíēsis audiovisual de El Festival de la Montaña: Prácticas y saberes de las comunidades rurales de El Carmen de Viboral entre el año 2020 y 2022. Parte desde el reconocimiento de la comunidad y lo comunitario como relación que fundamenta una forma crítica de investigar y crear.

La investigación creación tiene un papel importante en la transformación del régimen de verdad académica de la universidad, una transformación que no se agota en el énfasis sobre la obra, sino en la misma posibilidad de la poíēsis en la construcción de una forma distinta de conocimiento. En ese mismo sentido, este texto reconoce las posturas críticas de las ciencias sociales latinoamericanas en la reformulación del régimen de verdad académica, no a partir de la traducción de los saberes populares al lenguaje de la verdad universitaria, sino en el énfasis que estas hacen en la praxis y en el reconocimiento de los saberes populares en la transformación de la realidad social.

Las poiéticas audiovisuales comunitarias también se esfuerzan por reclamar un espacio en el régimen poiético del cine, espacio que se ha caracterizado por la escisión con ejercicios que se consideran de comunicación, de propaganda, no profesionales, etcétera; posiblemente el reconocimiento de estos ejercicios, como parte de la producción cinematográfica nacional, no solo transforme nuestra visión del arte cinematográfico, sino que contribuya a una nueva apertura intelectual y sensible a nuestra forma de crear cine.

Palabras clave: Investigación acción participativa, investigación creación participativa, poíēsis, investigación creación, comunidad y comunitario.

Abstract

This work presents a proposal for Participatory Creation Research based on the systematization of the audiovisual poïēsis of El Festival de la Montaña: practices and knowledge of the rural communities of El Carmen de Viboral between 2020 and 2022. It starts from the recognition of community and communitary as a relationship that grounds a critical form of researching and creating.

Research creation plays an important role in transforming the academic truth regime of the university, a transformation that is not limited to the emphasis on the artwork itself but on the very possibility of the poïēsis in the construction of a different form of knowledge. In the same sense, this text acknowledges the critical postures of Latin American social sciences in the reformulation of the academic truth regime, not by translating popular knowledge into the language of university truth but by emphasizing the praxis and recognizing popular knowledge in the transformation of social reality.

Community audiovisual poetics also strive to claim a space within the poetic regime of cinema, a space that has been characterized by a separation from exercises considered as communication, propaganda, non-professional, etc. Perhaps the recognition of these exercises as part of national film production not only transforms our view of cinematic art but also contributes to a new intellectual and sensory openness in our way of creating cinema.

Keywords: Participatory action research, participatory creation research, poïēsis, research-creation, community and communitary.

Introducción

“...ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida...” (Nietzsche, 2004, p.28).

Cuando me presenté a la Maestría en Creación y Estudios Audiovisuales de la Universidad de Antioquia anticipé dos preguntas que son las que guían este trabajo desarrollado entre 2020 y 2022. La primera pregunta, dada la particularidad de mi formación, nace por asumir la participación en la maestría desde una reflexión de mi actividad profesional, que implica tomar los roles de creador audiovisual, investigador y activista; la segunda, tiene que ver con las posibilidades y límites de una poética audiovisual que vengo adoptando desde hace unos años, más como activista que como artista o científico.

Inicialmente quería responder sobre la posibilidad subversiva de esta y otras poéticas audiovisuales alrededor de una representación tan vigente como la memoria del conflicto armado y las víctimas, sin embargo, en el desarrollo del proceso de investigación creación, empezó a crecer la pregunta sobre el lugar de la comunidad y lo comunitario, pregunta que terminó volviéndose central cuando me vinculé a *El Festival de la Montaña*, un proceso de investigación creación que se desarrolla en El Carmen de Viboral, Antioquia, desde 2018.

A primera vista parecen asuntos completamente diferentes, pero estas preocupaciones metodológicas y teóricas quieren dialogar acerca de la dimensión política de representaciones como “víctimas”, “la comunidad” o “lo común” en las poéticas audiovisuales, esto es la posibilidad de aparecer o hacerlas visibles ante un régimen de representación, en el que se enmarcan nuestras prácticas, saberes y creaciones; reflexión de la que puede no haberse indagado lo suficiente, ya sea desde los creadores sintonizados entendidos como “externos a las comunidades indígenas, pero bajo la supervisión de sus autoridades tradicionales” (Mora 2015, p.35), o desde los creadores al interior de estas poblaciones.

Este cuestionamiento, sobre la dimensión política de las poéticas audiovisuales, también de la música y otras expresiones artísticas como las artes plásticas, o la alfarería, es el que hemos intentado mantener y desarrollar en *El Festival de la Montaña*. Así, lo que expone este trabajo es la sistematización de experiencias sobre el proceso de investigación creación audiovisual en el

Festival entre 2020 y 2022, y a partir de allí, realizar una propuesta de modelo que podemos enmarcar entre la investigación creación y el cine comunitario.

El foco de este trabajo no se agota en hacer una buena investigación social o un buen documental, sino, justamente en alejarse, ver desde otro lugar estos resultados e indagar sobre el proceso, pues gran parte del problema de las representaciones comunitarias no está en las películas, los documentales, los videos, sino en las formas que tenemos de conocer, crear y practicar lo comunitario. Partamos entonces por explicar cómo entiende este trabajo su preocupación política y metodológica.

La preocupación política

Al comenzar esta maestría, partí de una autocrítica a mi experiencia como investigador creador, principalmente desde un trabajo desarrollado entre 2018 y 2019, junto a la Comisión Intereclesial de Justicia y Paz (CIJYP). En dicho periodo documenté testimonios de habitantes retornantes de los territorios del Bajo Atrato chocoano, lo que me terminó generando una gran pregunta sobre lo político en el documental y especialmente sobre su poética de la memoria: ¿En qué medida las poéticas audiovisuales de la memoria, en el documental colombiano, subvierten o reproducen el régimen en que están inscritos?

Esta preocupación teórica reconoce que en los últimos 18 años ha sido importante para Colombia el debate sobre la existencia del conflicto social armado y la transición hacia una pacificación de la política. En el centro de este debate se ha reconocido a la víctima como sujeto de los fines de verdad, justicia, reparación y no repetición, y para ello se han desplegado una serie de instituciones que buscan el cumplimiento de dichos compromisos. Entre estos, cobra importancia la obligatoriedad de la memoria, la constitución de instituciones que investigan a partir del testimonio de víctimas y victimarios, y la producción de obras que contribuyen a su reconocimiento.

Así directores, investigadores y activistas asumen retóricas, discursos y formas de representar la memoria del conflicto y las víctimas; por ejemplo, la revalorización de la memoria del otro como una estrategia de re-enclausamiento o como se invoca institucionalmente: para dignificar a las víctimas y devolverles su estatus de ciudadanía y la materialización de sus derechos

fundamentales¹. Vale la pena preguntarse hasta qué punto esta representación tomada de la interpretación jurídica contribuye a dicho fin y hasta qué punto contribuye a mantener la subordinación de esta población.

Hasta allí cabría preguntar cuál es el interés en problematizar la memoria de las víctimas, si hay un consenso generalizado en la necesidad de la memoria, o si, por el contrario, cada vez se producen más imágenes de nuestro pasado. Pero, a pesar de todas estas imágenes, parece que se sigue insistiendo en la ausencia de ese testimonio, en el olvido de ese relato, en esa imagen perdida que nos habla de toda la dimensión de la barbarie. ¿Puede realmente la creación audiovisual, en este caso el documental de memoria, cambiar la mirada sobre nuestra historia reciente? ¿Pueden estas imágenes transformar la realidad, especialmente la de la víctima? o ¿Siguen ahondando en el olvido y la subordinación?

A partir de este planteamiento acerca de lo subversivo y lo disciplinario del cine documental conocí el trabajo sobre filosofía y política del audiovisual *Dar la voz, dislocar la imagen: visibilidad de las víctimas en el documental contemporáneo* (2015), de Juan Carlos Arias Herrera, quien indaga sobre el régimen de visibilidad en el cine. Este autor aborda los trabajos de y con víctimas, identificando tres problemas sobre la visibilidad en el documental:

Primero, que hoy no es suficiente con producir imágenes de las víctimas para hacerlas visibles en cuanto tales, para verdaderamente darles la voz [...] En su supuesta visibilidad, las víctimas son intercambiables, precisamente en cuanto son construidas representacionalmente como “víctimas”. La imagen de la víctima es vacía. No nos dice nada del contexto ni siquiera de la persona misma. La reduce a un puro cuerpo como señal de sufrimiento para ser expuesto al otro y despertar compasión. La víctima se transforma en mercancía a través de la imagen, en significante vacío que se pone a circular. (Arias, 2015, pp. 98-99).

En segundo lugar, Arias afirma, a partir de Didi Huberman, que la multiplicación de las imágenes de las víctimas ha devenido en una invisibilización por sobreexposición, no por la cantidad de imágenes sino por la familiaridad que tenemos con ellas, que según Arias (2015) siguen

¹ Ver Artículo 1º Objeto de la ley 1448/2011.

un mismo lenguaje, hablar de la pobreza en las ciudades, de las víctimas, de la trata de personas, de un escándalo político o incluso de la vida de un personaje de farándula:

Hemos creado, y casi naturalizado, un lenguaje audiovisual estándar para narrar el acontecimiento, un formato al que cualquier realidad se adapta fácilmente. Es esta repetición de códigos, esta unificación del lenguaje la que produce la invisibilidad de la víctima. En ese sentido, el problema no es que la cantidad de imágenes de acontecimientos intolerables que nos rodean hoy nos haya vuelto insensibles a esos mismos acontecimientos, el problema no es que haya demasiadas imágenes, sino que todas esas imágenes hablan el mismo lenguaje, es decir, reproducen un mismo régimen de visibilidad [...] Esta repetición trae consigo un segundo problema: hoy, los efectos de las imágenes de víctimas sobre el espectador son previsibles, anticipables. Las imágenes de víctimas chocan al espectador, lo conmueven, generan una profunda indignación y lo llevan a reconocer –públicamente, la mayoría de las veces– la importancia de la memoria. Se trata de un circuito afectivo ya familiar, predecible (Arias, 2015, p. 99).

Aquí Arias nos trae a colación *The missing picture* (2013) de Rithy Panh, su narración es la búsqueda de una imagen: una fotografía tomada durante esos años por los Jemeres que serviría como prueba del genocidio del que fue víctima la población de Camboya:

Como espectadores, nunca sabemos de qué fotografía particular se trata, aunque en el proceso de búsqueda llegamos a ser testigos de un caudal de fotografías y archivo filmadas por el régimen registrando los campos de trabajo forzado, las reuniones de las cabezas de gobierno, las ejecuciones sistemáticas y muchas otras actividades que permiten hacerse una idea de la vida diaria dentro de la dictadura [...] la búsqueda propuesta por Panh muestra que lo intolerable no es simplemente la ausencia de una imagen particular, sino, al contrario, el hecho de que todo fue registrado, de que hubo y hay espectadores para estas y de que, aun así, siempre habrá una imagen que falte (Arias, 2015, pág. 109)

El tercer y último problema, según Arias, es la representación de las víctimas a través de la sobreproducción de imágenes que ha elaborado un prototipo de lo que significa ser víctima. Arias cita un tweet de María Fernanda Cabal en 2014, en el que comenta una foto de la reunión de la delegación de víctimas que participaron en la mesa de negociaciones de La Habana, donde sugería que estas sufren de “síndrome de Estocolmo”². El problema que se pone en evidencia es precisamente el de la imagen de las víctimas. El comentario de la representante muestra que las víctimas, para ser consideradas como tales, deben ajustarse a una imagen de ellas mismas que ya todos conocemos. Una víctima, para ser víctima, no puede aparecer sonriéndole a sus victimarios (Arias, 2015).

Para el autor estos problemas no se superan solo con la auto representación de las víctimas, pues cuando se le dan los medios, ellas parecen reproducir la misma estructura del relato: la rememoración de un pasado idealizado en el que la vida de la región estaba marcada por la paz y la armonía, la ruptura de este equilibrio por la incursión de las fuerzas armadas – legales o ilegales– la crisis –de la muerte y el desplazamiento– y finalmente, la conciencia del presente como oportunidad abierta para intentar recuperar esa armonía perdida (Arias, 2015). Estructura presente, por citar el ejemplo de Arias, en los trabajos del Colectivo de Comunicaciones Montes de María como *Mampuján somos memoria, somos resistencia* (2011), e institucionales como *Crónica de un desplazamiento* (2009), del Centro Nacional de Memoria Histórica.

La propuesta filosófico política de Arias en los documentales de memoria la podemos encontrar en la siguiente cita:

Lo que propongo aquí no es dudar del contenido de las imágenes, de los testimonios de aquellos a quienes se da la voz, sino cuestionar el modo en que el medio con el que se producen dichas imágenes puede imponer una manera de hablar. Dislocar el lenguaje o

² María Fernanda Cabal, congresista de la república de Colombia entre 2014 y 2026 por el partido Centro democrático, partido que suele presentarse como vocero de las víctimas de las guerrillas durante el conflicto armado, al referirse a los encuentros entre víctimas y los negociadores tanto del gobierno colombiano como de las antiguas FARC-EP en 2014 durante los diálogos de la Habana, se refirió al hecho en un tweet: “Las víctimas sufren el Síndrome de Estocolmo y no se dan cuenta”, esta manifestación no es solamente uno de muchos intentos por instrumentalizar a las víctimas, el mensaje va más allá, la víctima esta incapacita y son solo algunos representantes los que pueden hablar en nombre de todas ellas. <https://www.elcolombiano.com/historico/las-victimas-sufren-el-sindrome-de-estocolmo-y-no-se-dan-cuenta-maria-fernanda-cabal-KGEC-307782>

desconfiar de las imágenes no implica suponer su falsedad –algo que, en ocasiones, es necesario–, sino poner en cuestión los códigos a través de los cuales opera cada medio de representación particular –códigos históricos, pero también derivados de la naturaleza técnica de cada medio expresivo modo en que el medio con el que se producen dichas imágenes puede imponer una manera de hablar [...] Hoy, el ejercicio de dar la voz debe partir de la deconstrucción de aquello mismo que llamamos “voz” –en este caso, la voz hecha imagen–. El documental tiene entonces la capacidad no sólo de revelar realidades ocultas, sino de poner en evidencia e incluso de deconstruir el régimen de visibilidad que determina qué realidades son visibles y cómo lo son (Arias, 2015, p. 111).

El llamado de atención alrededor de lo presentado hasta este punto por Arias, está en no centrar lo disciplinario y lo subversivo del cine –esto es lo político– en el hecho de que las películas representan una postura política, es decir, entender el cine como un mero medio de un mensaje político, como si este fuera ajeno a la política. Así en *La vida que resiste en la imagen: cine, política y acontecimiento* (2010) Juan Carlos Arias llama la atención sobre este asunto que implica ver la política más allá de un fenómeno meramente ideológico o de lo relativo al poder y al gobierno, y poner la vida como eje de esa dimensión política del cine, la posibilidad de configuración de formas de vida.

De este recorrido quiero adoptar esta pregunta sobre lo subversivo y lo disciplinario en el audiovisual, un problema que no se agotaba en la crítica al relato o al guion y la postura que puede tener uno u otro dentro de una discusión referente al gobierno y al Estado, sino, en el reconocimiento de un régimen en el cual está inscrita la posibilidad de crear representaciones audiovisuales, un régimen poético, que no es ajeno a relacionarse con dimensiones éticas y estéticas.

En un principio tenía un interés específico por la memoria de las víctimas, arraigado por el proceso audiovisual que venía realizando en la CIJYP, pero, en medio del planteamiento de este trabajo, dos experiencias me hicieron replantear el foco de atención hacia la preocupación por lo disciplinario y lo subversivo en el audiovisual comunitario. Entre 2018 y 2019 trabajé como defensor de derechos humanos en el Bajo Atrato chocoano y en el marco de mis labores realizaba tareas relacionadas con el registro documental de testimonios, revisión de archivo de la CIJYP,

entrevistas, canciones producidas por personas que participaron del proceso de las Comunidades de Autodeterminación, Vida, Dignidad del Cacarica (CAVIDA). Estos recorridos fueron realizados durante meses con las comunidades y dieron forma a un documental coral inconcluso sobre la operación génesis en el Bajo Atrato; ya en ese momento me atreví a darle a este trabajo el adjetivo de comunitario.

Posteriormente CIJYP publicó un segundo documental titulado *Somos tierra de esta tierra - Despojo Bajo Atrato y Urabá* (2021), realizado desde Contagio Radio, y producido por la Fundación Forjando Futuros, Corporación Jurídica Libertad, CIJYP y el Instituto Popular de Capacitación. En éste se presentó un informe que acompañó el macro caso 004 (Situación territorial de la región de Urabá) de la Jurisdicción Especial de Paz (JEP).

Somos tierra de esta tierra cuenta con una amplia exposición de profesionales como Carlos Medina Gallego, investigador del conflicto armado; Gloria Cuartas, exalcaldesa de Apartadó y defensora de derechos humanos; Carlos Velásquez, coronel (r) de la Brigada XVII; y profesionales de las Ong's anteriormente nombradas, entre ellos Danilo Rueda, actual Alto comisionado para la Paz y además tenía la intención de acompañar un informe titulado *Van por nuestras tierras a sangre y fuego*³.

Existía un fuerte contraste en ambos trabajos, que me cuestionaban el significado del adjetivo de lo comunitario. Así, en *Somos tierra de esta tierra*, cuando aparecen las voces de las personas de la comunidad, priman las imágenes en acción y en el contexto, contrapuesto al fondo negro, la iluminación artificial y el artificio de la autoridad de los expertos, la voz de las víctimas terminaba siendo parte del paisaje natural del Bajo Atrato chocoano.

Se me hacía válido preguntarme hasta qué punto las voces de las víctimas o la voz de lo que solemos llamar “las comunidades” y que incluimos en la realización audiovisual no son convertidas, ellas mismas, en una herramienta disciplinaria que reduce el testimonio del acontecimiento a una representación jurídica y estadocéntrica. Esta reflexión coincidía con mi participación en *El Festival de la Montaña* como realizador audiovisual, donde empezó a tomar mayor interés la pregunta por el adjetivo de lo comunitario en dicha labor. Especialmente ante la

³ Este informe presentado a la JEP aún no es público, pero su existencia ha sido publicitada por los medios y redes de las diferentes ONG's que participaron en su construcción, por ejemplo: <https://archivo.contagioradio.com/van-por-nuestras-tierras-informe.html>

pregunta por la posibilidad de una poética audiovisual como una manera de crear que apueste a configurar nuevas formas de vida y, en este caso, de vivir en lo común.

El problema de la representación y la visibilidad de las víctimas o de las comunidades acá expuesto tiene dimensiones éticas, estéticas y poéticas; la decisión de posicionar la pregunta de este trabajo en la dimensión poética indaga por la relación entre las personas representadas, la persona que crea representaciones, y la representación creada. Podemos reconocer que esta relación nunca es completamente horizontal, lo que no quiere decir que sea inevitablemente disciplinaria. Por el contrario, podemos encontrar muchos ejemplos de un cine que subvierte la representación y la visibilidad. En este sentido hablamos de un cine que no solo es político, en tanto se preocupa por el contenido de la representación -comunicar un mensaje político- sino porque su poēsis hace parte de un proceso de constitución de un sentido de vida. Esto es para un cine que toma parte en la disputa de dar un papel a las víctimas del conflicto armado en la construcción de la memoria histórica, en el caso del cine de memoria; y un cine que se preocupa por la construcción y movilización de lo común, en el caso de un cine comunitario.

Así dejaré esbozada esta preocupación inicial por lo político en el cine comunitario. Lo siguiente que pretendo exponer, y que tiene especial interés en este trabajo, es el camino para aprehender y representar lo comunitario. Pretendo abordar esta pregunta desde el lugar que he asumido en una experiencia de investigación creación participativa: *El Festival de la Montaña*, en el que pude encontrar coincidencias con una tradición metodológica de la investigación y el trabajo social latinoamericano: la Investigación Acción Participativa IAP.

La preocupación metodológica

Inicialmente, al presentar mi propuesta de Investigación Creación a la maestría había una pregunta por el producto ¿el resultado sería un guion, un tratamiento audiovisual para una película? ¿cuál era el documental que quería hacer? ¿dónde lo iba a hacer? Reconozco que mi respuesta siempre fue etérea en tanto consideraba que lo más importante no era el “producto” sino el proceso, y también reconozco que carecía de las herramientas para plantear este interés por el modelo metodológico desde el principio.

Partí desde una pregunta profesional y el interés de afrontar una serie de cuestionamientos que se me hacían desde las disciplinas que comparto: para los profesionales de la creación audiovisual tengo un discurso de científico social y para el científico social no abandono el lenguaje del activismo. Lo cierto es que ingresé a la maestría para realizar un ejercicio que me permitiera incorporar nuevos discursos sobre mi búsqueda profesional y darme a la tarea de organizar los aprendizajes que empíricamente había hecho sobre el cine, la ciencia y el activismo.

Hago trabajo comunitario desde el año 2012, una de las experiencias que más me marcó fue una toma de tierras en el barrio Solferino de Manizales, Caldas. En ese momento participaba en un periódico barrial, pero rápidamente terminamos mucho más comprometidos; inicialmente queríamos conformar un comité de viviendas y nos pusimos en la tarea de hacer talleres y realizar actividades para su conformación. En algún momento de los talleres se planteó un ejercicio de Investigación Acción Participativa y una de las primeras cosas que quisimos indagar fue por el papel de la organización comunitaria en el acceso al derecho a la vivienda en el barrio.

Así empezamos un proceso de recolección de información. Primero hicimos entrevistas a fundadores del barrio, se realizaron grupos focales, metaplanes, se consultaron archivos familiares y fotográficos; entre más información se recolectaba, más se evaluaba en la necesidad de crear estrategias para fortalecer la organización del grupo. En algún punto surgió la idea de realizar las fiestas del barrio para socializar los resultados de la investigación e invitar a más personas al proceso. Desde allí se planteó la realización de un documental y de una galería comunitaria. En ese momento no contábamos con las herramientas suficientes para realizar el documental, pero, a partir de las entrevistas, se hicieron grafitis sobre la historia del barrio, además se realizaron varios encuentros con fundadores y otras jornadas pedagógicas que terminaron en la celebración de *Las Fiestas del Barrio*.

Estas fiestas se siguen realizando desde el 2013 en Solferino y gracias a ese proceso se han realizado investigaciones académicas, entre ellas mi tesis de pregrado: *Territorialización popular y segregación en la ciudad: Caso Solferino*; y creaciones como videoclips musicales, cortos, documentales, murales, gigantografía, entre muchas otras, pero, más importante aún, se constituyeron múltiples procesos comunitarios que persisten como *Mi barrio no es como lo pintan* y *Somos Historia Somos Solferino*. De allí viene mi interés por el papel de la investigación y la

creación en la movilización de las comunidades y la preocupación por generar procesos que permanezcan en el tiempo.

Figura 1
Marcha del ladrillo



*Nota. Marcha del ladrillo*⁴ (s.f.). [Fotografía]. Archivo del padre Diego Rivera.

Figura 2
Ciudad impresa



Nota. Ciudad impresa (2019). [Gigantografía]. Archivo del padre Diego Rivera.

⁴ Actividad en la que la comunidad donaba ladrillos para la construcción del templo cristiano y espacios comunales en el barrio Solferino en Manizales, Caldas.

En mi experiencia como activista no existía una frontera definida entre la creación, el conocimiento y la movilización; lejos de eso, el encuentro y la celebración desde diferentes expresiones ha sido una forma de apropiación, circulación de saberes y también para la constitución de un sentido de vida fundamentado en la pregunta por lo que nos pone en el escenario de “lo común”. Esta reflexión nos ubica en una cuestión por la relación entre conocer, crear y transformar.

Figura 3
Somos historia, somos Solferino



Nota. Gómez, J. (2019). [Fotografía]⁵.

En trabajos posteriores procuré mantener esta relación, pero no reflexioné o profundicé lo suficiente sobre ella. En estas experiencias el componente creativo, especialmente con la fotografía y el documental, era un insumo importante para el proceso de investigación y de movilización comunitaria. También cumplía un papel en la presentación de un trabajo de investigación en el que se aplicaba más la intuición y metodologías diversas, principalmente de las ciencias sociales. La experiencia en *El Festival de la Montaña* significó la posibilidad de ocuparme de la pregunta

⁵ Grafiti con fragmento entrevistas a los fundadores del barrio Solferino en Manizales, en este caso una entrevista realizada en 2013 a Antonio José Gómez, transcripción de entrevista en el marco de la investigación comunitaria de la historia del barrio en 2014.

metodológica en mi quehacer profesional, pues era el momento de proponer un lugar para la IAP en el horizonte de la investigación creación y de generar, de manera más profunda, la relación práctico-poética en la que venía incursionando: el cine y el video comunitario.

Así fue como quedó definido el objetivo principal de este trabajo: proponer un modelo reflexivo de creación comunitaria⁶ a partir de la poíēsis audiovisual en *El Festival de la Montaña: Saberes y prácticas de las comunidades rurales de El Carmen de Viboral*, para desarrollarlo, fue necesario diferenciar tres niveles de categorías sobre la preocupación metodológica:

1. Las categorías teóricas del proceso de investigación creación en *El Festival de la Montaña*: Saberes, prácticas y memoria.
2. Las categorías de la metodología específica del proceso de investigación creación de *El Festival de la Montaña*: Investigación Creación; Investigación Acción Participativa (IAP): Cine comunitario, poíēsis audiovisual y praxis.
3. Las categorías metodológicas de la sistematización de experiencias con las que proponemos unos aprendizajes sobre la investigación creación participativa: concepción metodológica, método, técnica y procedimiento.

Las categorías del nivel uno y dos pueden resumirse a partir de tres conceptos presentes en la *Ética de Nicómaco* Aristóteles (1985): *theoria*, *praxis* y *poíēsis*, tres formas diferenciables de la acción humana. Sobre estas mismas categorías, Enrique Dussel, en *Siete hipótesis para una estética de la liberación* (2018), propone el siguiente glosario que será de uso recurrente en este trabajo:

La teoría (*theoría*- ζεωπία) es la representación de las cosas reales en el neocortex cerebral principalmente, actualiza lo real neuronalmente (intencionalmente diría la fenomenología).

Es la captación de la cosa real por parte del sujeto, cuya finalidad última es sin embargo

⁶ Otro ejemplo de estos en los que no quiero detenerme demasiado fue *El Carmen: Un barrio muchas historias* un proyecto realizado con la red municipal de biblioteca públicas de Manizales, Caldas, proyecto concluyó con la construcción de una Galería comunitaria sobre la historia del barrio El Carmen y una miniserie documental, y una corta monografía sobre la historia del barrio a partir del testimonio de fundadores y habitantes.

Parte de este trabajo puede consultarse en la plataforma Historypin: <https://www.historypin.org/en/comparte-tu-rollo/el-carmen-un-barrio-muchas-historias/>

Y la miniserie documental en:

<https://www.youtube.com/watch?v=wTMGBMfCPcs&list=PLM7WLMEUztISVUeEmwKaG1r1cMpir8Xrt&pp=gAQBiAQB>

usarla a fin de afirmar la vida del sujeto. En el esquema a presentar la teoría, es un no ser sobre la realidad, el ser, que aspira a ser verdadero (2018, pp. 3-4).

La praxis (praxis - πράξις) es la posición del sujeto ante acciones o instituciones posibles con respecto a los otros seres humanos. Cuestiones que son tratadas por la ética, política y economía. La praxis es la posibilidad humana de realizarse a sí mismo como género; no es la mera práctica que reproduce “las condiciones de existencia naturales” de la vida humana, sino que realiza las condiciones de existencia de la humanidad, es el ser que se deviene ser y que aspira lo ético (Dussel, 2018, p.4).

La poiética (poiēsis - ποιήσις) refiere a la facultad productiva y tiene un contenido ambiguo, ya que por una parte puede ser considerada como técnica (recordar que, en la cultura de griega, la escultura, la arquitectura, o la pintura, por ejemplo, no se distinguían como oficio de artesanía). Citando las palabras atribuidas a Sócrates: “La idea de creación (poiēsis) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no-ser al ser es creación” (Platón, 1871, pág. 341).

Este paso del no ser al ser no es simplemente un logos poiético (una inteligencia que produce: la techné), hay un áisthesis poiética y está posibilidad de crear objetos para la apertura racional, emotiva, perceptual, sensible y estética simultáneamente que tenemos ante el mundo. En este esquema es el acto humano que aspira a lo estético (Dussel, 2018, p. 16).

Es importante aclarar que las categorías del nivel dos hacen referencia a las relaciones entre acciones humanas: Investigación creación (theoría–poiēsis); IAP (theoria–praxis) y la relación poiēsis y praxis, que constantemente dialoga con la preocupación política del trabajo: el régimen ético y poiético en el que las representaciones comunitarias se disputan la posibilidad de aparecer. Este trabajo busca exponer una propuesta de modelo reflexivo de investigación creación comunitaria a partir de la poiēsis (creación) audiovisual en *El Festival de la Montaña: Saberes y prácticas de las comunidades rurales de El Carmen de Viboral*. Se hace hincapié en la reflexividad para pensar lo comunitario, no como un algo pre existente o resultante de la suma de subjetividades, sino en la posibilidad de constituir una alternativa de ser y vivir en común.

Una buena parte de esta investigación pasa por reconocer saberes y agentes implicados en la poíēsis audiovisual en el ecosistema creativo y comunitario de *El Festival de la Montaña*, pero lo que se procura exponer no es una caracterización de la comunidad sino, cómo de forma general, aparece lo comunitario como elemento transversal en los antecedentes del Festival en su desarrollo entre 2020 y 2022.

Durante un poco más de dos años participé en la preproducción, producción y postproducción del Festival y las piezas audiovisuales de poíēsis comunitaria sobre saberes y prácticas de las comunidades rurales de El Carmen de Viboral. Y más que ahondar en una sinopsis o un análisis específico de esas obras o presentarlas como un resultado terminado quiero exponer los aprendizajes sobre herramientas metodológicas audiovisuales para la investigación creación participativa de esta experiencia.

La concepción metodológica, a partir de la que se buscó inferir estos aprendizajes del proceso de investigación creación audiovisual de *El Festival de la Montaña*, fue la sistematización de experiencias, una metodología desarrollada por pedagogos y trabajadores sociales latinoamericanos y del Caribe que según Oscar Jara Holliday:

Es un ejercicio intencionado que busca penetrar en la trama próximo-compleja de la experiencia y recrear sus saberes con un ejercicio interpretativo de teorización y de apropiación consciente de lo vivido. Requiere un empeño de curiosidad epistemológica y supone rigor metódico para convertir el saber que proviene de la experiencia, a través de su problematización, en un saber crítico, en un conocimiento más profundo. Para lograrlo, debemos generar un distanciamiento de la experiencia, que permita trascender la pura reacción inmediata frente a lo que vivimos, vemos, sentimos y pensamos. Así objetivamos⁷ nuestra experiencia y al hacerlo, vamos encontrando sus vínculos con otras prácticas sociales de las que ella forma parte. La sistematización de experiencias permite ligar la reflexión que emerge de lo que vivimos con otras aproximaciones teóricas, para poder la comprender, más allá de la pura descripción o inmediatez, lo que estamos viviendo (2018, p. 55).

⁷ En el sentido de mirar desde lejos, tomar distancia (nota del autor).

Para este ejercicio se parte de la experiencia de investigación creación audiovisual desarrollada entre 2020 y 2022 en el marco de tres versiones de *El Festival de la Montaña: Por las trochas del maíz; Las memorias del agua; y Los saberes de las plantas*. Como resultado del proceso de investigación creación del Festival⁸ se han editado tres libros de memorias, cortos documentales, videoclips, galerías fotografías, canciones, murales, obras en cerámica, etc. de los que tendremos en cuenta el archivo audiovisual consistente en un registro de 28 horas de grabación, 5 horas de material post producido, además de mi experiencia como participante en la poiética audiovisual (ver tabla 3 y 4).

Finalmente, este trabajo busca proponer un borrador de modelo reflexivo de investigación creación participativa, crítico de sus representaciones de lo comunitario. Para esto propongo explicar unos principios metodológicos desarrollados transversalmente en esta investigación, y que se contrastaron con consideraciones metodológicas sobre la investigación acción participativa, la investigación creación y el cine comunitario. De este modo, se busca exponer aprendizajes metodológicos sobre el proceso de investigación creación, específicamente en la producción de audiovisuales comunitarios, en el que quiero sugerir una concepción epistémica y técnica sobre las herramientas metodológicas que puedan ser reproducidas en otros procesos de investigación creación con componentes de cine y audiovisual comunitario.

No considero que estos aprendizajes deban tomarse como el fin o la conclusión de un trabajo, tampoco como un insumo consumible o medio descartable para adelantar investigación creación comunitaria. Desde el tejido comunitario de *El Festival de la Montaña* hemos sido enfáticos en ir más allá de la actividad, el evento, la obra, el informe de actividades o las publicaciones como resultado, y hacemos énfasis en los procesos. Esto significa reconocer que, dentro del entramado del Festival, la contribución de esta sistematización es un momento en el que han coincidido una búsqueda personal (creativa, profesional o académica) y un proceso colectivo que apuesta a la búsqueda de existir y aparecer en lo común.

La comunidad para el Festival no es resultado de individuos con características y ubicaciones cercanas; tampoco el título con el que se bautizan las experiencias del otro no institucional que reducen las poblaciones a “usuarios”, “beneficiarios” o “clientes” de proyectos;

⁸ No confundir acá con la Sistematización de experiencias desarrollada.

o que las idealizan atribuyéndoles de antemano una predisposición, una voluntad, una conciencia común, que solo hay que reconocer y movilizar en función de las finalidades de “cambio.”

En palabras de Alfonso Torres: “La comunidad no es una subjetividad resultada de la suma de unas subjetividades individuales previamente constituidas, sino una intersubjetividad que se gesta a partir del ser-con otros” (2019, p. 213) Este mismo autor concluye:

...quienes pretendan impulsar proyectos o acciones de promoción, participación o educación comunitarias, incorporen de manera consciente dispositivos que generen y alimenten vínculos, subjetividades y valores comunitarios, tales como: la producción de narrativas y símbolos identitarios, los encuentros conmemorativos y celebrativos, el fomento de redes y prácticas vinculantes, la reflexión conjunta sobre lo que significa ser y estar en común y sobre los factores y actores que atentan contra los vínculos y valores colectivos, así como la formación en torno a las tradiciones, valores e ideales comunitarios (p. 220).

Así desde la postura teórica y política de este trabajo, la poíēsis comunitaria no es la que realizan “los sujetos de una comunidad” sino la que asume el papel de crear los símbolos, narrativas y representaciones que constituyen el sentido de lo comunitario. Sentido que constantemente se construye crítica y dialécticamente. Dichos aprendizajes sobre la investigación creación comunitaria son una contribución al fortalecimiento y la consolidación del proceso social y cultural que atraviesa al Festival.

El lector de este trabajo encontrará que no solamente se expone un informe de sistematización de experiencia desde el análisis del material audiovisual registrado y producido en el marco de *El Festival de la Montaña*. Este es un ejercicio ensayístico, por lo que advierto dos cosas: primero, se reflexiona sobre el proceso de investigación creación y sobre la relación personal y comunitaria con el proceso, por lo que se hacen, desde el principio, varias auto referencias; segundo, la división planteada obedece a los tres objetivos específicos del trabajo, lo que no hace sencillo el separar estado del arte, lo teórico, lo metodológico.

Así este trabajo se expondrá en tres capítulos, el primero está antecedido por un documental institucional sobre *El Festival de la Montaña titulado: Los saberes de las plantas* (2022), tanto el

documental como el capítulo hacen un reconocimiento de los saberes y agentes implicados en la poíēsis y reivindicación de la memoria en el ecosistema o tejido creativo del Festival. De este modo presento un reconocimiento del recorrido del festival, la comunidad creativa, las prácticas y saberes que reivindica y el papel de la memoria en el mismo. El segundo capítulo está antecedido por el corto documental *Hortensias* (2021), a partir de este examino la obra audiovisual pre producida, producida y post producida desde la poíēsis audiovisual de *El Festival de la Montaña* haciendo énfasis en técnicas o herramientas metodológicas de investigación creación; además, hago una distinción entre lo simbólico y lo político en dicha poiética audiovisual. El tercero resuelve la pregunta por el lugar de este proceso de investigación creación participativa desarrollada en la poiética audiovisual del Festival, y cómo podría enmarcarse en el cine comunitario y la investigación creación. Por último, dada la naturaleza de este trabajo, presento los aprendizajes del proceso de sistematización de experiencias de investigación creación participativa, desde la creación audiovisual en *El Festival de la Montaña*.

Primero: *El Festival de la Montaña*: Saberes y prácticas de las comunidades rurales de El Carmen de Viboral.

“Hay un lugar entre la selva donde la noche la ilumina los luceros, los hombres labran los bellos suelos y no se habla de malezas ni usureros. Es un terruño de madres hogareñas, padres de azadón y con sombrero. Los hijos crecen cerca del río, la tierra es pan y abrigo. Devuélveme la región de antes, sendero nuevo sin el destierro...” (Scuilo, 2019)⁹.



El Festival de la Montaña es un proceso que inició en el año 2018 y tiene sus antecedentes en un proyecto de formación musical con niños de la escuela de la vereda El Porvenir, de El Cañón del Río Melcocho (El Carmen de Viboral) en 2016. A partir de esta experiencia se realizó un trabajo de investigación creación que concluyó con la publicación del texto *Entre el río y la montaña los hombres cantan para espantar la guerra: caminando por las trochas de las músicas campesinas de El Carmen de Viboral, Antioquia* (2019).

Este trabajo, realizado por Alejandro Trujillo Moreno, es un estudio etnomusical de ritmos y canciones populares de El Cañón del Río Melcocho, y de los “usos y funciones” de la música para las comunidades campesinas. Con este trabajo se escribieron y compusieron algunas canciones; además, se empezaron a constituir categorías de suma importancia para *El Festival de la Montaña*, tales como: *memoria, saberes, prácticas, territorio y comunidad*. Una parte fundamental de dicho trabajo hace un reconocimiento y descripción de las antiguas prácticas y saberes musicales (enseñanza, creación, producción, distribución, comercialización, etcétera) en El Cañón del Río Melcocho; también, ahonda sobre el papel del músico como artista en las prácticas comunitarias (romerías, rocerías, serenatas, convites, entre otras) y cómo el conflicto armado, en el Oriente antioqueño, afectó la transmisión intergeneracional de estas prácticas y saberes.

⁹ Composición de Alejandro Trujillo Moreno, basada en un texto de Rigoberto Orozco, campesino oriundo de la región de los cañones del Carmen de Viboral exiliado desde el año 2011.

Durante la investigación creación de Trujillo Moreno nacen, por iniciativa de la Junta de Acción Comunal de la Vereda el Porvenir y en alianza con actores culturales del municipio como la Corporación Cultural Nybram, los procesos de formación musical *Guitarras para educar* y *El Primer Festival de Música de la Montaña: Serenatas del Cañón*, “con el objetivo de generar un encuentro intergeneracional entre los músicos más antiguos de la vereda y la nueva generación de niños y jóvenes que vienen acercándose a estas prácticas musicales y comunitarias” (Trujillo, 2019, p.80). Este primer Festival constituye un referente inicial a los procesos creativos y comunitarios, además tiene un importante valor desde la acción comunitaria: la valoración y revitalización de las músicas rurales como parte del patrimonio local y regional, en la que se expresa una cosmovisión del “ser campesino” de las montañas de Antioquia: “entendiendo la música como una narrativa viva de la memoria colectiva de estos territorios” (Trujillo, 2019, p.13).

En 2019 se desarrolló la segunda versión, esta vez con el nombre de *El Festival de la Montaña: Saberes y prácticas de las comunidades rurales de El Carmen de Viboral, Antioquia*, donde la reflexión se enfocó en el subtítulo que acompaña el nombre. Desde entonces este festival se ha pensado como un encuentro para el intercambio, resignificación de saberes, reconocimiento de las prácticas comunitarias como aspectos vitales del territorio y la celebración de la vida en comunidad desde la ruralidad, la música, la cocina, la agricultura y las festividades. Manifestaciones culturales que se quieren dinamizar desde el núcleo mismo de las comunidades, incluyendo dimensiones de formación, circulación, investigación y procesos de memoria, defensa y protección del territorio y del patrimonio natural (*El Festival de la Montaña*, 2018).

Mi momento de llegada fue en el año 2020 para la tercera versión del Festival, cuando ya había un equipo de producción de cinco personas, de los cuales ninguno era artista profesional -en el sentido de vivir exclusivamente del arte- y sólo uno contaba con un título universitario -yo sería el segundo- (un docente y un científico social), pero el tejido comunitario estaba compuesto por campesinos de profesión (a veces con títulos universitarios en ciencias naturales, agronomía, artes plásticas, artes escénicas y ciencias sociales); docentes urbanos y rurales; estudiantes, artistas empíricos y artesanos¹⁰. Poco a poco se ha consolidado un equipo interdisciplinario que busca

¹⁰ El Festival no ha realizado un censo o encuesta sobre las personas que participan en él. En 2021 se hizo un ejercicio identificando las organizaciones en su relación con el tejido comunitario: la organización y administración del Festival; Producción; El tejido comunitario que contribuye en el festival a partir de la realización de actividades (Ver tabla 1) y organizaciones que lo apoyan materialmente.

establecer diálogos sobre las prácticas y saberes propios de nuestro territorio común. Parece imprescindible empezar con una caracterización de la comunidad a la que *El Festival de la Montaña* impacta; más aún, un trabajo que se adjudica el adjetivo de comunitario lo debe preceder la existencia de una entidad informal a la que individuos, de manera más o menos consciente, asumen su pertenencia, por lo menos es necesario presuponer la existencia de dicha entidad en un territorio rural, con difícil acceso a servicios, habitado por personas con alguna condición étnica, afectadas por el conflicto armado o por lo menos en una situación periférica. En contra de esta apariencia y cualquier supuesto, propongo iniciar poniendo a juicio el concepto de la comunidad y lo comunitario.

Cuando se habla de “comunidad” o “comunitario” se puede caer en el error de creer que se está ante un concepto sobre el cual se ha reflexionado y se ha dicho lo suficiente. Podríamos incluso presumir la existencia de una “definición ortodoxa” e intentar adoptar otra que juzgaremos a priori como más ajustada al fenómeno que se busca describir o, siendo incluso más arriesgados, presuponer la existencia de una entidad idílica, llamada “la comunidad” que preexiste y cumple una lista de características comunes.

Este capítulo busca desdibujar el mito de la comunidad, al mismo tiempo que expone el Festival como una experiencia de creación de lo común. Inicialmente presentaré una reflexión sobre los conceptos de comunidad y comunitario, reflexiones que vienen de una corriente del pensamiento social crítico en América Latina, en el cual se enmarcan metodologías como la sistematización de experiencias, la IAP, y la educación popular y comunitaria. Las contribuciones conceptuales de Alfonso Torres (2013) a partir de esta última son centrales para este trabajo.

Posteriormente haré una breve exposición sobre el contexto histórico y territorial en el que nace la preocupación teórica y poética de *El Festival de la Montaña* por las prácticas y saberes de las comunidades rurales de El Carmen de Viboral, en el que identificamos saberes y agentes que participan en la poíēsis de la memoria y del audiovisual en el Festival. Finalmente presentaré las poéticas audiovisuales que se desarrollaron en el marco del mismo entre 2020 y 2022; y una breve descripción de cómo se realizaron.

1.1 ¿Y dónde está lo comunitario?

A veces los proyectos que adoptan el adjetivo “comunitario” no suelen reflexionar sobre dos problemas al momento de hablar de la comunidad: la objetividad o la materialidad de la comunidad como “cosa” real, o el de la subjetividad referida a la capacidad de los agentes clasificados a clasificar dependiendo de su posición en las clasificaciones. Esta puede ser una expresión redundante, pero es parte del planteamiento de Pierre Bourdieu (2001) en *¿Cómo se hace una clase social? sobre la existencia teórica y práctica de los grupos*, en su planteamiento del momento subjetivo de la clase, un concepto que no es el mismo planteado por Karl Marx, cuestiona las capacidad o los criterios con que los agentes proponen clasificaciones, ya que estas son: “también instrumentos -debería decir armas- y apuestas en la lucha por la clasificación que determina la construcción o deconstrucción de las clasificaciones actualmente en uso” (p.116).

Estos criterios de la clasificación están relacionadas al concepto de *habitus*: “sistemas de disposiciones duraderas, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, en tanto que principio de generación y de estructuración de prácticas y representaciones que pueden ser objetivamente ‘reguladas’ y ‘regulares’” (p.15). Creo que, de cara a un proceso de creación comunitaria, es necesario ser crítico del concepto de comunidad e ir más allá de sus momentos objetivos y subjetivos. Se suele caer en la ilusión, al determinar una comunidad, en agrupar las personas a partir de condiciones comunes como: geográficas, institucionales, de género como de la comunidad LGBTIQ+, étnicos; incluso invocando diferencias económicas o de clase como las comunidades marginadas, o prácticas como comunidad académica. Con esto podría llegarse al error de comprender la comunidad y lo comunitario como algo preexistente y podría confundirse lo que determina una comunidad con su contexto histórico, demográfico y geográfico.

Dicha problemática es copiosamente advertida desde lo que podemos llamar paradigmas de pensamiento social crítico en América Latina, que abordan metodologías como la educación popular en autores como Alfonso Torres, la investigación temática de Paulo Freire, la Investigación Acción Participativa de Orlando Fals Borda y la sistematización de experiencias propuesta por Oscar Jara Halliday. Este último autor, en su libro *La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos posibles* (2018) habla de cómo en la segunda mitad del siglo XX en las

Ciencias Sociales empieza a pensarse un “nuevo paradigma epistemológico” para la producción del conocimiento científico de la realidad acontecimiento “desde la realidad específica de América Latina”:

Este acontecimiento cuestionó radicalmente los esquemas populistas y paternalistas con que los gobiernos habían intentado paliar durante los años cuarenta y cincuenta las crecientes tensiones sociales y políticas creadas por el modelo capitalista dominante. Los programas de “Desarrollo de la comunidad” recibieron un gran empuje con el apoyo financiero del Gobierno estadounidense a través de la llamada “Alianza para el Progreso”, creada para evitar que se repitiera en otros países el ejemplo de Cuba. Así, temas como desarrollo y modernización se pusieron de moda. Ellos venían acompañados de modelos de intervención social y comunitaria, orientados a incorporar a la población en estos proyectos que eran pensados y dirigidos desde afuera” (Jara, 2018, p.27).

Estos nuevos paradigmas nacen en América Latina durante la segunda mitad del siglo XX en el contexto de la Guerra Fría y el Plan Cóndor, en respuesta a programas y proyectos asistencialistas que se califican como comunitarios. Al respecto nos dice Alfonso Torres en *El Retorno a la Comunidad Problemas, debates y desafíos de vivir juntos* (2018):

...en aquellos países donde las políticas sociales están subordinadas al modelo neoliberal, los programas y proyectos que se les califica como comunitarios actualizan el enfoque funcionalista que desde la década de 1960, ha buscado integrar subordinadamente a las poblaciones pobres rurales y urbanas a la economía y a la sociedad capitalistas; bajo el nombre de “desarrollo comunitario” o “participación comunitaria” se instrumentaliza a dichas poblaciones como “usuarios”, “beneficiarios” o “clientes” de la acción estatal. Estas políticas “comunitarias” debilitan los lazos y los valores comunitarios, fomentando las relaciones asistencialistas y clientelares, así como la pasividad, el individualismo y la rivalidad entre los pobladores populares (pp. 218-219).

El mismo autor advierte que por el solo hecho de que una iniciativa se califique como popular o alternativa no está exenta de convertir a la comunidad en una cosa:

Por otra parte, desde iniciativas sociales y políticas progresistas, altruistas e incluso alternativas, se ha generalizado el calificativo “comunitario” para nombrar diferentes prácticas de acción social con poblaciones populares, bajo el supuesto de que por habitar en un mismo territorio y compartir carencias y necesidades comunes, son las comunidades. Así, muchas propuestas de “promoción comunitaria”, “trabajo comunitario” y “educación comunitaria”, asumen e idealizan dichos conglomerados como comunidades, atribuyéndoles de antemano una predisposición, una voluntad, una conciencia común, que solo hay que reconocer y movilizar en función de las finalidades de cambio que promueven (p. 219).

Esta visión de la comunidad como “cosa”, no solo atraviesa asistencialismo neoliberal y las agendas sociales alternativas y populares, sino que también se hace presente en las producciones audiovisuales que se asumen como comunitarias y que comprenden lo comunitario como lo hecho con y/o para la comunidad. Esta definición objetivista tiene como resultado el constituir a las comunidades como entes pasivos, objetos de ser intervenidos, de ser estudiados, de ser representados.

El problema de esta definición es la objetivación en la que pueden caer otros adjetivos como *cine o video campesino, indígena, afrocolombiano*, entre otros. Y de lo que se trata acá no es si tales categorías existen o no, tanto como presuponer la preexistencia de estas como cosas, que es lo que termina utilitarizando lo común. Por otro lado, hay una definición subjetivista de los conceptos de comunidad y lo comunitario; dado que la comunidad está conformada por sujetos, la comunidad podría fundarse en el sentimiento de pertenencia de los sujetos al colectivo.

Tal vez, una de las definiciones más influyentes donde se reconoce el papel de la subjetividad en la constitución de la comunidad es en la sociología comprensiva de Max Weber. Específicamente en *Economía y Sociedad* (2002) nos dice: “llamamos comunidad a una relación social cuando y en la medida en que la actitud en la acción se inspira en el sentimiento subjetivo (afectivo o tradicional) de los partícipes de constituir un todo” (p. 23). En contraposición al

concepto de comunidad Weber (2002) define una sociedad como la relación social donde la actitud de la acción está inspirada por la compensación de intereses racionales (arreglo a fines o a valores).

El problema de la definición de comunidad es un problema del conocimiento mismo, principalmente porque epistemológicamente estamos hablando de una relación sujeto (que clasifica) - sujeto (clasificado). Así pues, el sujeto que determina una comunidad, clasifica a un grupo de sujetos, según Weber interpretando “el sentido mentado de la acción”, es decir, el sujeto (que clasifica) solo puede interpretar que el sentido y el sentimiento de la acción del sujeto (clasificado) está referido a un todo.

Weber presupone la neutralidad y el alejamiento del sujeto clasificador ante el sujeto clasificado, ignorando así el sesgo racionalista de su propia teoría sociológica. En esta definición ha profundizado una prenotión que identifica lo comunitario como lo previo a la razón y a la modernidad, “lo otro” de lo institucional. De esta manera se podría presuponer que las obras y las investigaciones comunitarias son caracterizadas como no profesionales, improvisados, desordenados, “no comerciales”, “poco académicas”; es decir, que obedecen al sentimiento subjetivo y la espontaneidad, no a la razón, la economía y la planificación.

Podríamos empezar reconociendo que cada uno clasifica a otros según las propias condiciones y situaciones que lo clasifican, un cierto punto medio entre la definición objetivista y subjetivista de la comunidad; sin embargo, esto no termina de solucionar el problema de la subordinación en la definición de lo común y la comunidad, pues la posibilidad de imponer una visión de las divisiones está repartida de una forma desigual en el espacio social, esto último es a lo que llama Pierre Bourdieu, el poder simbólico y es la capacidad de ciertos grupos o individuos de presentar conocimientos y reconocimientos y que estos sean aceptados como ciertos.

Por esta vía Bourdieu (2000) resuelve que los colectivos, grupos o clases no comienzan a existir solamente cuando son seleccionados y designados como tales, un grupo, clase, sexo (gender), región, nación, para aquellos de los que forman parte y para los otros, sino cuando se es distinguido -según un principio cualquiera- de los otros grupos, es decir, a través del conocimiento y del reconocimiento.

Hasta ahora he tomado una parte importante de este capítulo planteando una de las preguntas que muchos trabajos, que asumen el adjetivo de comunitario, no se preocupan por hacer: ¿Qué es la comunidad y lo comunitario? para responderla debemos continuar planteando el

problema del conocimiento (sujeto- objeto), y del reconocimiento, un asunto del “ser-con otros” como lo expone Alfonso Torres:

“Así como las comunidades no están dadas a priori, sino que son una creación y un proceso abierto, los sujetos comunitarios no son su punto de partida, sino que también se constituyen en dicho devenir. La comunidad no es una subjetividad resultada de la suma de unas subjetividades individuales previamente constituidas, sino una inter-subjetividad que se gesta a partir del ser-con otros.” (2013, p. 213).

Lo que se ha expuesto no puede entenderse como una simple disertación conceptual, pues a partir de aquí empezaremos a hablar del campo de las investigaciones creaciones comunitarias que no pueden explicarse como una serie de pasos o instrucciones para aplicar instrumentos, sino de principios que guían la investigación creación.

Un primer paso es reconocer que el sujeto de la investigación comunitaria no es simplemente “la comunidad” objetivada como cosa o subjetivada en sus portavoces. El investigador creador comunitario se ubica en el reconocimiento de una intersubjetividad en devenir. Propongo entonces como definición de una investigación creación comunitaria, no como aquella que se hace por/para la comunidad sino, aquella que gesta una intersubjetividad de ser en común.

En el caso de *El Festival de la Montaña* un trabajo que es antecedente dentro de la investigación creación, es la tesis de grado de Alejandro Trujillo Moreno sobre músicas campesinas de El Carmen de Viboral; trabajo adelantado a partir de las y los músicos campesinos provenientes de las veredas del Cañón del Río Melcocho y el análisis de sus repertorios musicales.

En *Entre el Río y la Montaña los hombres cantan para espantar la guerra* (2019) Alejandro Trujillo hace un recorrido sobre el inicio y desarrollo de los estilos musicales que determina lo que podríamos llamar la música campesina antioqueña, y empieza haciendo una pesquisa de los procesos históricos que generan dichas clasificaciones de la música de la región. Trujillo justamente lo reconoce, no como un proceso de evolución de un género o estilo propio, sino como un proceso de apropiación cultural en el que jugó un papel importante la llegada y la

implementación de diferentes tecnologías en el departamento de Antioquia. La primera de ellas fue la construcción del Ferrocarril de Antioquia.

En el caso de los cañones de El Carmen de Viboral y la zona de microrregión de Bosques del Oriente antioqueño, el funcionamiento del ferrocarril jugó un papel importante en sus procesos de colonización. Así por ejemplo, en su monografía *Vereda El Porvenir: Apoyo al restablecimiento de la población desplazada asentada en el municipio del Carmen de Viboral* (2008) Marinelsi Orozco, oriunda de dicha vereda, explica cómo los primeros pobladores de la vereda llegaron en 1937 de municipios vecinos como Sonsón, Abejorral y Argelia principalmente, y cómo estas migraciones generaron caminos de herradura que serían aprovechados para la extracción de maderas que abastecieron la demanda de estacones del Ferrocarril de Antioquia¹¹.

El Ferrocarril de Antioquia jugó un papel sumamente importante en la difusión y apropiación de la música proveniente de México y se identifica así un primer estilo musical adaptado por el campesino de la región, la música carrilera. Según el musicólogo Egberto Bermúdez esta categoría aludía al hecho de que en “los bares y cantinas donde los repertorios extranjeros mencionados se oían en rockolas y traganíqueles de las zonas de tolerancia situadas alrededor de las estaciones de ferrocarril en las afueras de los pueblos y ciudades de la zona” (Trujillo, 2019, p. 56).

Poco a poco la llegada de los primeros discos y vitrolas al Cañón llevaron a que se acuñara entre sus habitantes la categoría de “música molida” aludiendo al giro de manubrio necesario para el funcionamiento de las vitrolas. A partir de la llegada de la vitrola a las comunidades, empezaron en las veredas del Cañón del Río Melcocho los primeros encuentros musicales alrededor de los cuales se intercalaba la “música molida” y “la música de cuerda”, categoría con la que Bianey Orozco, músico de la vereda El Porvenir, se refería a las interpretaciones en vivo (Trujillo, 2019).

¹¹ Es importante advertir que a pesar de que el Ferrocarril de Antioquia se construyó para conectar el río Magdalena con Medellín a través del Nordeste y el Valle de Aburrá, está en la memoria de los habitantes más antiguos de la vereda El Porvenir la venta de maderas finas que abundaban en la región como el Comino y el Melcocho, árbol que da nombre al río de esta zona, destinados a la construcción y mantenimiento del ferrocarril. Según estas narraciones los arrieros de la región llevaban estos materiales al municipio de El Santuario. Esta región en tiempos de la colonia y en buena parte del siglo XIX fue un paso obligado entre Medellín y el Río Magdalena a través del viejo camino del Nare, construido por los indígenas y que atraviesa los actuales municipios de El Santuario, Marinilla, Rionegro, Guarne y San Vicente hasta Copacabana (Duque, 2016, p. 48), lo cual puede indicar que a través de este camino había una ruta de comercio con el ferrocarril.

Paralela a estas clasificaciones, que nacen a partir de la apropiación de prácticas y saberes por parte de los campesinos del Cañón del Río Melcocho, existen otras categorías que se construyen desde las estrategias de marketing discográfico y que fueron también arraigados por la influencia de la radio, dando origen así a rótulos como el de música de despecho (influida por rancheras y los corridos) y la música parrandera (fenómeno local antioqueño a partir de la adaptación del repertorio de la música costeña: merengues, paseos y porros) (Trujillo, 2019).

Alejandro Trujillo Moreno hace este recorrido por las músicas de la región para tratar de identificar lo que se conoce como “música campesina”, cuidando de no cosificar lo campesino. Así identifica unas etiquetas que son dadas por el estilo o el género musical y otras que obedecen a la marca generada por la industria fonográfica. Pero su trabajo adopta la etiqueta de “música de cuerda”, que es como la clasifican los habitantes del Cañón del Río Melcocho, y obedece a la territorialización que hicieron los campesinos de la ruralidad de El Carmen de Viboral y la que es objeto de su trabajo.

Figura 4

Festival comunitario



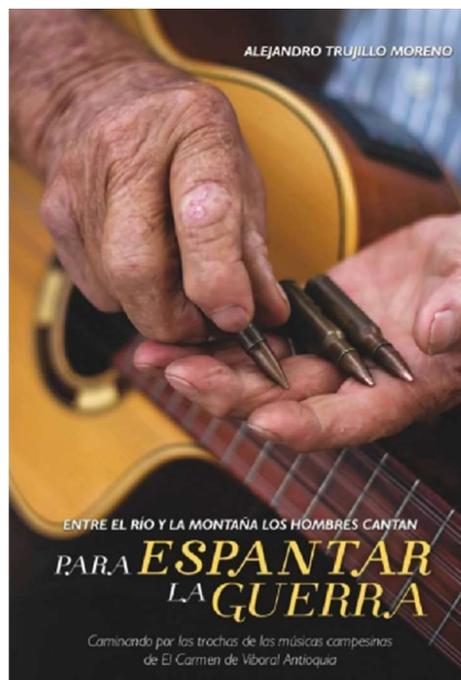
Nota. Festival comunitario. (s.f). [Fotografía]. Archivo JAC El Porvenir.

La música de cuerda tenía entonces unas prácticas particulares como la transmisión de los saberes musicales que se daba de manera empírica, la mayoría de las veces, a través del vínculo familiar entre padre y hermanos. La difusión musical, los procesos de creación e incluso la

fabricación de instrumentos. Trujillo Moreno también indaga sobre el papel de estas prácticas musicales con una dimensión colectiva: la construcción del territorio y la memoria de las comunidades rurales del Cañón del Río Melcocho. Y esta relación la abre respecto a otras prácticas, no solo artísticas, sino familiares y comunitarias, por ejemplo, los festivales comunitarios (ver figura 5) eran celebraciones y encuentros que se hacían con el fin recaudar fondos para la comunidad, dicho recurso era “invertido en cubrir algunas necesidades de la vereda tales como arreglos de carreteras, construcción colectiva de viviendas, solidaridad a familias de escasos recursos, entre otros” (Trujillo, 2019, pp. 66-67). También estaban las parrandas familiares, los ensayos después de las jornadas de trabajo en el campo, las serenatas, romerías, misas, rocerías, convites y las fiestas decembrinas.

Figura 5

Entre el río y la montaña los hombres cantan para espantar las penas



Nota. A, Trujillo Moreno. *Entre el río y la montaña los hombres cantan para espantar la guerra*. (2019). [Carátula].

En *Entre el Río y la Montaña los hombres cantan para espantar la guerra*, Trujillo Moreno quien ha sido el director de *El Festival de la Montaña*, empieza a construir unos conceptos que son los que dan forma a dicho festival y son centrales en su configuración: *identidad, memoria,*

territorio, prácticas y saberes; y también intenta ubicar una propuesta metodológica entre la “investigación participante” y la investigación creación, como respuesta a la necesidad de “retomar elementos artísticos que permitan dar mayor sentido a estos proyectos, no sólo como un constructo teórico, sino como un arte que genera conocimiento y que puede a partir de ello, transformar las realidades de las comunidades”. (Trujillo, 2019, p.40).

Teniendo como antecedente este trabajo y las intenciones de dar a la creación artística un lugar en la búsqueda de un nuevo conocimiento y en la transformación de las realidades de las comunidades, nace la propuesta teórica y metodológica de *El Festival de la Montaña*. Queda entonces exponer cuál es esa realidad y cuál es la comunidad que el Festival moviliza.

1.2 Devuélveme la región de antes

Nací en El Carmen de Viboral a principios de los años 90, mis padres eran campesinos que vivieron la mayor parte de su vida de la agricultura en las veredas Vallejuelos y Campoalegre. Hasta ese entonces el proyecto de vida de mis padres y abuelos estaba fuertemente relacionado con el campo, solo a mediados de la misma década mis padres decidieron cambiar de profesión y salir del departamento de Antioquia. Antes de la llegada de la violencia, la vocación campesina y artesana del pueblo fue fuertemente golpeada por la apertura económica¹².

Durante los últimos 30 años no solo hubo una creciente migración de las familias campesinas desde el campo hacía el casco urbano del municipio, sino que hubo una expulsión generalizada hacia ciudades principales como Medellín, debido al decaimiento del sector agropecuario y al cierre de industrias manufactureras, entre ellas una de las que define la identidad económica de El Carmen: la loza¹³.

¹² Se conoce a la apertura económica de Colombia como una serie de reformas estructurales impulsadas por el gobierno de Cesar Gaviria (1990-1994), solo para referir un poco el impacto de esta reforma según datos suministrados por la revista *Semana* el sector manufacturero pasó de representar un 21.1% del Producto Interno Bruto de 1991 a solo un 10.9% en 2017, en este mismo período de tiempo el sector agropecuario pasó de un 22.3% a un 6.3% (Semana, 2018).

¹³ La loza se refiere a la mayoría de los objetos que conforman la vajilla doméstica, cuyo material original es el barro cocido. En El Carmen de Viboral, a finales del siglo XIX, se estableció una industria ceramista dada la riqueza de la región y los municipios circundantes en arcillas blancas. A partir de la segunda mitad del siglo XX empezaron a ser decoradas a mano, convirtiéndose en uno de los símbolos más representativos de la cultura en el municipio.

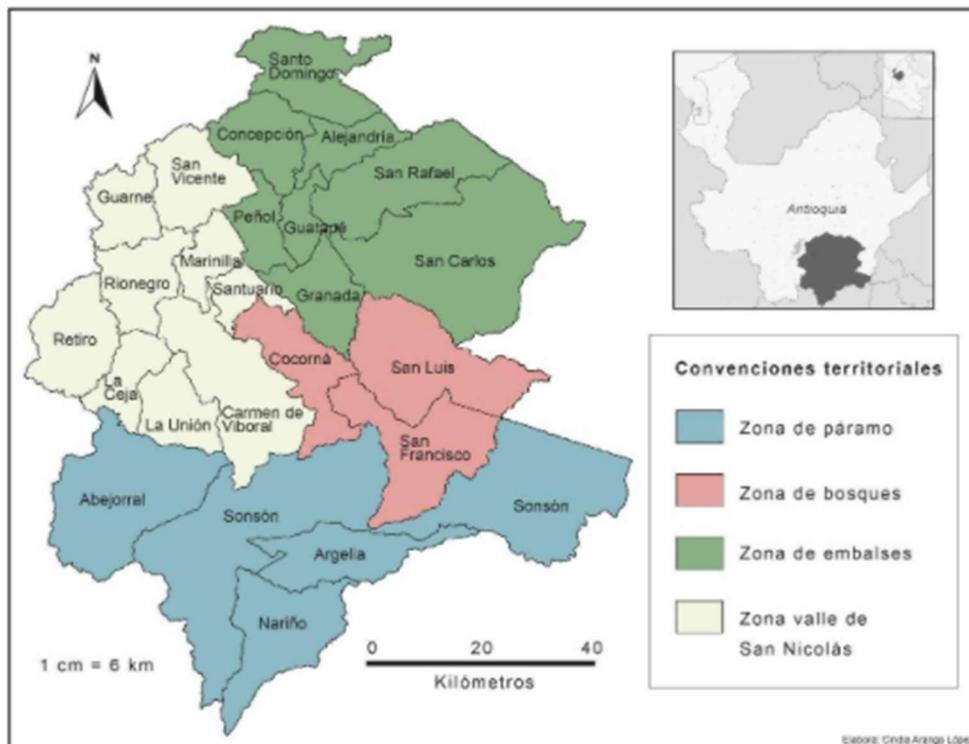
Además de esto, entre los años 90 e inicios de los 2000, en algunas veredas de El Carmen de Viboral, principalmente del sur del municipio, grupos armados tuvieron un interés estratégico para el control de la región. Hubo, por tanto, presencia del Frente 45 de las antiguas FARC-EP, el Frente Carlos Alirio Buitrago del ELN, las Autodefensas Campesinas del Magdalena Medio y el Ejército colombiano, que se disputaban el corredor de tránsito entre Argelia, Nariño y la autopista Medellín-Bogotá a la altura de San Luis y Cocorná, también existía un interés de control del territorio por algunas fuentes económicas como minería ilegal y proyectos hidroeléctricos de pequeña y mediana escala (Trujillo, 2019).

En este corredor, El Carmen era un lugar importante de paso, porque conectaba las subregiones del Altiplano del Valle de San Nicolás, Bosques y Páramo. Esta situación concentró el mayor impacto de la guerra en la parte sur de El Carmen de Viboral, y aún hoy, a casi 20 años de finalizado el periodo más duro del conflicto armado en la región, sigue siendo la zona más despoblada del municipio. *El Plan municipal de cultura: “Un territorio para el buen vivir” 2016-2026* (2016) se refería a esta situación de la siguiente manera:

En aspecto que ha contribuido al bajo poblamiento de esta franja sur del municipio, lo constituye sus complejas condiciones de acceso, y fundamentalmente el conflicto armado que ha vivido el país, y que se recrudeció en esta región durante 1990 - 2005, tiempo en el cual se produjo un gran desplazamiento de la población, algunos de los cuales han retornado al territorio desde el 2010, sin embargo, son muchos otros los que no han podido o se resisten a retornar (p. 40).

Esta situación se presenta en los corregimientos de El Melcocho y Santa Inés donde *El Festival de la Montaña* realiza encuentros comunitarios. Para ejemplificar este fenómeno en entrevista con Marinelsi Orozco, gestora comunitaria del festival y oriunda del Cañón del Río Melcocho, señala que en los años 90 llegaron a haber 51 viviendas y 400 habitantes, hoy quedan muy pocas (menos de la mitad).

Figura 6
Subregiones del Oriente antioqueño



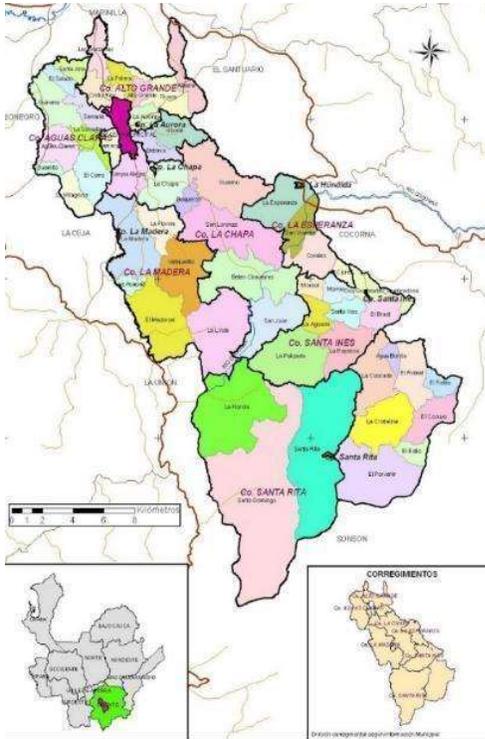
Nota. Fuente Catastro departamental. (2019). [Mapa].

En contraste, un corregimiento de la zona norte del municipio, Aguas Claras, viene presentando un fenómeno de suburbanización como lo señalaron Gustavo Valencia y Fabián Fonseca en el foro *Agua y Bosques: El Agua que Llega a Nuestras Casas*, realizado en el marco del IV *El Festival de la Montaña: Memorias del Agua* (2021). Ambos exponían, dentro de las conclusiones de su investigación amenazas de los bosques en el corregimiento de Aguas Claras de El Carmen de Viboral Antioquia, transformaciones del suelo mediante un análisis multitemporal, que el corregimiento había pasado de 937 viviendas en 2007 a 2604 en 2017 y que por el contrario la vereda había pasado de 5704 habitantes a 5694 en 2017 debido a que muchos habitantes del área metropolitana del Valle de Aburrá, construyen fincas de veraneo en el territorio, pero no aparecen censados dentro del mismo, esto ocasiona problemáticas como pérdida de bosque, además, se aumenta el consumo de agua dentro del municipio. Según Gustavo Valencia y Fabián Fonseca no sólo se estaba reduciendo el área agrícola del corregimiento, sino los bosques, aumentando la

presión sobre los acueductos comunitarios y desapareciendo los corredores ecológicos que se comunicaban entre sí (*El Festival de la Montaña*. 2021, pp. 121-122).

Figura 7

Veredas de El Carmen de Viboral



Nota. Fuente: <http://tropicalsunrelax6biodiversity.blogspot.com/2013/06/el-carmen-de-viboral-mapa-veredal.html>

Este crecimiento del mercado inmobiliario en la zona norte de El Carmen ha provocado una nueva dinámica de territorialización en el municipio. Muestra de ello, Juan Camilo Morales Valencia en su tesis *Dinámicas de urbanización en El Carmen de Viboral, una lectura de cambios en el territorio entre los años 2001-2020* evidenció un crecimiento del impuesto predial. Según los datos de la administración municipal, entre 2010 y 2020 el recaudo de dicho impuesto aumentó un 738% (Morales, 2022, p. 42). En esta misma línea, Morales señala cómo tal fenómeno de suburbanización aumentó la presión del sector inmobiliario sobre la producción agropecuaria, lo que poco a poco contribuyó a la pérdida de la vocación agrícola del territorio.

Figura 8
Siembra del maíz



Nota. Siembra del maíz. (s.f). [Fotografía]. Archivo comunitario JAC El Porvenir

La zona sur del municipio no está exenta de fenómenos que transforman las prácticas económicas del campesino de El Carmen de Viboral. Gran parte del territorio rural del municipio lo conforman los Cañones de los ríos Melcocho y Santo Domingo, los cuales suman un área de 26.533 hectáreas, equivalente al 62% del territorio rural de El Carmen de Viboral (CORNARE, 2016. p.15). Dado el interés ecológico de esta región, por acuerdo 332 del del 1 de julio de 2015 el Consejo Directivo de La Corporación Autónoma Regional de las Cuencas de los Ríos Negro y Nare, CORNARE declaró la Reserva Forestal Protectora Regional (RFPR) de los Cañones de los ríos Melcocho y Santo Domingo, sobre áreas identificadas como zonas excluibles de la minería en virtud del Decreto 1374 de 2013.

Desde mucho antes los habitantes de la RFPR de los cañones habían adelantado un proceso de defensa del territorio por parte de familias que se resistieron al desplazamiento forzado durante el conflicto armado, a la entrada de proyectos mineros y las construcciones de pequeñas centrales hidroeléctricas; además, poco a poco algunas familias empezaban a retornar a los cañones. Tal vez uno de los hitos más tristes y difíciles de este periodo posterior a la época del conflicto fue el

asesinato de William Andrés Álvarez Orozco líder de la Junta de Acción Comunal de la Vereda El Porvenir el 12 de abril de 2011¹⁴.

Figura 9

Panorámica vereda El Porvenir desde el nacimiento del Cañón del Río Melcocho



Nota. Gómez, J. (2021). [Fotografía]

A partir de la pacificación del país, impulsado por el *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera* (2016) y procesos anteriores como la desmovilización de los de Las Autodefensas Campesinas del Magdalena Medio, regiones del país como la RFPR de los cañones, empezaron a convertirse en nuevos puntos de interés para el turismo. El impacto de la llegada de las nuevas prácticas turísticas al Cañón del Río Melcocho fue objeto del trabajo de grado *Análisis de las prácticas turísticas y su influencia en los procesos de desarrollo. Estudio de caso del Cañón del Río Melcocho, El Carmen de Viboral (2016-2020)* de Mónica Daniela Ramírez Quiroz y Valentina Castaño Valencia quienes concluyen que el turismo no puede reducirse a un hecho económico, sino que es un fenómeno social y cultural, y como tal

¹⁴ La población de la vereda El Porvenir se caracterizó por la resistencia al desplazamiento durante el periodo más álgido de la violencia. La muerte de William se presentó tras denuncias realizadas por la comunidad desde enero de 2010 por irregularidades en las acciones del ejército, denuncias por las que sobrevivieron amenazas sobre los denunciantes y el posterior asesinato del líder. (véase: <https://cjlibertad.org/mesa-de-derechos-humanos-y-proteccion-humanitaria-del-oriente-antioqueno/>). El relato de las personas de la comunidad responsabiliza al ejército del asesinato de William y la siembra de minas en caminos que los comunicaban con veredas de otros municipios.

las prácticas turísticas transforman las prácticas de las comunidades rurales. Así en 2014 las prácticas turísticas:

fueron a través de la apertura de una ruta para promover el turismo comunitario, pequeños grupos de personas interesadas en un atractivo cultural muy importante: “los modos de vida campesina” llegaban a el lugar no solo por su riqueza natural, sino también por entablar relaciones con la comunidad y compartir con ellos su diario vivir (Castaño y Ramírez, 2020, p. 61).

Más recientemente empiezan a llegar nuevas prácticas en detrimento de la riqueza cultural y natural de la Reserva Forestal: la apertura de carreteras ilegales que cortan fuentes hídricas, entrada masiva de turistas, basuras, quemas, daños a los habitantes tradicionales, daños en los caminos de herradura, contaminación a las fuentes hídricas y aumento de los precios de los predios por la compra de tierras por parte de personas externas a la comunidad. Pero, también otros fenómenos que afectan las prácticas de las comunidades rurales porque el turista no tiene respeto ni interés por las prácticas culturales y porque, poco a poco, la presión del sector turístico, se impone sobre el agropecuario.

Las familias de la comunidad han intentado hacer resistencia a la creciente presión del turismo, la creación del Centro de Atención, Información y Cultura Ambiental, CAICA del Río Melcocho y Santo Domingo, que busca regular las prácticas turísticas de la comunidad y otras iniciativas que procuran dar un sentido comunitario, cultural y ambiental al turismo en la región.

Pero tal vez el fenómeno más importante para los habitantes del Melcocho y especialmente la vereda El Porvenir: el retorno. ¿Cuál es el significado de volver a la región de la que salimos huyendo, más aún, cuando hemos perdido las prácticas y saberes que nos unían a ella? Ahora bien, los que decidieron permanecer ¿cómo se pueden seguir formas de habitar las tierras de nuestros padres y abuelos?

Figura 10
Puente sobre el Río Melcocho



Nota. [Fotografía] Archivo comunitario JAC El Porvenir.

En este contexto conocí el poema *Devuélveme la región de antes*, una plegaria escrita por Rigoberto Orozco quien debió enviar a su familia a otro país en el año 2011, cuando tuvo que abandonar la región del Melcocho por amenazas, luego del asesinato del líder comunal William Andrés Álvarez Orozco:

Esa región de paz donde las noches se iluminan con luceros y estrellas,
donde mi esposa trabajaba con alegría y con todas sus fuerzas para ayudar al hermano,
sin importar la hora o que la lluvia cayera, aun si la luna no se viera.
Esa región donde el campesino ha cuidado los suelos para sus cosechas
y hoy se escucha hablar de químicos y matamalezas.

La región de madres hogareñas y padres labriegos
donde mis hijos crecieron en libertad como el viento,
donde trabajando la tierra nos brindaba el pan de cada día,

donde la gloria infinita de nuestro Dios se refleja.

Devuélveme señor la región de antes,
donde el visitante entraba protegido por el arriero,
con el sombrero en la mano por que la trocha enrastrada se lo tiraba al suelo.
La región donde el visitante disfrutaba sin recelos el olor a frutos nuevos,
del río claro y sereno, de las flores, los pájaros y el viento,
del caminar sin empeño los senderos montañosos.

La región donde el líder se forjaba en el tiempo,
defendiendo sus ideales con fuerza y acciones buenas.
Eran líderes reales, no eran politiqueros y defendían al hermano practicando El Evangelio.
Ya entran visitantes con propuestas de un mundo nuevo protegidos con fusiles y metralas
desconociendo a los líderes, tratándolos de mala hierba,
diciendo que el municipio se convirtió en un modelo,
que el Oriente antioqueño es un sueño muy bien hecho,
que hay que consolidarlo con fuerza para el progreso.

Devuélveme esa región yo siento que lo merezco.
Pues mis pasos día a día trazaron caminos nuevos ayudando al hermano y aprovechando lo
bueno
que el territorio me daba para enseñarle a mis hijos senderos de un mundo nuevo,
no el destierro que hoy vivimos sin razón y sin merecerlo (Trujillo. 2019, pp. 172-173).

1.3 El lugar de la memoria en *El Festival de la Montaña*

Para *El Festival de la Montaña*, el trabajo de Investigación creación de Alejandro Trujillo Moreno, *Entre el río y la montaña los hombres cantan para espantar la guerra*, inaugura un horizonte teórico y metodológico. Además de la caracterización de las músicas campesinas de los cañones de El Carmen de Viboral, incluye un documental con el mismo título de su trabajo, ocho

canciones interpretadas por músicos de la región y dos composiciones de su autoría. Dentro de este repertorio se puede ver el conflicto como temática en la creación, con canciones que relatan rupturas familiares, entre ellas la *Historia de Dos Hermanos*, *Historia del Guerrillero* o *Fosa Común*, que habla sobre la desaparición forzada y otras que reivindican el territorio y la vida campesina.

Por otro lado, en el horizonte de la investigación acción, no solo se tiene en cuenta el interés por aprender las prácticas y saberes comunitarios y musicales de los campesinos de los cañones de El Carmen de Viboral, sino también el deseo de enfrentar una ruptura generacional y territorial. Es por esto que, como iniciativa de la Junta de Acción Comunal de la vereda, en alianza con algunos actores culturales del municipio, se propuso realizar el *Primer Festival de Música de la Montaña: Serenatas del Cañón*, con el objetivo de generar un encuentro intergeneracional entre los músicos más antiguos de la vereda y la nueva generación de niños y jóvenes que están empezando a acercarse a estas prácticas (Trujillo, 2019).

El título "Primer Festival" (ver figura 11) no fue pretencioso, ya que los actores implicados generaron un relacionamiento que no terminó con la finalización del proyecto *Guitarras para Educar*, ni se agotó en la finalización del evento. Había una apuesta conjunta por generar un proceso que poco a poco ha madurado. Una de las evaluaciones de la comunidad dejó claro que el Festival no tenía que limitarse a la música y la celebración, por lo que, para la segunda versión, en el año 2019, se renombró como *El Festival de la Montaña*, acompañado con el subtítulo: "*El Territorio también se canta*". Y con el tiempo, se afianzó el subtítulo general del Festival: "*Prácticas y Saberes de las comunidades rurales de El Carmen de Viboral*".

En la pandemia del 2020, la tercera versión de *El Festival de la Montaña: Por las Trochas del Maíz*, fue virtual. Dado que, en ese momento, las comunidades de los cañones se habían decidido confinar y controlar la entrada al territorio, se apostó por fortalecer el componente multimedia de ese año. Fue en esta versión en la que comencé mi vinculación al Festival a través de la realización audiovisual.

Figura 11

Afiche promocional del Primer Festival de la Montaña



Nota. Rendón, M. Fabián. (2018). [Afiche]

El Festival, como proceso, versión tras versión ha hecho un esfuerzo por comprender no solo su temática o las categorías sobre las que indaga cada versión, sino su quehacer y las relaciones que propone construir. Las memorias del *III El Festival de la Montaña*, por ejemplo, definen este:

Como un encuentro comunitario que invita a reconocernos desde las expresiones culturales de la ruralidad. Entendemos que la ruralidad no está separada de la vida urbana y que en esta relación podemos tejer nuevas posibilidades de vida. Reconocemos que la identidad está ligada a los procesos de territorialización y memoria y que es preciso crear nuevas perspectivas para nuestras comunidades rurales, advertir otras formas de habitar los campos desde una mirada ecosistémica en equilibrio con la naturaleza y recordar que ser campesino es una historia que debemos transitar para comprender lo que hemos sido, lo que somos y lo que seremos¹⁵ (El Festival de la Montaña, 2020, p. 9).

¹⁵ Las Memorias de las últimas tres versiones de *El Festival de la Montaña* están disponibles en el sitio web del Festival: <https://www.festivaldelamontana.co/trayectoria/>

Figura 12

Portadas Memorias del IV y V Festival de la Montaña



Nota. Alzate y Rendón. *Portadas Memorias DEL IV y V Festival de la Montaña respectivamente: Las Memorias del Agua y Los Saberes de las Plantas.* (2021, 2022). Diseño: Fabián Rendón, Fotografía Julián Gómez Alzate

El proceso del Festival genera “obras” y “memorias”, estas últimas son publicaciones principalmente digitales (ver figura 12), dados los costos de impresión, que no sólo intentan registrar los resultados de la investigación de cada versión, desde la monografía o el ensayo. Vincula otras expresiones como la ilustración, la literatura y la fotografía, y cada vez más se convierte en una bitácora visual y escrita del proceso que busca mantener El Festival, no como una actividad o un evento, sino como una excusa para el encuentro, la movilización, reconocimiento y la creación desde unos aspectos que consideramos trascendentales a nuestra territorialidad.

No es una organización formalmente constituida, ni una organización de organizaciones o una red; El Festival, hasta ahora, se ha mantenido como un proceso que propicia el encuentro de saberes, de formas de sentir, pensar y crear nuestra territorialidad a través de un ejercicio de rememoración de las prácticas y saberes de nuestros ancestros. Y a través de esa memoria, movilizar una intersubjetividad de ser en lo común.

En un sondeo realizado en 2021 concluimos que en el Festival confluimos veintiséis organizaciones, nueve rurales, siete urbanas y diez rurales y urbanas (Anexo Tabla 1); que

contribuyeron con el desarrollo de la agenda del Festival o los procesos formativos, medioambientales o de investigación creación. Además, contábamos con el apoyo de veintidós establecimientos comerciales, seis instituciones, tres centros educativos y seis organizaciones culturales como salas de teatro alternativas o escenarios culturales privados (Anexo Tabla 2). Sobre la participación de estas en *El Festival de la Montaña* se dan cuatro niveles, en primer lugar, están los apoyos, que son las organizaciones que hacen aportes materiales, ya sea a través de la donaciones, premios, becas y estímulos, donaciones de materiales, el préstamo de espacios y/o equipos, entre otros. En segundo lugar, están las organizaciones que integran el tejido comunitario que participan en la planeación y la realización de los encuentros, actividades y la escritura de las memorias.

Está el equipo de producción, las organizaciones y personas que, además de participar directamente en la planeación y realización, están encargadas de garantizar que se ejecuten los proyectos, en este nivel no solo participaban organizaciones sino personas, por ejemplo, mi vinculación durante el III y IV *Festival de la Montaña* fue en este nivel a través de mi emprendimiento: *La Píldora Taller Audiovisual*. Finalmente, la gestión y administración de los proyectos está a la cabeza de la Corporación Cultural Nybram¹⁶ y la Junta de Acción Comunal de la vereda El Porvenir.

Estos niveles de participación (ver figura 13) no deben confundirse con un organigrama o una estructura jerárquica u organizacional, más bien habla de los niveles de compromiso de las personas y organizaciones; en cada nivel las organizaciones asumen responsabilidades diferentes y aportan según su compromiso, pero las relaciones tienden a ser horizontales a cada nivel.

En el Festival también funcionan unas líneas que mantienen o coordinan los procesos más allá de los encuentros y las actividades. En la línea ambiental participan personas desde diferentes saberes: agricultura, agronomía, huertas urbanas, biología, y coordinan actividades que van desde la siembra de árboles, las huertas como lugar de reflexión sobre el espacio público en el municipio, recorridos territoriales en los que se hace identificación de especies, etcétera.

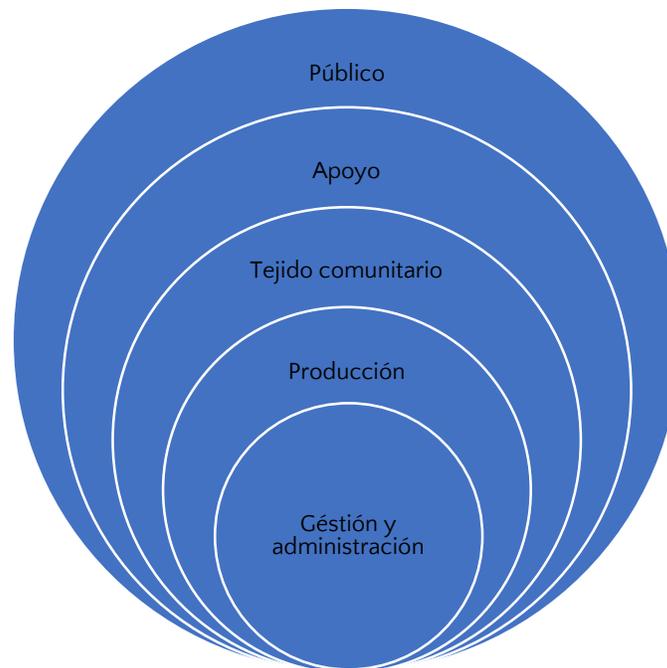
Existe una línea muy amplia que tiene que ver con la enseñanza de las artes, en el que las personas comparten saberes sobre música, cerámica y artes gráficas, principalmente el muralismo. Una línea de mujeres que adelanta una investigación sobre el papel de la mujer rural en diferentes

¹⁶ Actualmente Fundación Cultural La Rocería.

prácticas y saberes. Finalmente, existen dos grupos más enfocados en la creación de las memorias del Festival: el comité audiovisual y el comité editorial.

Figura 13

Niveles de participación en El Festival de la Montaña



Nota. Elaboración propia.

Este tejido comunitario ha estado compuesto por campesinos¹⁷ de profesión, a veces con títulos universitarios en ciencias naturales, agronomía, artes plásticas, artes escénicas y ciencias sociales; docentes urbanos y rurales; estudiantes; artistas empíricos y artesanos. Tal vez, la característica común de las personas que participamos en el Festival es el hecho de formar parte de una generación que creció en el periodo de ruptura que hemos descrito.

¹⁷ El concepto de campesino es complejo de abordar, principalmente porque desde algunos discursos se ha señalado el desconocimiento del campesinado como sujeto político y se propone declararlo un sujeto especial de protección como los pueblos indígenas y afrocolombianos. Dentro del proceso de investigación se ha discutido sobre el lugar de este concepto en El Festival, por lo que se ha ampliado el reconocimiento de las comunidades rurales que incluye a los indígenas y los afros. En adelante se usará el concepto de campesino (que tiene un trasfondo cultural y político) y no el meramente económico “usuario campesino” o “trabajador rural” reconociéndolos como personas que viven del trabajo del campo a partir de unas prácticas y saberes que tradicionalmente han sido transmitidos a través de lazos familiares y a través de la experiencia.

Nuestros padres fueron campesinos, pero la guerra y/o la apertura económica hizo inviable que heredáramos sus prácticas y saberes. Por esto, el "insumo" más elemental y el principal "producto" de *El Festival de la Montaña* es la memoria. Así rememoramos a partir de quienes mantienen vivas estas prácticas y saberes ancestrales, no para romantizarlos o adoptarlos, sino para ponerlos en diálogo con las nuevas prácticas y saberes de nuestra generación, y proponer un "sentido de vida" a nuestro territorio, el cual ya no es ni urbano ni rural.

La agenda del Festival incluye talleres creativos, actividades y eventos; en los que se busca divulgar y dialogar a partir del proceso de investigación creación, pero los eventos más concurridos son los encuentros comunitarios, generalmente se realizan en el casco urbano del municipio, en la vereda El Porvenir (Cañón del Río Melcocho) y la vereda La Represa (Cañón del Río Santo Domingo). Según las memorias del IV Festival los encuentros comunitarios nombran "los distintos espacios donde se reunió la comunidad a compartir, conversar, bailar, reír, cantar y muchos otros rituales que nos representan" (Festival, 2021, p. 5).

Un encuentro comunitario para el intercambio de saberes, el reconocimiento de las prácticas comunitarias como aspectos vitales del territorio y la celebración de la vida en comunidad desde la ruralidad. La música, la cocina, la agricultura, las festividades son algunas de las manifestaciones culturales que se quieren dinamizar desde el núcleo mismo de las comunidades, incluyendo dimensiones de formación, circulación, investigación y procesos de memoria, defensa y protección del territorio y el patrimonio natural" (Festival, 2020, p. 7).

Otros eventos son "Las Rocerías", que hacen referencia a jornadas como los guambies, las mingas y los convites, en las cuales se comparte el trabajo, la comida y la celebración. Por parte de los organizadores del Festival, se refieren a la posibilidad del encuentro con el otro, el compartir de una chicha entotumada, el trabajo colectivo de la tierra o alguna otra labor en comunidad. También los campesinos de El Carmen de Viboral suelen utilizar esta palabra cuando, con el machete, despejan el terreno para la siembra (Festival, p. 2).

Además, están los recorridos territoriales, que consisten en caminatas comunitarias en zonas urbanas, rurales y de reserva. Durante estas caminatas se identifican fenómenos relacionados con

las temáticas del Festival, como el maíz, el agua, las plantas y la arriería, mediante el diálogo interdisciplinario e intergeneracional. También se fomenta el intercambio de saberes en conversatorios en los que participan tanto sabedores populares como profesionales.

El Festival de la Montaña considera cuatro categorías teóricas a saber: prácticas, saberes, territorio y memoria; y tres categorías metodológicas: lo comunitario (como adjetivo), el diálogo de saberes y la interdisciplinariedad. La memoria tiene un papel central y cumple un rol en la comunicación de lo teórico con lo metodológico, porque es la fuente principal de los procesos de investigación creación y, por otro lado, la poiēsis y la praxis del Festival que busca activar, constituir o modificar la memoria colectiva, moldear la presencia del pasado en el presente.

Así, los escenarios propiciados por El Festival son ejercicios de rememoración comunitaria e intentan dar sentido al habitar un tiempo y un territorio común: El Carmen de Viboral; generar un diálogo que difumina la frontera que establecemos entre lo urbano y lo rural, y entre las prácticas y saberes de nuestros antepasados y las de nuestras generaciones.

Finalmente, en El Festival también se hace un esfuerzo por sistematizar aprendizajes del proceso, transcribir entrevistas y conversatorios y recopilar las investigaciones sobre las prácticas y saberes de El Carmen de Viboral, por lo que desde el comité editorial se editan las memorias del Festival y desde el comité multimedia se publican las memorias musicales y audiovisuales, un ejercicio no solo de archivo sino una apuesta de creación, circulación del arte y el conocimiento local. A partir de ahora podemos concentrar las poéticas audiovisuales del Festival.

1.4 La sistematización de experiencias y la poiética audiovisual de *El Festival de la Montaña*

Hasta ahora, he intentado describir *El Festival de la Montaña* como un proceso en el cual la investigación creación es una de sus líneas transversales, con el propósito de abordar la cuestión de la identidad y la memoria. En particular, el interés es recuperar y resignificar prácticas y saberes que permiten la pervivencia en el territorio y el respeto por la naturaleza. Esta justificación se fundamenta en la necesidad de explorar y valorar la conexión entre las prácticas y saberes de las comunidades y el territorio que habitamos. En este sentido, la investigación creación en el Festival tiene por objetivo resignificar, promover su valoración y conservación para las generaciones futuras.

Pero el objetivo de este trabajo no es realizar una sistematización de todo el desarrollo del Festival, sino de la experiencia del proceso de creación audiovisual en tres de sus versiones: *Las Trochas del Maíz* (2020), *Las memorias del agua* (2021) y *Los Saberes de las Plantas* (2022). Es importante recordar en este punto, que la sistematización de experiencias, de acuerdo a Jara Holliday en *La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos políticos* (2018), no es exactamente una metodología de investigación, sino más bien una exploración consciente e intencionada de la experiencia vivida, que busca recrear sus saberes mediante un ejercicio de interpretación y teorización de la experiencia. En otras palabras, es un ejercicio que busca generar un conocimiento a partir de la acción, podríamos decir *a posteriori*, con la intención de trascenderla.

La sistematización de experiencias tiene un valor especial desde el ámbito comunitario, puesto que permite ir más allá de la lógica del activismo y los proyectos. Frente a esto Jara (2018) señala, que, los trabajos comunitarios, dadas las lógicas de participación social en programas institucionales, se piensan a partir de planes y proyectos, esto es: objetivos, resultados esperados, metas, indicadores, propuesta de actividades y de procedimientos de ejecución, cronogramas, definidos con anterioridad y con responsabilidades asignadas. Se reconoce que el trabajo se da a partir de planes y proyectos, los cuales generan procesos y que son los que constituyen las experiencias. También comprende el trabajo comunitario como un proceso vivo, dinámico y complejo en el que intervienen factores objetivos y subjetivos, acciones y reacciones de las personas que participan, que precisan la toma de decisiones y que estos aprendizajes no siempre quedan plasmados en los resultados, obras o en los informes.

Esta metodología busca reconstruir históricamente lo sucedido, no para realizar un informe de actividades en el que se presentan resultados, sino, para interpretarlo de manera crítica y reflexiva y obtener aprendizajes: “Busca comprender e interpretar como parte de la práctica histórico social, lo que posibilita sacar lecciones de esa experiencia con una intención transformadora, todo lo cual supone una postura teórico práctica comprometida y no meramente contemplativa o explicativa” (Jara, 2018, p. 77). La sistematización de experiencias da valor al conocimiento desde el acercamiento empírico a la realidad al plantear un ejercicio crítico y reflexivo, reconocer otros saberes que se ponen en diálogo en el desarrollo de los procesos e identifica, no solo los límites del conocimiento en función de la experiencia, sino lecciones y

aprendizajes sobre lo sucedido. En este sentido, genera conocimiento teórico y metodológico. Lo que no quiere decir que el sistematizar crea recetas o pasos para repetir una actividad o un proyecto, tanto como criterios para continuar el proceso y recomendaciones para otras experiencias.

Como describí con anterioridad, en *El Festival de la Montaña* convergen varias poéticas: musicales, literarias, culinarias, plásticas, artesanales, y las que ocupan mi participación en el Festival: las poéticas audiovisuales. Sobre estas, no solo se cuenta con el material producido y post producido, sino con la experiencia del proceso de preproducción, que incluye proyectos presentados, notas en cuadernos de producción y las memorias escritas de las tres versiones del Festival.

Lo que buscamos sistematizar se encuentra en una relación entre saberes, prácticas y poéticas, específicamente con el interés de reflexionar sobre los límites y posibilidades de una forma de crear la poética audiovisual, generar nuevo conocimiento (*theoros*), y una movilización transformadora (*praxis*). El problema en cuestión no es el de reflexionar sobre un conocimiento teórico específico del Festival: “*Las prácticas y saberes de las comunidades rurales de El Carmen de Viboral*”, sino la relación metodológica del investigador creador y lo comunitario. Este último adjetivo se entiende, no en el sentido objetivista (cosa preexistente) o subjetivista (suposición de que se pertenece o que alguien pertenece a), sino desde constituir una epistemología del ser-con-otros.

En 2020 *El Festival de la Montaña* se trazó el reto de generar un encuentro alrededor de las prácticas y saberes sobre el maíz en El Carmen de Viboral, en medio de las condiciones de la pandemia y el confinamiento, esto obligó a adaptar, de manera virtual, la participación de los habitantes del Melcocho y de la zona urbana, lo que determinó que a partir de 2020 El Festival se piense más allá del encuentro comunitario. Mi vinculación empezó en ese momento, justo cuando se definió como estrategia posicionar El Festival en plataformas virtuales y encontrar ventanas para la programación audiovisual del evento. A partir de ahí y hasta 2022 se registraron cerca de treinta horas de grabaciones, de las que se realizaron dieciséis piezas que incluyen cinco capítulos de la serie virtual realizada en 2020; dos cortos; cuatro videoclips musicales, y clips promocionales (ver Tabla 3 y 4). Además, una serie fotográfica inconclusa sobre la relación de las comunidades campesinas y el agua para la cuarta versión del Festival: *Las memorias del agua*; y la realización de tres capítulos sobre el *V El Festival de la Montaña: Los Saberes de las Plantas* lograda gracias

al canal comunitario Viboral televisión. Como lo había anticipado, no es el interés analizar todos estos productos, sino justamente exponer los aprendizajes metodológicos de estas experiencias.

Ya en 2020 no eran novedosas para El Festival las poiéticas audiovisuales, por un lado, está el documental de sesenta y dos minutos: *Entre el Río y la Montaña los hombres cantan para espantar la guerra* (2019) dirigido por Alejandro Trujillo y que incluye el registro audiovisual del desarrollo metodológico (entrevistas semiestructuradas) de su proceso de investigación creación, interpretaciones musicales propias acompañadas con imágenes, el paisaje cultural y ambiental de la región y registros del proceso de formación *Guitarras para educar*.

Este primer ejercicio tiene unas características que son comunes a la poiésis arraigada por colectivos comunitarios. En primer lugar, hay una predominancia del texto sobre la imagen; usualmente en video se da más valor a la preparación de la entrevista que a las acciones y las imágenes, la puesta en escena es la cotidianidad del entrevistado, siendo el sonido y el movimiento insumos, más decorativos que expresivos. En segundo lugar, son creaciones mayormente expositivas. Esto puede deberse a que, en gran medida, en los proyectos comunitarios las realizaciones audiovisuales suelen acompañar informes escritos o tienen como fin comunicar un mensaje muy específico o denunciar una problemática. Finalmente, en estos trabajos comunitarios se suele retratar a la comunidad a través de narrativas corales, la mayoría de las veces no existe un narrador y no se suele reflexionar mucho sobre el papel del creador en la obra, influenciados en el paradigma de que “quien da voz, no habla”.

El corto institucional *Los Saberes de las Plantas* realizado en 2022 y que precede este capítulo, guarda parte de estas formas, porque tiene como fin registrar contextualmente lo que es El Festival y las actividades realizadas en el marco de la quinta versión, como parte de las memorias de dicho encuentro, y adicionalmente expone cómo, dentro de la comunidad creativa, se concibe la relación entre investigación, creación y comunidad. Lejos de ser un ejercicio conclusivo, es una obra introductoria al desarrollo de aprendizajes sobre la poiésis audiovisual en el Festival y se creó a partir de un experimento en el montaje más corto, como alternativa a la predominancia del texto para encontrar otras poiéticas¹⁸.

¹⁸ Me gustaría traer a colación este Teaser realizado previamente al corto de *Los saberes de las plantas* y que puede ilustrar cómo estos ejercicios de exploración creativa, se pueden montar prescindiendo del uso del texto (las entrevistas) ayudando a descubrir otros lenguajes posibles en la imagen: el ritmo, el color, la puesta en escena de los personajes y el espacio, entre otras. <https://www.youtube.com/watch?v=YB9hx2Aj3YY>

Figura 14

Eugenio Ciro, músico campesino de la vereda El Porvenir



Nota. Gómez, J. (2021). [Fotografía].

Volviendo a 2020, empecé mi vinculación en la preproducción del *III Festival de la Montaña: “Por las Trochas del Maíz”*, un ejercicio colectivo en el que participamos seis personas; ninguno era artista profesional (vivía exclusivamente del arte) y solo dos contábamos con un título universitario (un docente y un científico social). Inicialmente realizaríamos un rodaje sobre la preparación de las arepas mote con María Judith Valencia (Marujita), mujer campesina de la vereda La Palma, sin planear con antelación que producción íbamos a realizar a partir de allí. Los resultados de las grabaciones con Marujita animaron la idea de ampliar la temática con otras personas sabedoras de la gastronomía y de la cocina regional; agricultores y gestores culturales que hablaron sobre la aparición del maíz en las cosmogonías o mitos fundacionales. A partir de este momento, como modelo, se podría decir que se puso en diálogo la metodología de la investigación creación y de la poēsis audiovisual del Festival. Por un lado, se reconocen los momentos de preproducción, producción y post producción audiovisual, que pueden coincidir con momentos que le podemos atribuir a la IAP.

Figura 15
María Judith Valencia



Nota. Gómez, J. (2020). *Marujita en el proceso de preparación de las arepas de mote.* [Fotografía].

Después del rodaje con Marujita, que fue un ejercicio exploratorio, realizamos otro de diagnóstico, reconociendo las personas portadoras de saberes particulares, lo que podríamos comparar también con un estado del arte. En este punto, identificamos once personas (ver tabla 3 y 4) que portaban saberes o prácticas sobre el maíz y al mismo tiempo se identificaban unas líneas sobre las que queríamos indagar: el cultivo del maíz, el maíz como alimento, el maíz en la cultura local y las nuevas y antiguas prácticas alrededor del maíz.

Con estos saberes y agentes empezamos un proceso de planeación que coincide con la reproducción, en la que preparamos entrevistas semi estructuradas¹⁹, pero también la puesta ante la cámara: proponer acciones que permitieran mostrar las manifestaciones de las prácticas y saberes más allá del texto. Tal vez algo que ayude a entender la puesta ante la cámara, tiene que ver con el papel que tiene del ojo, la vista y el hacer en la transmisión de las prácticas y saberes entre los campesinos de la región.

De forma anecdótica, en el momento en que le preguntábamos a algunos de nuestros personajes por lo que hacían o cómo desarrollaban los procedimientos, ellos normalmente iniciaban sus respuestas con un: “pues vea”. Así prácticas y saberes campesinos no se aprenden en la

¹⁹ La entrevista, como herramienta metodológica, sirve a la realización audiovisual y al proceso investigativo que recopilamos en las memorias de *El Festival de la Montaña*.

educación tradicional, donde el texto tiene un puesto privilegiado, pero tampoco era transmitido entre generaciones a través de la oralidad, lo que terminó dando dirección a la cámara, ella debía mirar como un niño, seguir con curiosidad a la acción y el gesto. Esta decisión tiene que ver con la forma de transmitir generacionalmente las prácticas y saberes dentro de las comunidades campesinas: el campesino aprende a interpretar un instrumento observando la posición de los dedos en los trastes, no estudiando los acordes; así mismo, los saberes culinarios y artesanales se aprendieron a partir de la observación. El ver y el mostrar tenían un lugar central en la transmisión de las prácticas, y es ahí donde la presencia de la cámara tiene la virtud de ubicarse más allá de los límites de texto.

Al mismo tiempo, la posibilidad orgánica y dinámica de la experiencia da libertad a las personas ante la cámara, de mostrar y ocultar, decir y callar, lo que podría escaparse a un guion o a un cuestionario de preguntas. Así, la excusa de aprender a hacer arepas de mote termina convirtiéndose en reflexiones sobre el cambio de las prácticas agrícolas en el municipio; el aprender sobre la panadería a base de maíz capio, termina desembocando en reflexiones sobre la transmisión de saberes culinarios a las nuevas generaciones y cómo, para las poblaciones campesinas, la cocina es un arte comparable con la interpretación de un instrumento musical.

Figura 16
Carlos Osorio



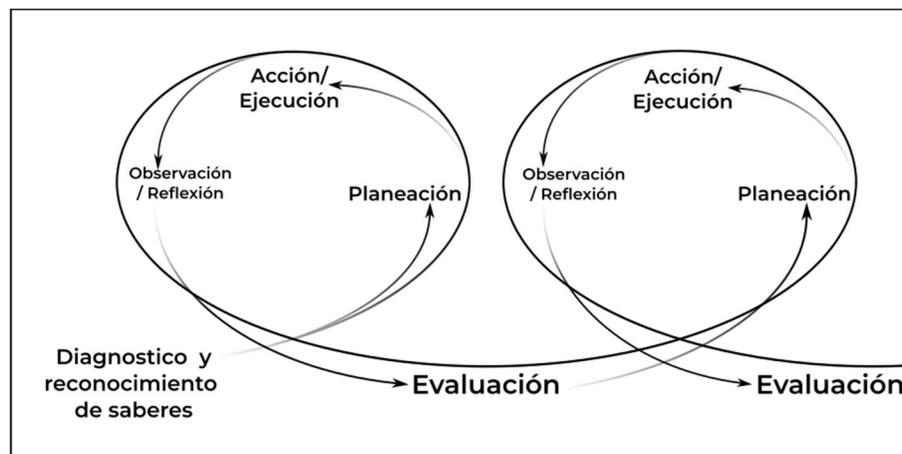
Nota. Gómez, J. (2020). *Explicación de los criterios de selección de la semilla de maíz*²⁰. [Fotografía].

²⁰ Fotograma tomado del segundo capítulo de *Por las Trochas del Maíz*. En el video, don Carlos explica cómo debe “sonar” el maíz para saber si está listo para ser seleccionado como semilla. Url: <https://youtu.be/4tYf8PzVdwY>

El proceso de producción audiovisual del Festival se encuentra en el tiempo con la ejecución de las actividades planeadas, ya fueran planteadas desde la acción (talleres, encuentros, rocerías, entre otros.); la investigación (entrevistas, recorridos territoriales, consulta a fuentes) o desde la poíēsis (conciertos, la creación de recordatorios, elaboraciones culinarias, rodajes). Se realizaron grabaciones con celular y cámaras compactas en El Cañón del Río Melcocho por parte de las personas vinculadas a la Junta de Acción Comunal de la vereda El Porvenir, con videos sobre la siembra, cosecha y preparaciones del maíz; algunos montajes fueron editados en celular como la producción previa, como parte del registro de *Entre el río y la Montaña los hombres cantan para espantar la guerra*, especialmente las intervenciones de los músicos campesinos vinculados al Festival y algunas memorias audiovisuales de dos versiones anteriores.

Este proceso de investigación creación no es lineal o cerrado, del mismo modo la poiética audiovisual se propuso como algo abierto, vivo y deliberativo. De cierta manera, la postproducción coincidía, en el tiempo, con la observación y reflexión, pero también con la evaluación de las acciones del proceso, esto último visto no como un momento conclusivo, sino uno de consolidación de lo investigado y creado.

Cada ciclo de planeación, acción, reflexión y evaluación no necesariamente concluye con una obra audiovisual terminada. Para la postproducción de la tercera versión del Festival, por ejemplo, se adelantaba un visionado colectivo del material grabado a partir del que se proponían nuevos referentes, bandas sonoras, escaletas, guiones de montaje y, en lo posible, se realizaban y revisaban varias versiones del montaje. También se identificaban saberes que era necesario incorporar o nuevas líneas para continuar con la investigación. Y finalmente la evaluación se convertía en el comienzo de un nuevo ciclo, a veces se podía concluir sobre retomar el proceso de preproducción, realizar nuevos rodajes y, llegado el momento de observar y reflexionar, evaluar cuáles serían las siguientes acciones que se adelantarían en el siguiente ciclo de IAP. Cada momento de evaluación de las acciones, obras y aprendizajes, es un nuevo punto de partida porque para *El Festival de la Montaña*, y para muchos procesos comunitarios, lo esencial no es la pieza, el video, la canción, la actividad o el evento; lo esencial es el proceso y la experiencia.

Figura 17*Ciclos del proceso de Investigación Acción Participativa*

Nota. Elaboración propia.

Después de varios ciclos, en que la evaluación y las observaciones del ciclo anterior se convertían en los insumos para la planeación de nuevos ciclos metodológicos, el *III Festival de la Montaña* tomó la forma de una serie web de cinco capítulos, para todas las edades, de casi una hora cada uno. Cada capítulo se estructuró en cinco secciones: *La palabra de la montaña*, que expone la aparición del maíz en varios géneros literarios; *Serenatas montañeras*, que es una recopilación de registros musicales y entrevistas a músicos del casco urbano y de la zona rural; *Los sabores de la montaña*, que incluye cortos sobre artes culinarias de habitantes de la zona urbana y rural de El Carmen de Viboral alrededor del maíz; *Cultivando un saber*, una serie de clips sobre la luthería²¹ y Tiple colombiano; y *Enjalmando la memoria* que indaga sobre los saberes y prácticas asociados al cultivo del maíz en El Carmen de Viboral.

Una vez se había concluido una propuesta de montaje para cada sección, se hizo otra propuesta para hilar la parrilla final de la serie, para esto, artistas escénicos vinculados al Festival crearon un guion para “Capacho” y “Chocolita”, dos títeres que funcionaron como presentadores del *III Festival de la Montaña*: *Por las trochas del maíz* lo que podríamos decir, dio fin al rodaje y el montaje. Sin embargo, la producción del Festival no concluye aquí, el cine y video comunitario no tienen unas ventanas de distribución definidas, no tienen una circulación comercial, y, si bien, existen varios festivales como *El Festival de Cine y Video Comuna 13* y *El Festival Internacional*

²¹ Arte de reparar y crear instrumentos musicales.

Ojo al Sancocho, la distribución del cine y video comunitario hace parte del ejercicio de gestión del tejido que lo realiza.

En la miniserie de la tercera versión de *El Festival de la Montaña* (y también en versiones posteriores) se requirió un ejercicio de promoción y publicidad en el que identificamos como nicho, principalmente de procesos culturales y comunitarios, a los niños, niñas y adolescentes estudiantes en la zona urbana y rural de El Carmen de Viboral. Como táctica promocional se lanzaron clips distribuidos por redes sociales y se realizaron directos, explicando qué es el Festival y cuáles son las actividades que desarrolla. La programación de esa versión fue finalmente emitida vía Facebook y Viboral TV (canal de televisión municipal que tiene aproximadamente 10000 suscriptores); se proyectó en salas de teatro independientes, bares culturales y talleres de cerámica del casco urbano; también se distribuyó en copias a la comunidad del Río Melcocho y la escuela rural como insumo pedagógico.

El Festival de la Montaña no es una organización o un colectivo, como se ha intentado describir, es una experiencia de investigación creación comunitaria en la que la poética audiovisual se presenta como una de sus expresiones. También he intentado reconstruir cómo fue el proceso de creación a partir de la relación entre la preproducción, producción y postproducción, y relacionarlo con los ciclos de una Investigación Acción Participativa. Queda, después analizar, ordenar e interpretar crítica y teóricamente estos elementos, proponer el lugar de la poética audiovisual, con relación a la investigación y la praxis comunitaria. En el siguiente capítulo quiero iniciar con algunas reflexiones sobre lo que podemos llamar herramientas metodológicas audiovisuales de investigación creación que fueron tenidas en cuenta en el Festival. Pretendo que, a partir de esta reflexión sobre “la herramienta metodológica”, podamos desarrollar el problema epistemológico entre la poética audiovisual y lo comunitario y el problema político entre la poética audiovisual y la IAP.

Segundo: El lugar de la poiética audiovisual en la investigación y la acción

“Y si el instrumento se limitara a acercar a nosotros lo absoluto como la vara con pegamento nos acerca el pájaro apresado, sin hacerlo cambiar en lo más mínimo, lo absoluto se burlaría de esta astucia, si es que ya en sí y para sí no estuviera y quisiera estar en nosotros; pues el conocimiento sería, en este caso, en efecto, una astucia...” (Hegel, 1993, pp.51-52).



Hortensias (2021) es un homenaje audiovisual a María Judith Valencia, una mujer campesina de El Carmen de Viboral, inicialmente destinado para la sección “*Los sabores de la montaña*” del primer día del *III Festival de la Montaña*. Fue posteriormente editado como corto para ser presentado en el Premio IDEA a la investigación histórica en Antioquia, categoría de Documental en Video o animación. El corto sigue la preparación de las arepas de mote (maíz pelado con ceniza), y propone una reflexión sobre los símbolos de la identidad regional en la actualidad. Quiero partir de este corto porque su realización reclamó al Festival ubicar la poiética audiovisual en una relación de intersubjetividad y además fue el metraje sobre el que más reflexión y postproducción requirió por parte del equipo de producción del Festival.

Este rodaje se realizó durante el segundo semestre de 2020 en la vereda La Palma de El Carmen de Viboral y se dividió en tres momentos: en la mañana se grabó el procedimiento del pelado del maíz, en la tarde se grabó la molienda y preparación de las arepas de mote y al final se hizo una entrevista semi estructurada. *Hortensias* prescinde completamente de la entrevista y es sobre esta decisión que quiero desarrollar los cuestionamientos abiertos en el capítulo anterior sobre la aparición de lo comunitario en la imagen audiovisual.

De cierta manera la poiética audiovisual dentro de la investigación científica ha sido subordinada a una herramienta de registro en el marco de otras técnicas como la entrevista y la

observación participante. Esta discusión es presentada por German Arango y Camilo Pérez en su artículo *Atrapar lo invisible. Etnografía audiovisual y ficción* (2007) de la siguiente manera:

La postura antropológica [y en general de las ciencias sociales] tradicional —de cierto modo esterilizada por los intentos de validar su discurso como científico y objetivo — fijando su mirada en los espectros — es decir, acercándose exclusivamente al contenido visible de las imágenes — limitó sus encuentros con el universo imagético, y su único proyecto consistió entonces en traducir lo visual en palabras, entendiendo las imágenes como un simple dato que ilustraría su discurso, donde solamente las palabras serían el mecanismo válido para la elaboración de ‘conocimiento’ (2007, p.132).

La imagen audiovisual comprende una dimensión de lo representado y como tal se puede caer en el error de comprenderla como un instrumento de la representación, la retórica, lo diegético y/o lo discursivo. Pero de forma invisible persiste en ella una dimensión de esta que es la de la existencia del cine como una forma de “hacer” aparecer, lo que es convertir un fragmento del mundo orgánico y complejo de la vida en representación, la poiēsis.

Lo que busco señalar como dimensión poiética del audiovisual no es una mimesis (imitación) o una copia de un aspecto visual y sonoro de la realidad, sino que ella misma dentro su dimensión técnica, estética e incluso política, crea algo diferente. En palabras de Arango y Pérez la imagen audiovisual es al mismo tiempo descripción e interpretación:

En este sentido, nos interesan las fotografías en tanto medio para provocar y explicar a través de diferentes voces en las que intervienen distintos discursos y formas de representar y auto-representar. Buscamos en las fotografías qué es lo “fotografiable” y las formas de ser fotografiado, momentos, espacios, disposiciones, objetos, personas, vestuarios o vacíos que nos permitirán indagar por el cómo y el qué se quiere mostrar en la fotografía, lo que queda oculto y la razón de esta acción de invisibilidad (Arango y Pérez, 2007, p. 137).

En este capítulo se presentarán algunos instrumentos metodológicos que han sido tenidas en cuenta en la poiética audiovisual de *El Festival de la Montaña*. Se reconoce que el papel de la

presencia de la cámara debe ser tenida en cuenta en el diseño del instrumento, y a partir de este propongo un primer acercamiento a una posición epistemológica, una relación de conocimiento, intersubjetiva en respuesta a las visiones solamente objetivistas o subjetivistas que se hacen sobre lo comunitario.

Esta noción de herramienta metodológica invita a no reducir la imagen audiovisual en la investigación a una expresión textual o diegética a la hora de concebirla dentro de la Investigación + Creación y también reconocerla como un reclamo político, no por su texto, sino por la posibilidad de reclamar espacios de existencia de las múltiples realidades humanas, para el caso de esta experiencia que se define como comunitaria, tiene que ver con la creación de las representaciones de lo común.

Así *Hortensias* (2021) es un experimento audiovisual que contribuye a las investigaciones sobre las prácticas y saberes de las comunidades rurales de El Carmen de Viboral y la creación artística comunitaria preocupada por un asunto práctico: la transformación de las formas de habitar el territorio. La imagen inicial del documental y el título es la última risa de Marujita, una risa que se negó a ser auténtica y es una sombra de duda sobre la permanencia de los símbolos que nos representan "...eso ya se acabó, ahora solo quedan hortensias".

Un prisma sobre lo común

Cuando hablamos del documental, la no ficción o la etnografía visual, no pasamos por alto la existencia de una pregunta epistemológica y fenomenológica sobre la "realidad" y la "verdad" en el cine. Aunque esta cuestión desborda la sistematización de la experiencia audiovisual de *El Festival de la Montaña*, partimos, en este capítulo, de la idea de que el cine y el video no son cristales transparentes por los cuales el "conocimiento verdadero sobre la realidad" pasa sin ser modificado.

El cine no funciona solo como un medio que comunica o registra un fenómeno de la realidad. La creación de la imagen audiovisual no se limita al registro de la cámara, sino a todo el mecanismo y la técnica de la poética audiovisual. Usualmente, en términos científicos, se habla del diseño de un experimento, del diseño de unos instrumentos que recopilan esta información, y de la metodología que finalmente pone en relación lo teórico con lo empírico. Sería importante

pensar justamente en cuáles son esos instrumentos para la investigación creación audiovisual, con relación a la metodología, que desarrolla *El Festival de la Montaña*.

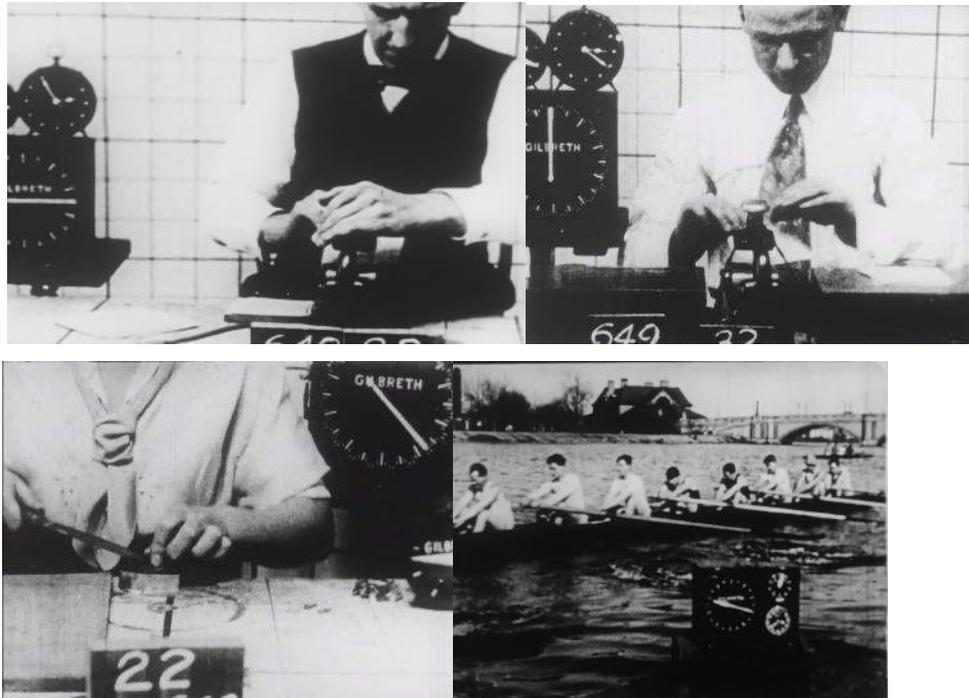
Un instrumento como la entrevista, puede ser confundido con un método de investigación, lo cierto es que la entrevista está diseñada para un método específico de análisis de información; por ejemplo, si la entrevista se diseña teniendo en cuenta una cantidad limitada de variables es posible crear una herramienta, el cuestionario, y técnicamente tener la posibilidad de verificar teniendo acceso a una mayor cantidad de casos (una mayor muestra), por lo tanto, esta herramienta puede ser tenida en cuenta en una metodología cuantitativa. Debemos entonces reconocer que el investigador creador tiene una herramienta que en algunos casos sólo es la cámara y a partir de esta capacidad técnica diseña experimentos e instrumentos para su metodología de investigación.

Posiblemente a las personas del mundo del cine y el audiovisual no les sea muy familiar los nombres de Lillian Moller y Frank Gilbreth. Estos, además de *Cheaper by the Dozen* (1950) una comedia americana que habla de vida de familiar de dos ingenieros y sus doce hijos; tienen un antecedente poco conocido en el cine: entre 1910 y 1924 grabaron más de 76 mil metros de película de 35mm y a partir de este material en 1945 se editó el documental *The Original Films of Frank B. Gilbreth* (1945).

Los Gilbreth en su época fueron pioneros en el uso del cinematógrafo para el estudio del movimiento humano, específicamente en una rama de la ingeniería industrial: los estudios de tiempos y movimientos. El ojo mecánico de la cámara permitió a los Gilbreth, descomponer la acción humana a su mínima expresión “*threblings*”, diecisiete tipos de movimientos en los que se puede desintegrar una tarea humana y, además, podía ser cronometrada con precisiones de décimas de segundos. El cronómetro y la cámara se convirtieron en herramientas para los ingenieros con las que lograron reducir los tiempos de las tareas a niveles nunca considerados y aumentar la productividad de los operarios.

Figura 18

Fotogramas de "*The Original Films of Frank B. Gilberth*"



Nota. (1945). National Film Preservation Foundation. [Fotogramas].

El ojo de la cámara permite ver más allá de las limitaciones físicas del ojo humano, cámaras lentas, rápidas, superposiciones, zooms, y esto no pasó desapercibido a los contemporáneos de los Gilbreth del otro lado del mundo y en otra orilla ideológica, Dziga Vértov lo considera así:

Adoptamos, pues, como punto de partida, la utilización de la cámara, en tanto que cine-ojo mucho más perfeccionado que el ojo humano, para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el espacio, el cine-ojo vive y se mueve en el tiempo y en el espacio y recoge y fija las impresiones de una forma totalmente distinta a la del ojo humano. La posición de nuestro cuerpo durante la observación, la cantidad de aspectos que percibimos en este o aquel fenómeno concreto no obligan en modo alguno a la cámara, que, cuanto más perfeccionada está, más y mejor percibe (Arias, 2010, p.45).

En *El hombre de la cámara* (1929) Vértov epiloga que estaba realizando un experimento sobre la comunicación cinematográfica, intentando prescindir de otras formas de arte. Para este

autor el naciente cine estaba enfermo, “el capitalismo le había arrojado polvo de oro a los ojos” y debía ser depurado de cualquier forma de arte que no le fuera propia: de música, literatura y el teatro. “El cine narrativo subordinaba el ojo de la cámara al ojo del ser humano. El Cine debía ser entonces no un arte de la narración sino del ritmo, del registro técnico del movimiento” (Arias, 2010, p. 44).

Parecería entonces que lo conveniente sería restar de la poiética audiovisual toda refracción que interfiera con la poiética cinematográfica, como un arte puro, o reducirla a un dato puro (cuantitativo o cualitativo) para fines de investigación, suponiendo que la poiética audiovisual por sí no es el prisma de dicha refracción. El diseño de ambos experimentos, el de los Gilbreth y el de Vértov, claramente tiene consideraciones epistemológicas (con relación al conocimiento como concepto) y antropológicas (con relación al ser humano como concepto) diferentes.

Existe en ambos (los Gilbreth y Vertov) un interés por el movimiento, el tiempo, la acción y el ritmo, y prescinden de la narrativa, la música, el teatro. La cámara se presenta como una herramienta o máquina que puede captar lo que escapa al ojo humano. Paradójicamente en los primeros, el sujeto frente a la cámara se convierte en operario en un apéndice perfectible de la maquinaria taylorista; en el segundo: “el ojo de la cámara debe reemplazar al ojo humano del realizador haciendo del hombre un simple operario que registra el mundo” (Arias, 2010, p. 101).

Esta relación del sujeto frente la cámara y del sujeto tras la cámara, es la primera de las discusiones que tendremos que afrontar para abordar una poiética audiovisual que se reconoce como comunitaria, y acá retomo lo referido inicialmente en el capítulo anterior, una poiética que identifica la comunidad como algo preexistente sobre la cual hay que crear, cosifica y puede convertir al sujeto frente a la cámara en un sujeto pasivo. Por otro lado, una poiética o un proceso de creación se identifica como comunitario a partir de paradigmas como “el dar voz” o en una mera herramienta metodológica como la transferencia de medios²², pero sin suficiente reflexión sobre las representaciones que reproduce, puede ser ingenua. El desarrollo de esta propuesta de Investigación Creación Participativa, pasa por reconocer que la comunidad no es lo que está a un lado u otro del objetivo fotográfico, si no, de darle a lo comunitario el estatus de relación entre

²² Más adelante hablaré de la transferencia de medios como un instrumento de investigación creación comunitaria.

sujetos, relación que no es dada, sino que se constituye a partir de saberes, prácticas y representaciones sobre lo común.

Parece necio en este sentido, comparar dos visiones que dan papeles tan diferentes al ser humano en la poética cinematográfica, pero lo que quiero señalar aquí es que la imagen audiovisual no es una herramienta de escritura artística o científica, sino que se configura en un instrumento de interpretación, análisis y representación.

Sobre esto, Arango y Pérez en su ensayo *Atrapar lo invisible Etnografía audiovisual y ficción* afirman que en la imagen no solo existe esta necesidad de comunicar y, a partir de Régis Debray en *Vida y muerte de la imagen*, afirman que “la imagen fabricada es un producto, un medio de acción y un significado”. Estos autores concluyen que es necesario reconocer estos tres niveles de análisis sobre la imagen: el técnico, el simbólico y el político; una conjugación necesaria entre una historia del arte (que se ocupe de las técnicas de fabricación), una semiología (que se ocupe de los aspectos simbólicos) y una historia de las mentalidades (que se dedique a pensar el papel que ocupan las imágenes en la sociedad) (Arango y Pérez, 2007).

Un análisis sobre *Hortensias* (2021) y otras obras realizadas en el marco del Festival, más allá de su narración y su retórica parte, en primer lugar, de un acercamiento a la concepción de técnica (*techné*) propuesta desde Enrique Dussel (2018) como *lógos poietikós*, una inteligencia creadora. En este sentido desarrollaré una visión de la técnica no exclusivamente desde la historia del arte, sino desde una pregunta epistemológica por la relación entre esta inteligencia creadora y lo creado: una imagen sobre lo humano y lo común.

Hablar de la técnica y del instrumento, es hablar de un prisma por el que se proyecta la imagen fabricada, algo más que una imitación de la realidad. Así la “representación” del ser humano proyectada por un *instrumento metodológico*, como los estudios de tiempos y movimientos de los Gilbreth, hacen una representación de la condición humana, como extensión de la máquina y que posteriormente sería denunciada por las representaciones de obras de inicios del siglo XX como *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang y *Tiempos Modernos* (1936) de Charles Chaplin.

Por esto, el prisma que proyecta representación de lo común y lo comunitario puede servir como instrumento para mantener la pasividad de las comunidades. Plantear una *poética audiovisual comunitaria*, parte de reconocer que la comunidad es una forma de relacionarse con otros, una que se yergue desde la intersubjetividad, por lo que partimos reconociendo la

intersubjetividad no como resultado de la representación, sino como principio metodológico de las técnicas de investigación creación audiovisual.

Debo dejar claro que hasta ahora hablo de *poiética audiovisual* evitando hablar de categorías como Cine de lo real, Cinema verité, Cine de No-Ficción; porque considero que esto merece una discusión más profunda de la que puedo abordar en esta sistematización y porque tanto el documental como la ficción tienen una relación con el conocimiento. Si tuviera que elegir un “género” para las obras audiovisuales realizadas en *El Festival de la Montaña* preferiría el Documental Etnográfico, pero sigo sin convencerme por ninguna de estas categorías dicotómicas, es decir, que se definen a partir de la dualidad ficción - documental.

La reflexión teórica sobre la poiética audiovisual del Festival se realiza a partir del análisis del corto *Hortensias* (2021) que considera instrumentos metodológicos para la investigación creación comunitaria e incluyen la intersubjetividad como principio metodológico, pero a partir de este trabajo también introduciré la diferenciación entre la representación (lo simbólico) y lo político en una creación comunitaria que será importante para el capítulo final.

2.1 Estar adelante y atrás de la cámara

La creación de *Hortensias* (2021), pasó por varios ciclos distintos de trabajo, como se ha narrado, fue el primer acercamiento a la temática del *III Festival de la Montaña*, y la reflexión sobre este rodaje ayudó a diseñar los planteamientos temáticos de las *Trochas del Maíz*, que principalmente identificaba la relación entre la cocina y los cultivos tradicionales, así mismo y a partir de una sabedora tradicional, permitió identificar esos saberes relacionados con las prácticas alimentarias de la región.

La decisión de crear *Hortensias* obedece a la reflexión de un ciclo de trabajo posterior a la tercera versión del Festival. Era claro que mucha parte del metraje y de la información recolectada aún podía realizarse un mayor análisis y postproducción, sobre todo, estaba la posibilidad de proponer un montaje alternativo destinado a obras distintas a la miniserie. La decisión de volver a la postproducción del rodaje de la preparación de las arepas de mote con María Judith Valencia tenía la particularidad de querer acarrear una preproducción y planeación mucho más detallada,

dado que se tenía que rodar en un solo día, pero también nos llamaba la atención su contenido simbólico.

Dos terceras partes de la grabación de la preparación de las arepas de mote prescinden de la entrevista y el testimonio; y se desarrollan a partir de un instrumento metodológico distinto. La entrevista semiestructurada no es el único método al que tiene acceso el investigador creador, pero es innegable su utilidad, particularmente esta permite recolectar información sobre una gran cantidad de variables o categorías a partir de una muestra muy restringida, también es una buena fuente inicial de información, pues gracias a ella se pueden encontrar nuevas categorías para el trabajo investigativo.

La entrevista semiestructurada no es un diálogo espontáneo, exige cierto nivel de diseño dado que en ella convive una dimensión práctica, en la que se indaga o recolecta información susceptible a ser analizada y teorizada; una dimensión en la que el diálogo también construye conocimiento, o crea representaciones y autorrepresentaciones y existe una dimensión praxeológica que busca comunicar o *aparecer*. Frente a estas dimensiones es necesario tener en cuenta el papel de la presencia de cámara, que no es únicamente un instrumento de escritura o registro, sino que se erige como análisis y reflexión, y existen muchas formas de hacer *aparecer* frente a ella.

Desde la perspectiva objetivista, en la entrevista audiovisual, el sujeto *aparece* frente a la cámara como “intérprete” de un conocimiento o una representación. Existe una dominancia del dato por encima del sujeto, en la que el otro es un ser medible y su imagen existe como ilustración de la realidad. Desde una perspectiva subjetivista la cámara es un instrumento que da voz, a veces desconociendo los dispositivos desde los que el creador o el investigador pretenden *desaparecer* para dar paso a la *aparición* del sujeto frente la cámara. El creador se hace invisible en la entrevista, usualmente ubicándose por fuera del plano, o desapareciendo en el montaje, buscando delegar al sujeto frente a la cámara la agencia de las representaciones que se hacen sobre él.

Desde una perspectiva objetivista existe cierta ventaja en la aplicación de la entrevista semi estructurada, porque el investigador tiene la comodidad de hacer *aparecer* o *desaparecer* a su voluntad tanto al sujeto frente a la cámara como a quién está tras ella. Pero la posibilidad y la potencia de la entrevista audiovisual, especialmente en una investigación creación que se pretende comunitaria, tiene como requisito reconocer el diálogo. En una mirada autocrítica sobre el diseño

de algunas entrevistas de *El Festival de la Montaña*, se puso demasiada atención en el cuestionario y muy poco en una poética que involucra a quienes estábamos a ambos lados de la cámara.

Figura 19

María Judith Valencia en su casa ubicada en la vereda La Palma de El Carmen de Viboral, Antioquia.



Nota. Gómez, J. (2021). *Hortensias*. [Fotografía]

Sin embargo, las entrevistas semiestructuradas tienen una gran importancia, no solo como archivo del Festival, sino que son un insumo importante para el proceso de investigación. Por ejemplo, a partir de esta y otras entrevistas realizadas a las mujeres campesinas sobre los saberes y las prácticas asociadas al maíz, Ana María Carmona Arias escribió el artículo *Las mujeres campesinas y su relación con el maíz* (2020) para las memorias del III Festival. En dicho artículo, Carmona teje un diálogo entre las conversaciones que se sostuvieron con las participantes de esa versión del Festival y algunas lecturas que abordan el tema de la mujer rural, su relación con la alimentación y específicamente con el maíz, siguiendo la perspectiva del “ecofeminismo”. El diálogo de la autora, quien se ubica desde su propia perspectiva neo rural, resalta por un lado el papel de las mujeres en la persistencia del uso del maíz como base de la alimentación de la cultura antioqueña en los planos, tanto materiales como subjetivos. Además, reivindica el papel de la mujer campesina en las prácticas agrícolas y alimentarias:

(...) superando la visión machista y reduccionista que las sitúa en el ámbito de la “colaboración”, traducida en la sobre explotación de su mano de obra. Reconocer el papel trascendental de las mujeres del maíz, aquellas que trabajan la tierra, que preparan día a día los alimentos para sus familias, a todas las que contribuyen de maneras diversas, invisibilizadas, al bienestar de las comunidades. Necesitamos hacer visible lo invisible y especialmente promover alianzas entre mujeres, en todas las esferas, de todas las proveniencias, rurales y urbanas, del Norte y del Sur, se nos hace cada vez más urgente unirnos para poder despertar de este letargo, para honrar la memoria que tenemos en común para recordar a nuestras ancestras (Carmona. 2020, p. 48).

Además de la entrevista, el rodaje planteado con Maria Judith Valencia acudió a otro instrumento metodológico al que Arango y Pérez nombran “re-enactment”, que consiste en “disponer para la cámara” (2008, p. 137) una serie de asuntos significativos para las comunidades, con lo cual se busca recrear conjuntamente, para el dispositivo fílmico, aquello que se ejecuta constantemente en lo cotidiano o que hace parte de los mitos o historias colectivas.

Figura 20

Marujta montando la ceniza y la cal en el fogón de leña



Nota. Gómez, J. (2021). *Hortensias*. [Fotograma].

“Disponer frente a la cámara” es un experimento en el que el investigador creador intenta poner bajo control la información o las representaciones que no son posibles documentar de manera espontánea como: actividades, rituales, representaciones de hechos o eventos pasados, procedimientos y muchas otras acciones, disponiéndose en un tiempo y en un espacio controlado. El investigador puede partir de proponer un ejercicio deductivo en el que, a partir de la información general de las personas, plantea elementos que son tenidos en cuenta como: el sonido, la iluminación, los espacios en los que se realiza la acción, la experiencia en un ejercicio ilustrativo en el que se quiere capturar lo visible, lo conocido.

Sin embargo, la experiencia es mucho más rica que el diseño del investigador creador, ya que en la imagen afloran categorías sobre las que el diseño no tiene control como el movimiento, ni la espacialidad y territorialidad de los sujetos y que se expresan en su *hexis corporal*, entendida como la manifestación corporal del habitus, la disposición o “formas de obrar” de los agentes a partir de sus posiciones en el espacio social, una: “mitología política realizada, convertida en disposición permanente, manera duradera de mantenerse, de hablar, de caminar, y por ello, de sentir y de pensar” (Bourdieu, 1991, p. 119). Así, Marujita desde un principio propuso un diálogo ineludible a este experimento de disponer para la cámara, no sólo a través de la pesantez y el cuidado del movimiento de las personas mayores, la soledad y mengua del campesino en el campo, o el color acogedor y cálido de la cocina a leña; sino, con el cuestionamiento del papel ¿vale la pena disponer la cotidianidad frente a la cámara? Así empezaba a interrogar al equipo de grabación sobre el interés de hacerlo: *¿Esto acaso es tan bueno? ¿yo no sé, que irán a aprender esto tan maluco?*

Desde la postura subjetivista del ejercicio de dar voz, se puede pasar por alto la posición privilegiada de quien está detrás de la cámara en la elección de lo que vale la pena hacer aparecer y lo que permanece invisible. Epistemológicamente se delega la capacidad de exponer conocimiento o representaciones de lo comunitario a quien está frente a la cámara, la invisibilidad de quien está tras la cámara no obedece solamente a un defecto de ésta, sino a la decisión de quien está tras ella de esconder su intervención y de dar la ilusión que la persona frente a la cámara habla por sí misma.

Ante la cámara Marujita proponía un diálogo y un espacio para nuestra participación, porque la transmisión de los saberes de las comunidades rurales no se da a través de inventario o un recetario sino a través de la práctica. Así cuando se preguntaba por un procedimiento, respondía de forma irónica y mostrando lo que tenía en las manos, “pues mire”, “vea”, “así” (Entrevista a María Judith Valencia, 2020). Poco a poco las personas que acompañaban la grabación fueron entrando en ese diálogo y empezaron a aparecer en escena y la cámara misma tenía que participar, interpretar la mirada de un niño quién lo hace con interés y persigue con su mirada la acción.

Una decisión en el montaje pudo haber sido silenciar la voz de la conversación y obviar este diálogo entre quien está delante y atrás de la cámara y que se expusiera en la entrevista, o por un narrador externo para que se concentrara la atención en lo visible y lo conocido. Pero al disponer para la cámara se puede cambiar esa mediación y subordinación entre quien está delante y detrás de ella, poner en diálogo las condiciones de quien muestra y las posibilidades de quien mira.

Figura 21

Marujita bendice el maíz



Nota. Gómez, J. (2021). *Hortensias*. [Fotograma].

Disponer para la cámara debe dejar al sujeto delante de esta suficiente margen de acción como para que decida sobre lo visible y para que afloren aspectos de su corporalidad como en el caso de Marujita: la vejez, el bucolismo, la jocosidad con la que nos hablaba, la solemnidad y ritualidad con la que hacía su preparación mientras cocinaba, además de gestos espontáneos como

los sutiles golpecitos en forma de cruz a la tolva de la máquina de moler llena de maíz antes de persignarse y empezar a moler.

Tras este primer rodaje se realizó un proceso de reflexión a partir del visionado colectivo de los 80 clips que sumaban aproximadamente hora y media de grabación, de allí se concluyó que la interacción entre Marujita y el equipo de producción del Festival no sólo enriquecía la investigación, sino la búsqueda creativa del Festival. De allí se empezaron a plantear las preguntas de investigación de *Las Trochas del Maíz* y se evaluó la posibilidad de realizar nuevas invitaciones para que participen otras sabedoras y sabedores de estos conocimientos en el municipio, pero a partir de un “re-enactment”, una disposición para la cámara que propicia el diálogo.

El resultado del proceso de investigación creación del primer Festival fue expuesto en cinco capítulos y una de las secciones más largas fue la creada desde el Rodaje con Marujita, que se presentó en dos partes, en el primer capítulo de la programación virtual de *El Festival de la Montaña*. En un ciclo de investigación creación posterior, se evaluó la posibilidad de participar con un corto de cuatro minutos para el Premio IDEA a la investigación histórica en Antioquia, categoría de Documental en Video o animación. Para este premio no queríamos hacer una historia sobre Marujita, ni una receta para preparar arepas, o un reportaje sobre la agroindustria de la flor en el oriente antioqueño. Marujita era un testimonio de otro tiempo, sus dichos, su forma de hablar, su gestualidad, la forma en que terminaba todas sus frases riendo y que contrastó con su única risa amarga al final del documental; esa última risa fue la que definió el tono del montaje y la intención del documental.

Hortensias es una representación del olvido al que se exponen las prácticas y saberes en la región del oriente antioqueño, ya sea por su desvalorización ante la llegada de nuevas prácticas que las reemplazan, la pérdida de las relaciones en las que estos saberes se transmitían y la desaparición de las personas que las guardaban en su memoria. Lamentablemente María Judith Valencia falleció unas semanas antes del lanzamiento del *III Festival de la Montaña* y *Hortensias* funciona como homenaje y un monumento que reclama un espacio para estas memorias en la historia.

2.2 Lo simbólico y lo político

Como lo veníamos abordando, la poética audiovisual, no es solamente un medio de exposición de los resultados de un proceso de investigación científico o un medio de comunicación de denuncias o ideas políticas. La imagen fabricada -como lo he planteado a partir de Arango y Pérez- es análisis, interpretación y es sujeto de estudio, por esto los autores nos proponen considerar la imagen como presencia, representación y simulación: construcción técnica, simbólica y política; así:

En este punto, sería necesaria, entonces —como insinúa Debray en su texto *Vida y muerte de la imagen*— una historia de la mirada que conjugue a su vez: una historia del arte (que se ocupe de las técnicas de fabricación), una semiología (que se ocupe de los aspectos simbólicos) y una historia de las mentalidades (que se dedique a pensar el papel que ocupan las imágenes en la sociedad).

Pero esta tríada no podría abordarse de manera independiente; la propuesta sería entonces reconocer en estos tres niveles de análisis -técnico, simbólico y político-, la complejidad de las imágenes, su polisemia y, por lo tanto, la necesidad de establecer un corpus metodológico que permita aproximarse a la unidad de la figura, desde las relaciones que se tejen entre sus intervalos. Y en este sentido, los desarrollos tecnológicos, los de la teoría cinematográfica y fotográfica, podrían darnos luces acerca del potencial de las imágenes como alternativa de discurso antropológico, y de igual manera una aproximación etnográfica a las imágenes podría servir de apoyo para la producción e interpretación de éstas (Arango y Pérez, 2008, p. 133).

Apenas he realizado unas reflexiones sobre la técnica a partir de dos instrumentos metodológicos incorporados en la poética audiovisual de *El Festival de la Montaña*: la entrevista audiovisual y la puesta ante la cámara. Lo anterior, a partir de la propuesta de que la cámara en una perspectiva comunitaria se posiciona en una relación intersubjetiva y dialógica. En un primer momento, podría parecer que existe una relación directa entre las representaciones (lo simbólico)

y lo político en el cine, pero esto podría terminar reduciendo el cine a un mero medio para las representaciones; y la política a un conjunto de ideas relacionadas al gobierno y la administración de la vida en comunidad.

Juan Carlos Arias Herrera en *La vida que resiste en la imagen: cine, política y acontecimiento* (2010) habla sobre cómo esto permitió la apertura de una postura dentro del cine que rechazaba la inclusión de la representación, principalmente en la forma de la narración aristotélica, e incluso la idea de significado. En esta propuesta, la dimensión política del cine se despliega en tanto potencia inorgánica que rompe con la percepción y crea un nuevo campo de lo posible:

(...) a partir de las vanguardias (representadas por Epstein y Vértov) y de Gilles Deleuze, en la cual el cine, en tanto ojo mecánico esencialmente no narrativo, tiene la potencia de abrir nuevas posibilidades de experiencia al presentarnos de manera directa el tiempo y el movimiento “puros”. Si el cine es político dentro de esta línea de pensamiento es porque en él se despliega una “potencia de inorganicidad” que permite romper con las formas de percepción y afección cotidianas, y crear un nuevo campo de lo posible (Arias, 2010, p.142).

Arias, no valora esta postura en tanto su propuesta es tratar de negar la relación entre cine y política en términos de representación, sino mostrar que esta relación no es la única posible, lo que pone en evidencia aspectos del cine y de la política que podían haber permanecido ignorados y que representan una gran posibilidad para la teoría estética. El autor intenta reconciliar esta relación, a través de la postura de Rancière de entender el cine como “fábula contrariada” (Arias, 2010), el juego entre dos poéticas contradictorias: la de la narración, negada por las vanguardias y Deleuze, y la de las imágenes asignificantes, afirmada por ellos. Ya no se ubicará, en el acontecimiento de lo inorgánico, sino que descansará en el poder histórico de la imagen, posibilitado por su contrariedad constitutiva. El cine construye una vida histórica, en la medida en que funda un litigio sobre lo sensible común en el que la “parte sin parte” adquiere voz (Arias, 2010).

Así el autor deja abierta la búsqueda de lo político en el cine entre la construcción de nuevas formas de vida, justamente entre esta “vida inorgánica” que se resiste a las grandes estructuras y relatos que nos atraviesan y definen; y la posibilidad de configuración de una vida histórica -y esto es que el cine le dé la palabra a la parte sin parte- que realice una nueva “partición” de lo visible, una nueva determinación de lo que puede o no ser visto. Sobre esta “parte sin parte”, el autor propone ir más allá de lo planteado por Rancière: “hay una parte sin parte que no se refiere a individuos o comunidades concretas, sino a afectos, a experiencias, gestos, hábitos, movimientos y temporalidades que se hacen visibles superando a los sujetos que los encarnan (Arias, 2010, p.138).

La historia en el contexto de la investigación social tradicional solamente reconoce como válida la palabra escrita, o por lo menos traducir lo material o lo visual a palabras; constituyendo como principal fuente del conocimiento histórico al documento. Lo político en *Hortensias* (2021) como audiovisual comunitario, adelantada por *El Festival de la Montaña*, puede inscribirse en la posibilidad de configuración de una vida histórica para la parte sin parte. En contraposición el poder político del cine para Rancière consiste en volver histórica cualquier aparición detrás de una ventana. Arias advierte que a partir de esta idea es posible acercar los planteamientos de lo político en el cine como configuración de una “vida inorgánica” en la teoría de Deleuze y la configuración de una “vida histórica” en Rancière:

La imagen opone al *documento* de la historia tradicional, su carácter de *monumento*: “lo que guarda memoria por su misma existencia, lo que habla directamente, por el hecho de que no estaba destinado a hablar (...) El monumento es lo que habla sin palabras, lo que nos instruye sin intención de instruirnos, lo que conlleva memoria por el hecho mismo de no haberse preocupado más que por su presente” Un monumento sería, así, un objeto cualquiera en el que se revela un modo de ser de lo cotidiano, una práctica particular que se ha inscrito en él sin una “intención histórica” (Arias, 2010, p. 120).

Este aspecto político del cine de configurar una “vida histórica” en Rancière podría confundirse o incluso plantearse como una resistencia a la violencia simbólica planteada por Pierre Bourdieu en *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (1999), en el que las clases

dominantes son quienes constituyen las características de “el buen gusto” mientras que las clases dominadas aceptan estas características dominantes del gusto como si fueran naturales.

Así aparecen estas distinciones por las que Marujita identifica la arepa de mote como lo maluco (el mal gusto), en contraposición a lo bueno (el buen gusto) que se construye desde otras diferencias como: fogón de leña/estufa de gas; lo viejo/lo nuevo; lo urbano/lo rural; arepas hechas en casa/arepas compradas en supermercado; maíz criollo/maíz extranjero; cultivar maíz/cultivar hortensias y otras más:

Porque aquí se cocina mucho el maíz, lo que es por aquí, disque en Sonsón, también disque es la tierra del maíz, bueno por aquí ya no es tanto que haya maíz, por aquí lo que hay ahora, así últimamente, el maíz eso se acabó mucho, ahora lo que más hay por aquí, son hortensias (risas)... no ya esto se acabó mucho... (Hortensias, 2021).

Figura 22
Marujita ríe



Nota. Gómez, J. (2021). *Hortensias*. [Fotograma].

El sentimiento y el significado de sus últimas palabras en *Hortensias* (2021) es intranscribible, muy a pesar de que se identifique la arepa de mote con lo feo, lo maluco, lo insano y se cuestione si merece aparecer ante la cámara, no puede contener el malestar ante esto que naturalmente ha aceptado su invisibilidad, y de lo que no puede aceptar su desaparición. En seguida, a la invisibilidad le sigue el desuso, a esta la muerte, y después el olvido; sobre esta preocupación *El Festival de la Montaña* desarrolla gran parte de su investigación creación: cómo

resignificar estas prácticas y saberes de las comunidades rurales de El Carmen de Viboral y cómo ponerlas en diálogo con las nuevas formas de habitar el territorio.

La discusión sobre la dimensión política de la poética audiovisual del Festival no debe confundirse con la dimensión de la representación que se busca resignificar, sino en la pregunta por cómo dicha poética contribuye a crear un sentido de habitar el territorio. Con la muerte de Marujita se perdieron saberes que solo eran transmitidos a través de la práctica, y esta posibilidad de hacernos aparecer en la imagen audiovisual, es la posibilidad de mantenerlos en diálogo con nuestra actualidad, de abrirle la posibilidad de preguntarnos por el sentido de lo común.

En este capítulo recogí las reflexiones sobre el lugar de la comunidad con relación al uso de la cámara en los instrumentos de investigación creación, para esto analicé, producto de la sistematización, una de las obras realizadas en el marco de *El Festival de la Montaña* bajo las tres dimensiones propuestas. Hablar del nivel simbólico y político es un abre bocas a la formulación de una propuesta para la poética audiovisual en la Investigación Acción Participativa.

En *Hortensias* la dimensión simbólica de la poética audiovisual es muy cercana a la dimensión política y puede llegar a confundirse. Pero debe entenderse que la dimensión política aquí expuesta es un abre bocas a lo político en lo científico social y lo creativo del Festival. La Investigación Acción Participativa reivindica un papel de los saberes populares en la construcción de conocimiento y para transformar la realidad.

Esta predominancia de la praxis en la IAP, puede subordinar el acto creativo a un medio, a un instrumento de la transformación, desdoblarse la poiesis de la acción es reclamar al acto creativo como acto transformador. Así la poética audiovisual del Festival se identifica como comunitaria, primero, porque asume la posibilidad de desplazar o redefinir esas fronteras simbólicas (feo/estético, rural/urbano, saber/hacer, conocimiento común/conocimiento académico, investigador/comunidad, entre otros) que limitan las formas de conocer, hacer y crear en colectivo. Y segundo, la posibilidad de configurar nuevas formas de vida a partir de representaciones, relatos, símbolos identitarios construidos en las reflexiones de lo que significa ser y estar en común. Sobre esto Alfonso Torres identifica cómo se ha intentado hacer lo comunitario:

(...) una política, estrategia o acción política, social, cultural y educativa que promueva vínculos, subjetividades y valores comunitarios; proceso de creación y fortalecimiento

permanente del tejido social y de potenciación de la capacidad de agencia de sujetos personales y colectivos sociales unidos entre sí en torno a diferentes factores y circunstancias (territoriales, culturales, generacionales, emocionales, creencias y visiones de futuro compartidas). Salvo en el caso de aquellos colectivos sociales –como la mayoría de los pueblos indígenas– donde es su modo de vida, las comunidades no se supondrían como dadas, sino que estarían en permanente nacimiento y formación (Torres, 2018, p.220).

La propuesta hasta este punto esbozada, presenta una comunidad creativa llamada *El Festival de la Montaña* y las reflexiones sobre el lugar de la comunidad en algunos instrumentos metodológicos de la poética audiovisual. El siguiente capítulo quiere ser conclusivo, tanto el Cine comunitario, la IAP y la Investigación + Creación son propuestas amplias y flexibles, pero si lo que se pretende es proponer un modelo metodológico trataré de ubicar la experiencia de la poética audiovisual de *El Festival de la Montaña* en relación a estas tres.

2.3 Coda: Anotaciones sobre otros instrumentos metodológicos para la investigación creación comunitaria²³

2.3.1 Galerías Comunitarias²⁴

La música, el muralismo, la fotografía, el documental, la cocina, entre otros que han sido tan esenciales en el proceso creativo de *El Festival de la Montaña*, de continuar el sentido de lo que reconocemos como *Las Prácticas y Saberes de las Comunidades Rurales del Carmen de Viboral*, y sabemos, no pretende eternizar la tradición y el pasado, sino, decidir nuestro presente sin perder el sentido de vida de nuestros ancestros. La estrategia del Festival ha sido promover el

²³ Los siguientes son otros instrumentos metodológicos que se diseñaron para *El Festival de la Montaña*, pero dado a que se aplicaron parcialmente, o aún se están implementando no se profundizaron en esta sistematización de experiencias.

²⁴ Este apartado es un fragmento (decidí mantener el estilo realizando algunas correcciones de fondo) de un texto de mi autoría llamado *Nuestra imagen se refleja en el agua que corre* (2021), originalmente publicado en las memorias del *IV El Festival de la Montaña: Las memorias del Agua* (2021), es un registro narrativo sobre las propuestas audiovisuales de dicha versión del Festival.

encuentro, la fiesta y la celebración; como médium entre la tierra que sembramos y los alimentos que cocinamos; el conocimiento de la academia y de la gente en calles y trochas; para liberar al músico del auditorio, la pintura de la galería, la fotografía del muro de Instagram y el cine de las salas.

En algún momento parte de la reflexión para la cuarta versión del Festival fue alrededor de cómo involucrar la imagen fija y en movimiento como medio para estos saberes y prácticas y como representación de lo comunitario. La primera apuesta fue darle a la imagen un valor que trascendiera el mero sentido del registro, sacarla de los contextos institucionales (archivos, tesis de grado, informes narrativos, reportajes, etcétera) y domésticos (álbumes familiares) y llevarlos al terreno de lo común. Una de las intenciones de este año fue comenzar la creación de una galería comunitaria, con fotografías que tuvieran como temática *Las memorias del agua*, a partir de dos estrategias: la revisión de archivos y álbumes personales, familiares y de colectivos como: organizaciones, juntas de acción comunal, escuelas, iglesias, entre otras; e incentivar la creación a través de talleres de fotografía y concursos.

De las fotografías encontradas, podemos identificar algunos motivos sobre la temática del Festival²⁵: los puentes, las actividades comunitarias y familiares en el río (el juego, los sancochos, las caminatas), el trabajo y el río (la arriería, la minería) y la admiración a la naturaleza. En el momento de la exposición y socialización de las fotografías el principal diálogo fue sobre las personas presentes en las fotografías y los eventos.

²⁵ La IV versión del Festival fue nombrada *Las memorias del agua* y proponía una reflexión sobre la relación del agua con el territorio rural y urbano. Desde mi opinión esta es la incursión más seria que ha hecho *El Festival de la Montaña* sobre la planeación territorial en El Carmen de Viboral, estas memorias abordan la relación entre las poblaciones urbanas y rurales con el recurso hídrico y se plantea desde lo simbólico, la biología, lo comunitario con una fuerte fundamentación en la resistencia del municipio a nuevas prácticas como sería su vinculación al Plan Departamental de Aguas de Antioquia.

Figura 23
Puentes del Río Melcocho



Nota. (Izq.) Puente de guadua en el charco “Del Paso” en el Río Melcocho. (2008). Archivo María Lucero y Valeria Orozco. (Der.) Puente Azul²⁶. (2009) Álbum comunitario JAC El Porvenir (2009). [Fotografías].

La galería comunitaria es un ejercicio que he realizado con otras comunidades indígenas, barriales y afrocolombianas. Su finalidad no es la galería en sí, ni socializar una investigación con una comunidad. Tampoco es un instrumento que sirve exclusivamente para recolectar, contrastar y organizar información a partir de imágenes, sino que es una propuesta en la que se crea investigando y se investiga creando, desde el diálogo sobre las fotografías. Los y las facilitadoras pueden acompañar la galería con otros instrumentos como líneas del tiempo, cartografías sociales, revisión de fuentes secundarias, entrevistas, entre otras; para la creación de una galería comunitaria se deben tener en cuenta cuatro etapas:

²⁶ Puente ubicado en la vía entre la vereda El Porvenir y la vereda Santa Rita, construido en el año 1977 por dos habitantes de la vereda, durante el conflicto armado este puente fue destruido.

a) Preproducción: inicialmente se elige con la comunidad un “objeto” que puede ser una temática, un personaje (individual o colectivo), lugar o evento, las preguntas o los objetivos de la recolección de las fotografías y los criterios de búsqueda (archivo y tomadas en el marco de la metodología), se identifican fuentes claves y se delegan responsables para la recolección. Los y las facilitadoras lideran la convocatoria y coordinan con los miembros de la comunidad en la búsqueda de las fotografías.

Figura 24

Paseo de los alumnos de la vereda El Porvenir hacia la vereda La Cristalina, sobre el puente del Charco de los Gómez



Nota. Orozco A. (2004). [Fotografía].

b) Producción: En esta etapa se tiene en cuenta todo lo necesario para presentar e instalar la galería. En primer lugar, se deben realizar fichas sobre las fotografías que deben incluir por lo menos: un título o descripción breve de la fotografía, un lugar y una fecha estimada y una descripción amplia que puede contener relatos, personajes, descripción de los hechos, contextualización o cualquier elemento que la comunidad pueda brindar para dar contexto a la

imagen. En segundo lugar, se deben planear y ejecutar los pasos necesarios para la instalación de la galería: elección del soporte para las fotografías (digital o análogo), financiación, edición, impresión o procesado de las fotografías y fichas, locación (si es itinerante o fija), insumos, convocatoria, montaje de la galería y los encargados de recolectar la información.

c) Socialización: esta no debe entenderse como una etapa de cierre del proceso, si bien se presentan los resultados de la metodología, pueden surgir nuevas fotografías, ampliación o correcciones a la información recolectada, incluso pueden surgir propuestas para expandir la galería (visitar nuevos territorios, agregar nuevas preguntas u “objetos”) y la creación (exposiciones en sala, video montajes, performance, gigantografía, murales, etcétera).

Figura 25

Puente colgante de guadua sobre "El Paso" en el Río Melcocho vereda El Porvenir



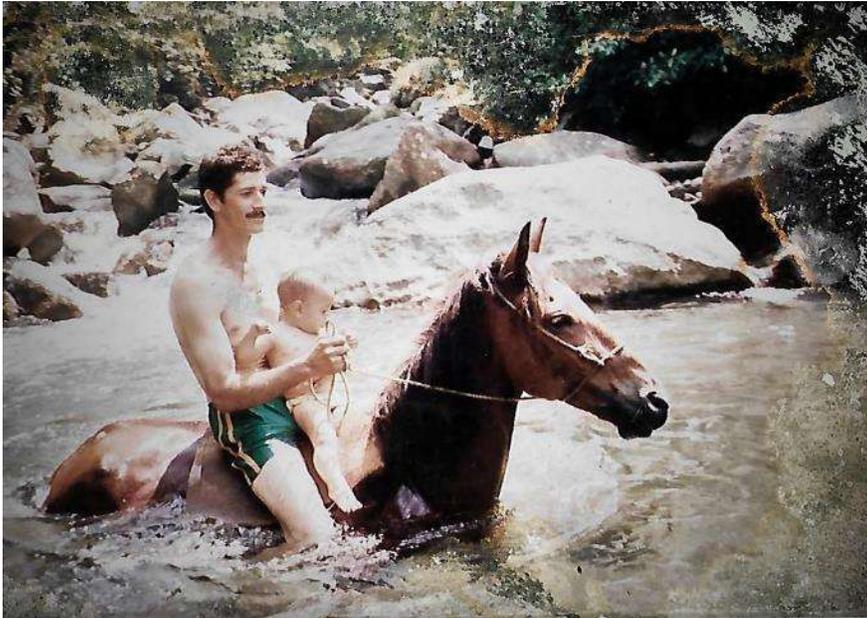
Nota. Orozco M. (s.f.). [Fotografía].

Lo más importante de este paso es el diálogo de saberes, pues sólo a través de la conversación y la interacción con la comunidad, se consolidan y complementan los datos recolectados por los y las facilitadoras del ejercicio. Esto no quiere decir que sea un ejercicio definitivo, pues cualquier acontecimiento tiene múltiples testimonios, que a veces se

complementan y hasta se contradicen. El sentido de este ejercicio en última instancia no es “la rigurosidad histórica”, si no la creación colectiva y la construcción de un sentido de lo común.

Figura 26

Rigoberto Orozco, autor de la plegaria Devuélveme la región de antes



Nota. (s.f.). [Fotografía]. Álbum comunitario JAC El Porvenir.

d) Evaluación: además de un balance de la aplicación de la metodología, la evaluación puede definir si el proceso puede darse por concluido o si es necesario volver a la etapa de producción con el fin de incluir hallazgos, material, soportes, o si quiere realizar la galería comunitaria en otras locaciones.

En el marco del *Convite por el agua en el Río Melcocho* el Festival hizo una experiencia piloto con la metodología, lamentablemente, no se hizo un ejercicio juicioso en el diálogo de saberes, en tanto la magnitud del evento superó la capacidad del equipo, por lo que se dejó la galería con la comunidad, con la intención de que haga parte del archivo comunitario.

(***)

Arango y Pérez, además del “re-enactment”, proponen una segunda herramienta metodológica a partir de la actancialidad fotográfica, como herramienta es al mismo tiempo descripción e interpretación, integrando los distintos puntos de vista de los interlocutores y la interpretación antropológica, permitiéndonos reflexionar sobre las interacciones entre los sujetos y los discursos:

En este sentido, nos interesan las fotografías en tanto medio para provocar y explicar a través de diferentes voces en las que intervienen distintos discursos y formas de representar y auto-representar. Buscamos en las fotografías qué es lo “fotografiable” y las formas de ser fotografiado, momentos, espacios, disposiciones, objetos, personas, vestuarios o vacíos que nos permitirán indagar por el cómo y el qué se quiere mostrar en la fotografía, lo que queda oculto y la razón de esta acción de invisibilidad (Arango y Pérez, 2008, p. 137).

Esta actancialidad de la fotografía permite reconstruir y pensar a partir de lo “fotografiable” en el caso de la galería comunitaria, este instrumento permite reconstruir espacialidades, temporalidades, historias, eventos desde la memoria e interpretación de los involucrados en la creación de la galería, lo que permite establecer el encuentro y el diálogo entre generaciones, territorios, saberes populares y profesionales (que también puede disponerse ante la cámara), al mismo tiempo construir un referente simbólico a través del encuentro.

Figura 27

Socialización de la galería comunitaria vereda El Porvenir



Nota. (2021). [Fotografía]. Archivo de El Festival de la Montaña.

2.3.2 *La transferencia de medios*

Una de las herramientas metodológicas más importante para la investigación creación comunitaria, y tal vez por esto, es de las primeras en las que se suele pensar al hablar de creación comunitaria es la transferencia de medios, que consiste en “entregar la cámara a los sujetos”. Arango y Pérez identifican a Rouch como precursor de implementación de está metodologías reflexivas en la realización de los filmes etnográficos, que postulaba la necesidad de que las creaciones audiovisuales traspasaran de las manos de los investigadores a las manos de los protagonistas, para así lograr el tan anhelado “punto de vista nativo”:

A partir de entonces se reconoce que lo etnográfico de una imagen no se encuentra ligado solamente a su contenido, sino al contexto en el que es producida, ya que el caudal de significados que carga consigo una imagen hace de ella una carta abierta de posibilidades semánticas que sólo se encadenan y/o reorientan a partir de la mirada (Pink y Sarah, 2001, como se cita en Arango y Pérez, 2008, pp. 135-136).

Desde *El Festival de la Montaña* reconocemos que una metodología como la transferencia de medios, o cualquier método que pretenda la autorrepresentación requiere un proceso pedagógico de mucho tiempo. En el caso del proceso musical de los de los jóvenes empezó en el año 2015 con el proyecto *Guitarras para educar* y de allí el trabajo de los procesos de creación musical que involucra niñas, niños, adolescentes, jóvenes y personas adultas que ahora se ocupan los músicos rurales del cañón del Río Melcocho como Lucélida Martínez y Alejandro Trujillo músico residente en el casco urbano del municipio.

Las y los músicos vinculados al Festival vienen participando de la investigación creación y como muestra de ello está la producción de cuatro canciones en el disco “*Cantos al agua*”²⁷ a partir de la experiencia del IV Festival. Si bien esto puede mostrarnos que la creación desde un proceso

²⁷ Propuesta que busca grabar y difundir las músicas campesinas de El Carmen de Viboral y aportar a la memoria sonora. Este primer álbum integra algunas canciones al agua que fueron creadas en el marco de *El Festival de la Montaña: Las memorias del agua* 2021 URL: https://www.youtube.com/watch?v=yIIfC9mUFow&list=PL_9A-EZE_zCVhoQCFAUIDG1Kt_pxELELA

pedagógico es a largo plazo, no podemos negar que el lenguaje audiovisual no es tan ajeno para las poblaciones rurales como lo sería en tiempos de Rouch.

Figura 28

Arepa de mote y la morcilla de yuca y maíz



Nota. Receta de Mary Villegas, grabada en la vereda El Porvenir. (2020). [Fotograma].

Parte del material del III Festival fue dirigido, grabado e incluso montado por habitantes de la vereda El Porvenir. Un primer ejemplo fue la receta de la arepa de mote y la morcilla de maíz y yuca de Mery Villegas. Este fue grabado por una cámara compacta, la persona que lo realizó no tenía herramientas para hacer un montaje, pero lo resolvió a partir de la puesta en escena. En la figura 28, el personaje se dispone a mostrar el proceso a partir de los objetos que están dispuestos en la escena: el maíz pelado en sus manos, la máquina de moler en el mesón y el fogón de leña.

Figura 29

Natilla de maíz



Nota. Receta de Marleny López, grabada en El Porvenir. (2020). Hortensias. [Fotograma].

Otro ejemplo (figura 29) es la receta de natilla de maíz de Marleny López, grabada y montada desde un celular. La aplicación utilizada solo le permitía disponer una imagen fija y una pista de audio, que en este caso fue la canción *La Tapetusa* de la agrupación musical de la vereda, Tradición Melcocheña, así que se ve cómo se utilizan otros recursos como notas escritas a mano y un texto digital insertado sobre las fotografías.

Este ejemplo tomado del segundo capítulo de la miniserie del *III Festival de la Montaña: Las trochas del maíz* nos muestra cómo la poiética audiovisual, cada vez está más difundida, está siendo frecuentemente democratizada. Existe un uso del lenguaje audiovisual, hay conocimientos del encuadre, de la secuencia, del montaje, entre otras. que han sido aprendidos a través del consumo de material principalmente el celular²⁸.

Sin embargo, como se ha hecho hincapié, una poiética no es comunitaria solo por la transferencia de los medios creativos a los individuos que identificamos como parte de una comunidad. Por eso es clave el concepto de la reflexividad, comprender que el “individuo comunitario” no es sólo efecto de estructuras situacionales (edad, ubicación, nivel educativo, nivel de ingresos...) y condicionales (sexo, género, etnia, discapacidad...) que estructuran a los individuos como comunidad, éstas no son “naturales e inmutables” ellos tienen la posibilidad de estructurar otras formas de organización social comunitaria.

En términos de una poiética audiovisual comunitaria, entrarían en juego nuevamente el nivel de las autorrepresentaciones y el nivel político de dicha poiética. Sobre estos primeros se aborda en el tercer capítulo la existencia de tres regímenes en los que se inscriben las representaciones: ético, poiético y estético, lo que deviene en que las autorrepresentaciones las comunidades asuman “formas de ser” y “formas de representar” para encajar en una idea de la creación comunitaria. Es sobre este problema que Juan Carlos Arias Herrera en *Dar la voz, dislocar la imagen: visibilidad de las víctimas en el documental contemporáneo* (2015) habla sobre dos dificultades de la representación y la autorrepresentación de las víctimas en el documental, y que podemos traerlas a lo comunitario: primero, esperamos que los sujetos se porten y se representen de ciertas maneras y esto nos habla de un nivel disciplinario de las representaciones, en tanto se

²⁸ La vereda El Porvenir de El Carmen de Viboral, Antioquia, está ubicado a aproximadamente cuatro horas (a mula y a chiva) del centro poblado más cercano La Piñuela, corregimiento de Cocorná. El acceso a señal de celular y televisión funciona a partir de algunos servicios satelitales a los que muy pocos tienen acceso, muchos nunca han visitado una sala de cine.

espera de las víctimas, o en este caso de la comunidad, una representación que reafirma unas ideas morales. De la comunidad se espera lo originario, lo resistente, lo costumbrista, lo pintoresco, romántico, bucólico, natural, orgánico, conservador y en ese sentido no se espera de la comunidad que pueda ser creativa, científica y subversiva.

En segundo lugar, creemos que las comunidades tienen una poética propia, y son unas formas de auto representación particulares, cuando más bien hemos creado, y casi naturalizado “un lenguaje audiovisual estándar para narrar el acontecimiento, un formato al que cualquier realidad se adapta fácilmente” (Arias, 2015, p. 99). Así, por ejemplo, se ha vinculado el formato de adaptar el arte y poética audiovisual a un medio de comunicación, o denuncia política o divulgación científica. El reto político de la transferencia de medios como herramienta de investigación creación comunitaria se ubica justamente en la posibilidad de ser crítica de sus autorrepresentaciones y en este sentido requiere de un proceso en el que se transforme la idea del autor. En la investigación creación comunitaria no se implementa la transferencia de medios desde esta búsqueda “del punto de vista del nativo” sino la constitución de una comunidad creativa que cuestione las representaciones, busque nuevas formas y constituya un espacio de aparición para lo común.

Porque lo comunitario es también en sí mismo un replanteamiento de lo político y en ese sentido es una reflexión sobre el lugar del conocimiento y la creación en la constitución de lo común, su búsqueda no es entrar en el circuito de la investigación del conocimiento académico o en el mundo de la creación cinematográfica y sus circuitos comerciales, sino, constituir un espacio de vida para ser en común.

Tercero: Desdoblar la acción: reclamando un espacio para la creación en la transformación de la realidad

“Porque la Fantasía creativa se basa en el amargo reconocimiento de que las cosas del mundo son tal cual se muestran bajo el sol; en el reconocimiento de una realidad, pero no en la esclavitud a ella” (J.R.R.Tolkien, 1998, p.176).

El recorrido que hemos hecho hasta este capítulo atraviesa dos de las categorías centrales de esta investigación: la comunidad o lo comunitario y la poiética audiovisual. Así mismo, han sido recurrentes conceptos como saber y práctica, o teoría y praxis. Mirándolo de un modo retrospectivo, al abordar el concepto de comunidad en el primer capítulo, se cuestiona a partir de la relación del conocimiento (teórico) sobre lo comunitario, y se propone un abordaje desde una perspectiva epistemológica intersubjetiva, además, se le atribuye un sentido político (praxis). El segundo capítulo propone un análisis sobre la poiética audiovisual del Festival, primero, desde la relación entre la técnica (un lógos poietikós, una inteligencia creadora) y la construcción de conocimiento sobre lo comunitario; y segundo, desde la diferenciación de las representaciones creadas y la dimensión política de dicha poiética audiovisual; análisis que en ambos casos tienen en cuenta la cuestión de lo comunitario desde una perspectiva intersubjetiva.

Llegamos a estas reflexiones teóricas de la relación entre crear, saber y transformar la realidad, especialmente nutridos por una tradición intelectual que ha madurado en unas propuestas teóricas y metodológicas como lo son: investigación creación (teórico – poiética); la investigación acción participativa (teórico-práctica); y el cine y el audiovisual comunitario (poiético- práctica). Ahora, la pregunta que nos quedaría por abordar es: ¿De qué manera los aprendizajes metodológicos a los que vamos llegando, a partir de lo que he planteado sobre la experiencia de *El Festival de la Montaña*, proponen una nueva relación entre teoría, poiésis y praxis?

3.1 El cine y el audiovisual comunitario: de objeto de estudio a la Poiética Audiovisual

En el texto *El cine comunitario en América Latina y el Caribe* (2016), Alfonso Gumucio Dagron -antes de hablarnos de lo que es el cine comunitario– señala algunos filtros que ponen en desventaja la presencia del cine latinoamericano en las pantallas, por lo menos de cara al cine comercial: la consideración de nuestras industrias cinematográficas como menores, la separación del cine de ficción y cine documental en detrimento del segundo, la discriminación al cortometraje y a las películas que no se adapten a las normas de las salas comerciales. Ante el cine comunitario agrega un último filtro: al ser hecho por cineastas no profesionales y abordar temáticas que interesan a grupos y comunidades específicas está en desventaja frente al cine de autor (Gumucio, 2016), dicha concepción de antemano nos advierte cómo el cine comunitario aparece como el *otro* del cine comercial y de autor latinoamericano. Más adelante nos confirma dicha definición, que entra en controversia con el concepto reflexionado en este texto:

En las ciencias sociales se ha debatido durante muchos años la definición de comunidad, sin llegar a un acuerdo. Para los fines de esta investigación, decidimos que más que una definición, necesitábamos delimitar el campo de estudio de una manera suficientemente amplia y práctica, para que incluyera a todos aquellos grupos humanos que comparten intereses comunes, ya sea en un ámbito localizado geográficamente o no (Gumucio, 2014, p. 30).

En ese sentido, el autor limitó el ámbito de su investigación a las experiencias de organización, producción y difusión del cine y el audiovisual comunitarios, es decir, a aquellas que llevan adelante los actores desde su propia constitución comunitaria, excluyendo las miradas externas sobre ellos:

(...) aquellos procesos que nacen y se desarrollan impulsados desde una comunidad organizada, cuya capacidad es suficiente para tomar decisiones sobre los modos de producción y difusión, y que interviene en todas las etapas, desde la constitución del grupo generador, hasta el análisis de los efectos que el trabajo produce en la comunidad, tanto en lo inmediato como en las proyecciones de largo plazo (...) Esto sin dejar de reconocer que hay iniciativas privadas, profesionales o institucionales, que permiten el

desarrollo de procesos comunitarios, aunque estos no sean, al menos al principio, autónomos en cuanto a la toma de decisiones, el financiamiento y las modalidades de producción (Gumucio, p.33).

Antes de desacreditar el concepto de cine comunitario de Gumucio (2016) partamos por reconocer la amplitud de la investigación que coordinó sobre su bagaje en América Latina y el Caribe, que incluyó 55 experiencias reseñadas en 13 informes. De allí que se identifiquen una gran cantidad de características y posturas frente a lo que podrían definir como comunitario y que, gracias a esta misma riqueza y amplitud, termina por proponer un concepto abierto, pero con un ámbito de investigación muy limitado.

Esto no quiere decir que el autor desconozca la existencia de un amplio debate sobre lo comunitario, sino, una ligereza a la hora de abordar un concepto que parece definirse más fácilmente desde el sentido común. Así, una lectura despreocupada de esta investigación puede hacernos caer en una concepción subjetiva sobre lo comunitario, esto es: la aceptación de unas categorías que clasifican a los sujetos a partir de las cuales, el *investigador* delega a los individuos la capacidad de hablar en nombre de la comunidad y las consecuencias epistemológicas y políticas que esto conlleva, especialmente en la reproducción de las representaciones de lo comunitario como: *lo otro* de lo comercial, institucional, profesional.

En el artículo *Audiovisual comunitario como experiencia crítica de la modernidad* (2021) Carlos Augusto Giraldo Castro y Camilo Rincón Ramírez hacen un recorrido parecido partiendo de propuestas históricas, algunas pueden comprenderse como antecedentes del cine comunitario: el cine alternativo, el tercer cine, cine revolucionario, cine imperfecto y cine junto al pueblo. Este último presenta una dicotomía entre el cine contra el pueblo y el cine junto al pueblo, con base en esto, los autores concluyen:

(...) en el texto en mención se hace una crítica a la manera en que surgió el cine comunitario. Por un lado, en sus inicios se caracterizó por una posición victimista y paternal, en la que se exotizaba al otro, mostrándolo en estado de miseria y en situaciones lastimosas, es decir, el cine comunitario tuvo que dar un paso del asistencialismo a la participación, en la que no solo se representara la visión de un autor, sino una construcción dialógica y mediada por las concepciones de las diferentes partes implicadas en la realización de las piezas

audiovisuales. De allí que aparezca la característica principal del cine comunitario: lo común prevalece sobre lo individual (Giraldo y Rincón, 2021, p. 257).

En el subtexto de estos autores subyace una crítica a la aparición del concepto de lo comunitario en el cine, desde lo que consideran el sentido latinoamericano ortodoxo del término. El texto no desarrolla completamente esta apreciación, sin embargo, sí hace una detracción a la objetividad de conceptos como el pueblo (propio de la militancia ideológica de izquierda) y la comunidad, proponiendo hablar desde el concepto de *lo común*.

Traer el concepto de lo común al cine comunitario es sumamente importante, lo común no es sólo un objeto, “sobre el que”, o “junto al que” el director hace cine; tampoco es un sujeto colectivo sobre el que se delega crear representaciones cinematográficas de lo común. Lo común y lo comunitario, como puede comprenderse en el recorrido de las experiencias de Gumucio (2016) y en el recorrido de antecedentes de Giraldo y Rincón (2021) son, ante todo, un principio político de acción: hacer, pensar y crear en clave del ser con otros.

Laval y Dardot en su libro *La Nueva Razón del Mundo* (2013) exponen cómo el neoliberalismo no es una ideología económica y social, sino una nueva racionalidad. Todo en nuestra sociedad contemporánea funciona con la lógica de la empresa. Así, el Estado cambia su vocación democrática por los indicadores de competencia y gerencialismo y el individuo se hace empresario de sí, ya no encuentra la coerción como una fuerza que le viene desde afuera, desde la sociedad, sino que cada individuo ejerce la coerción sobre sí mismo en esta nueva subjetividad del goce que equivale al rendimiento. Como alternativa a esta “nueva racionalidad” en 2015 Laval y Dardot publicaron *Común: Ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*, en este trabajo los autores proponen la categoría de lo común como “principio efectivo de los combates y los movimientos que, desde hace dos decenios, han resistido a la dinámica del capital (bajo la racionalidad neoliberal) y han dado lugar a formas de acción y a discursos originales (2015, p.21)”. Giraldo y Rincón (2021) enuncian esta resignificación a la hora de hablar del cine comunitario -y creo que es significativo en tanto se entienda lo comunitario y lo común, no desde la perspectiva de la comunidad como algo existente o un sujeto al que se le agencia la capacidad de hablar en nombre de la comunidad-. Como alternativa El Festival ha compartido y socializado lo comunitario como una relación, podemos encontrar esta comprensión en algunos de sus miembros:

Yo creo que una comunidad es un vínculo que se crea entre personas, no necesariamente porque vivan juntas, es como un tejido social, algo que permite que se entablen conexiones y relaciones (...), ya sea por un interés comunitario o general. Yo creo que la comunidad se da en el encuentro, porque si no se da el intercambio y el diálogo seríamos un montón de desconocidos habitando un mismo espacio (Fragmento de entrevista a Pablo Restrepo, 2022)

Un cine comunitario es un cine político, no como género, sino al definir la constitución de lo común como principio de acción, parte de un relacionamiento que no es el típico autor – comunidad, derivado en la lectura ideológica de la vanguardia guiando al pueblo (objetivista), o la lectura que pone al colectivo encima del autor (subjetivista). Partimos de una relación intersubjetiva, es decir, una relación en la que el autor está inmerso junto a otros sujetos, en que se comparte una preocupación por lo *común* o en la que se está constituyendo esta preocupación.

Dicha relación además es reflexiva, como lo proponen Arango y Pérez (2008, p. 134), así que debemos reconocer que, aunque se hagan ejercicios que intentan democratizar la creación audiovisual, la relación entre observador y observado (en este caso entre individuo y colectivo) es dialógica pero nunca completamente horizontal. Esto quiere decir que la determinación (o la dirección) de la comunidad sobre el individuo no es unidireccional, el sujeto comunitario tiene la posibilidad de resignificar las representaciones que existen sobre lo común y es en esa dimensión en que este también determina a su comunidad.

Otra característica del cine comunitario es el diálogo de saberes, la conversación entre los conocimientos populares y la academia; entre los artistas profesionales y los empíricos, no se trata de bajar o traducir los saberes científicos y artísticos a la comunidad, sino de elevar los saberes y las creaciones populares. Volviendo a los testimonios de los jóvenes que participan en el Festival:

Para mí lo que ha sido *El Festival de la Montaña* ha sido una forma de romper barreras, una forma de buscar otros caminos para hacer las cosas. Porque de pronto yo como biólogo, como profesional, como persona graduada de una universidad, tengo un conocimiento muy académico y una formación muy académica. Pero eso no quiere decir que otros saberes

tradicionales y ancestrales no sean valiosos y es importante entender que ese tipo de conocimiento, esas vivencias, esas experiencias alrededor de, por ejemplo, estos cañones, son también muy valiosos y deben también estar en el imaginario colectivo. Yo digo que rompe barreras porque ha sido una manera no de construir alrededor de *El Festival de la Montaña* sino de deconstruirse: como persona, como profesional, de empezar a desaprender unos conocimientos que muchas veces son muy cuadrículados en la academia (...) Cuando iniciamos el Colectivo, siempre fue muy difícil llegar a la comunidad, a las personas que no tenían esa misma formación y [por] esos mismos conocimientos tan académicos. Pero nuestra intención siempre fue la de divulgar, la de compartir. Uno de los lemas, de los mensajes que queremos transmitir es que, no se puede conservar, no se puede amar a la naturaleza y no se puede entablar una relación fuerte con ella si no es conociéndola y ese conocimiento se puede dar de muchas maneras (Fragmento entrevista a David Sánchez, 2022).

En la experiencia de *El Festival de la Montaña* tenemos el privilegio de proponer un diálogo de saberes amplio, además de incluir en nuestros procesos creativos la interdisciplinaria; esto no solo considerando diferentes poéticas, sino diferentes áreas del conocimiento:

Pues a mí me parece que el Festival como comunidad ha sido muy importante y también muy enriquecedor, personalmente, en mi proceso creativo y académico, porque el uno relacionarse con otras personas que también crean y que también investigan, o sea la importancia, la interdisciplinaria también del conocimiento, ¿cierto? cómo desdibujar las fronteras del conocimiento, que la biología no esté desligada del arte, de lo ambiental, sino que todo puede dialogar. Así uno se nutre de las investigaciones o las creaciones que hacen los biólogos, de los artistas compañeros, de los audiovisuales, estamos rodeados de una atmósfera muy creativa y siempre en pro como de investigar y de crear y de todo lo que conocemos aquí en el Festival también existe como esa indagación por cómo se puede transformar esos conocimientos y compartirlos también como a más personas (Fragmento de Entrevista Pablo Restrepo, 2022).

Existen varias sinergias en *El Festival de la Montaña*, de un lado tenemos las interdisciplinarias, la sinergia entre técnicas, como en el caso de la relación entre la producción musical y sonora y la producción audiovisual; de otro lado tenemos sinergias prácticas como la que hay entre el audiovisual y la biología en la divulgación científica, o entre la ilustración científica, la cerámica y la biología con fines pedagógicos. Pero lo que nos interesa es la sinergia entre el saber y el crear audiovisual, que será abordado en un siguiente apartado de este capítulo.

Volviendo al concepto de cine comunitario, hay una última característica transversal para todos los actores y es que es un ejercicio político. Para Gumucio, (2014):

El cine y audiovisual comunitarios son expresión de comunicación, expresión artística y expresión política. Nace en la mayoría de los casos de la necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo en un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes, y pretende cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas (p. 18).

Él da un papel muy importante al derecho a la comunicación (a partir de algunas reflexiones que lo anteponen a la libertad de expresión y el derecho a la información) en el cine comunitario. Si bien, esta es una de las primeras preocupaciones de muchos procesos de creación comunitaria, la de comunicar y denunciar sus realidades, la praxis del cine comunitario no se limita a esto. Como en otras poéticas, el cine y el audiovisual comunitario puede tener también un papel pedagógico en la transmisión de conocimientos:

Porque es a través del arte y a través de la cerámica, de los bordados, de las ilustraciones que la gente se puede conectar más directamente y como que eso les llama más la atención y les despierta la curiosidad de saber más. Esta interdisciplinariedad principalmente entre la biología, el arte y lo artesanal que tiene este pueblo ha sido muy importante para la divulgación de todo ese conocimiento que hemos adquirido gracias a los recorridos (Entrevista a Juan Pablo Giraldo González, 2022).

Además de esto, el audiovisual y el arte comunitario en general proponen un diálogo acerca de las representaciones y las narrativas sobre la identidad, la memoria y el territorio. Un diálogo que a veces supera los límites del conocimiento -como saber de lo verdadero- y exploran la búsqueda del sentido y de lo común:

Pues yo creo que el arte es como un puente que permite poner a dialogar cosas que al parecer nosotros creemos que están separadas como: la memoria campesina de la agricultura y la siembra y el estudio académico artístico, lo que es el circuito del arte en general. Lo que yo creo que permite es como un puente, un diálogo entre unos conocimientos ancestrales y unas prácticas actuales. Yo creo que la siembra, la agricultura, las formas de trabajar la tierra le dan a uno muchos aprendizajes sobre las formas de ver el mundo y el arte es eso, una mirada, tu perspectiva de ver el mundo. Tener esto presente, esta raíz campesina y emplearla en el arte creo que permite primero que todo, situarse en un territorio, y después, vos podés compartir tu mirada sobre ese territorio a través del arte (Fragmento de entrevista Pablo Restrepo).

La poíēsis como expresión creativa planteada dentro de las relaciones comunitarias, tienen un papel en las constituciones de estas representaciones de lo común, es la respuesta de una pregunta por nuevas formas de ser en comunidad, estas formas de ser y de habitar el territorio hoy son una quimera, una utopía, ¿para qué sirve la utopía? pregunta Eduardo Galeano, en su breve prosa *Ventana sobre la utopía* (2001): “Ella está en el horizonte —dice Fernando Birri—. Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. ¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar” (p. 230). Es en este último sentido en que el cine comunitario tiene su máxima expresión creativa y política, en la posibilidad de ser un encuentro para imaginar, a partir de un desconocimiento de la realidad, de un horizonte de acción en común y a partir de este diálogo de saberes, intersubjetivo y reflexivo.

3.2 Más allá de la definición de Cine Comunitario

El recorrido de la investigación de Gumucio sobre el cine en América Latina y el Caribe, pasa por Colombia bajo la mirada de Pocho Álvarez, quien identifica la violencia política como telón de fondo del desarrollo de la actividad cinematográfica del país: La guerra de los mil días, El Bogotazo, La Violencia, el conflicto social y armado, entre otros. Para el autor, son Marta Rodríguez y Jorge Silva quienes, a partir de una constante en su obra, las comunidades en lucha, inician el camino que abre el cine colombiano al universo temático de la comunidad y su existencia como línea de relato y lenguaje:

Introducen al trabajo cinematográfico el espíritu del colectivo: la familia Castañeda²⁹ y su acción comunitaria como sujeto y objeto del filme y de la propia producción. Sin nada más que la conciencia de la necesidad de contar las condiciones de existencia, el trabajo diario y la explotación a que están sometidos, familia y realizadores, con sus únicas herramientas —una cámara, una grabadora y el imperativo de hablar y mostrar la realidad— y pese al entorno mortecino que rodea la existencia, emprenden con este desafío una aventura creativa que abre así un universo narrativo, nuevo y distinto para el cine de Colombia y de América Latina (Gumucio, p. 280).

Esta manifestación de “las comunidades en lucha” como sujeto de acción no sólo empieza a aparecer en el cine. En las ciencias sociales también hay voces en virtud de un nuevo paradigma epistemológico que tiene por objetivo central el cambio social a partir de la organización de las clases dominadas y que tiene de característico el hecho de ser el pueblo quien se auto investiga:

Orlando Fals Borda es el pionero de esta nueva búsqueda, cuando con su texto fundacional “Ciencia propia y colonialismo intelectual” y otros documentos sucesivos dio fundamento, desde la realidad latinoamericana, a una nueva corriente en la investigación social: la investigación/acción/participativa (IAP), entendida como un enfoque investigativo que busca la plena participación de las personas de los sectores populares en el análisis de su

²⁹ El autor hace referencia a *Chircales* (1972), ópera prima de Rodríguez y Silva.

propia realidad, con el objeto de promover la transformación social a favor de estas personas: oprimidas, discriminadas, marginadas y explotadas (Jara, 2018, p.40).

Esta necesidad de poner en juego la intersubjetividad, no solo aparece en corrientes teórico-prácticas como las señaladas por Jara: el trabajo social reconceptualizado, la educación de adultos, la educación popular, la comunicación popular, la Teología de la liberación, la Teoría de la dependencia y la investigación/acción/participativa (p. 41); sino que la podemos encontrar en expresiones poéticas como el Teatro del oprimido de Gustavo Boal y la Creación colectiva (Teatro) de Enrique Buenaventura. A pesar del reconocimiento de esta dimensión intersubjetiva en diversas propuestas, lo comunitario como categoría, concepto o tema del quehacer cinematográfico en la práctica cultural de un colectivo, no existe en la política pública colombiana. Para el Estado y su institucionalidad lo comunitario parece no contar, ni como expresión de una realidad, ni como un nutriente del proceso de construcción de la política pública del audiovisual y del cine de Colombia, menos aún como un laboratorio para el desarrollo del lenguaje cinematográfico propio:

En estas circunstancias, la presencia o surgimiento del cine comunitario como tal responde a una suerte de empeño personal aislado que, para Álvaro Ruiz, obedece al compromiso político, a la militancia de los realizadores que les ha llevado a [...] comprometerse con causas sociales y causas comunitarias y que los ha impulsado a realizar documentales, a realizar procesos de formación y capacitación que han apoyado el surgimiento del video comunitario (Álvarez, 2014, p. 285).

Cabría preguntar por la existencia de lo comunitario en la política pública para promover la actividad cinematográfica en el país, al parecer por la conformación de Los Planes Sectoriales de Cultura; por ejemplo, del departamento de Antioquia, la pregunta por lo comunitario en el cine y el audiovisual no atañe al Plan Departamental del Fomento Audiovisual y Cinematográfico, sino al Plan de Comunicación Ciudadana y Comunitaria (ICPA, 2014).

El circuito convencional del cine se constituye desde la lógica de la industria del cine, un ejemplo de esto son los consejos departamentales de cinematografía y audiovisuales que se constituyen por los representantes de los sectores que son relevantes para esta industria:

entidades de formación, realizadores, productores, técnicos, directores, exhibidores y distribuidores³⁰. Así la posibilidad de hacer cine comunitario, un cine que no necesariamente tiene el interés de entrar en la lógica de producción y circulación del cine como mercancía, se limita al empeño personal y colectivo de algunos realizadores comprometidos con causas sociales y comunitarias.

Por eso, en paralelo, surgen iniciativas que buscan contribuir en la construcción de un circuito para el cine comunitario, con sus propias iniciativas de formación (escuelas populares, barriales, campesinas, indígenas, entre otras, de comunicación o creación audiovisual) basadas en la educación no formal o la educación popular³¹.

Un ejemplo de este tipo de iniciativas de formación para el cine comunitario puede ser la propuesta audiovisual que surge desde el Área de Comunicaciones de la Asociación Campesina de Antioquia (ACA); Producciones El Retorno, un proceso que nace y se mantiene gracias a una escuela de creación documental con jóvenes campesinos de San Rafael, Antioquia, y con quienes realizamos uno de los conversatorios en el marco del ciclo de Cine Foros *Agua y comunidades* (imagen 29) del *IV Festival de la Montaña* (2021) a partir de una de sus producciones: *Represando el Porvenir* (2014).

Respecto a los realizadores, productores, técnicos y directores del cine comunitario, se parte con que no somos cineastas profesionales, no en el sentido de que tener o no acreditación académica o conocimientos técnicos sobre el lenguaje audiovisual, sino, que no vivimos exclusivamente de la investigación o creación audiovisual y, la mayoría de las veces, ni siquiera tenemos una relación laboral o económica con los procesos en los que participamos. Sin embargo, una de las barreras más grandes para el cine comunitario es el poco interés de los distribuidores y exhibidores, principalmente por las razones que expone Gumucio (2014), así que han tenido que surgir festivales

³⁰ De acuerdo con el artículo 62 de la Ley 397 de 1997, el Consejo Departamental de Cinematografía y Audiovisuales es un ente asesor del Instituto de Cultura y Patrimonio para las políticas, planes y programas en su área y tiene los miembros enumerados, además el director del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia y la secretaria técnica delegada en un servidor público del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia.

³¹ Mi experiencia en la creación audiovisual no viene de mi formación profesional, sino, justamente de un colectivo constituido por jóvenes de barrios populares de Manizales, muchos estábamos estudiando carreras que no abordaban la creación audiovisual (sociología, trabajo social, gestión cultural), pero compartíamos un interés por comunicar y retratar los procesos comunitarios en los que trabajábamos. Esta experiencia llamada *Semillero de comunicación popular y alternativa Píldora Roja* funcionó como un ejercicio de apropiación de los medios audiovisuales a partir de la acción y la creación.

interesados en este tipo de obras como *El Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho*; *El Festival De Cine Y Video Comuna 13, La Otra Historia*; y *El Festival Nacional Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca*, para movilizar producciones de este orden.

Figura 30

Ciclo de cine foros de El Festival de la Montaña: Memorias del agua



Nota. Temática "agua y comunidades" con películas realizadas en municipios del oriente antioqueño. (2021). [Afiche].

Los esfuerzos en hacer de la realización del cine una forma de encuentro comunitario son muchos, pero a pesar de la repercusión, el compromiso y el interés de crear y distribuir cine desde esta perspectiva, la única posibilidad que tenemos muchos creadores es la de construir nuestras propias formas de distribución a partir de los mismos encuentros y relacionamientos que, como creadores, somos capaces de constituir o en las que ya nos encontramos inmersos, por lo que buena parte del diseño y de la formulación de los procesos destinados a la creación comunitaria no se planean presentar en las convocatorias del *Fondo de Desarrollo Cinematográfico*, sino que

participan de convocatorias más generales como los Becas y Estímulos del Ministerio de Cultura dentro de procesos mucho más amplios y en los que la creación audiovisual puede terminar convirtiéndose en un indicador.

3.3 Buscando otros espacios para una Poética Audiovisual de *El Festival de la Montaña*

No todas las acciones en el marco de *El Festival de la Montaña* van en la línea de creación cinematográfica, ni en la circulación y exhibición del cine comunitario; como lo he expuesto, la categoría central y más amplia de este proceso es la investigación creación.

Según Chapman y Sawchuck³² (2012), la investigación creación es una categoría emergente en las ciencias sociales y humanidades, en Gran Bretaña y Australia se ha enmarcado en: “la práctica como investigación” y los Estados Unidos de América como “investigación basada en artes”. Típicamente se refieren a proyectos y “tesis” que integran procesos creativos, un componente estético experimental, o un trabajo artístico como parte integral del estudio (Chapman y Sawchuck, pp. 5-6) Estos autores enfatizan en que esto no quiere decir que estemos hablando de un “nuevo” método sino de uno “recientemente reconocido” y que ha venido ganando terreno en los últimos 20 años. Además, señalan que lo reciente ha sido su aceptación burocrática, en el caso de Canadá a partir de la década del 2000 las instituciones empezaron a destinar parte de sus fondos para la investigación creación en aquellos casos en que las artes hacen parte de la investigación en ciencias sociales y/o tecnología, y viceversa (Chapman y Sawchuck, 2012).

En el caso de Colombia se viene adoptando el concepto de Investigación + Creación (I+C) desde el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación con el documento *Investigación + Creación: Definiciones y Reflexiones*, el cual es el resultado de las discusiones y reflexiones que se han dado desde antes del año 2013, cuando se conformó la Mesa Técnica de Artes, Arquitectura y Diseño – Hoy Mesa Técnica de Investigación + Creación. El documento expone que este cambio se da a partir del año 2018:

³² Lo referente al texto es una traducción propia del artículo *Research-Creation: Intervention, Analysis and “Family Resemblances”*, por lo que se ha preferido mantener en la traducción las comillas del autor y la autora del texto.

La mesa realizó un análisis de resultados de la Convocatoria nacional para el reconocimiento y medición de grupos de investigación, desarrollo tecnológico o de innovación y para el reconocimiento de investigadores del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación – SNCTI y con relación a la evolución y análisis en la dinámica de los resultados del última convocatoria, en la cual se evidenciaron los resultados de los procesos de Investigación + Creación en otras áreas de conocimiento, diferentes al arte, razón por la cual, se optó por cambiar el nombre a Mesa Técnica de Investigación + Creación (I+C), con el objeto de ampliar el alcance de los resultados de los grupos de investigación de otras áreas del conocimiento dentro del marco de la Investigación + Creación (MinCiencias, 2020, p.8).

MinCiencias (2020), reconoce que la Investigación + Creación es descrita por algunos autores como una serie de prácticas investigativas con gran diversidad de aproximaciones creativas y modos de pensar, que vinculan la creación con la generación de conocimiento, desde múltiples motivaciones y reflexiones. Es importante señalar que hay un consenso dentro de estas discusiones dadas por la mesa técnica en que la Investigación + Creación no se ubica en una sola metodología, sino que se concibe como un modelo de generación de conocimiento que, si bien acude a lenguajes proposicionales y utiliza herramientas del método científico, se encuentra más cercano a las disciplinas creativas, puesto que el conocimiento que produce se inscribe principalmente en sus resultados de creación y su apropiación social, que no es un modelo homogéneo, sino que tiene muchas posibilidades de interacción entre lo creativo y lo investigativo.

Por esta misma heterogeneidad Chapman y Sawchuck (2012) proponen cuatro vías en las que el término “investigación” puede estar articulada a la idea de “creación”: investigar para crear “research-for-creation”, investigar desde la creación “research-from-creation”, la presentación creativa de investigaciones “creative presentations of a research” y la investigación como creación “creation-as-research”. En un posterior artículo Chapman y Sawchuck (2015) retoman estos conceptos de la siguiente manera³³:

³³ Traducción propia.

1. La Investigación para la Creación, la recopilación de materiales, prácticas, tecnologías, colaboradores, narrativas, y campos teóricos que caracterizan los estados iniciales del trabajo creativo y ocurren iterativamente a través del proyecto³⁴.
2. La investigación desde la creación, la exploración teórica, metodológica, etnográfica, u otras perspectivas del proceso creativo, que son después devueltas al proyecto que las genera.
3. La presentación creativa de una investigación, una referencia a formas alternativas de la divulgación de una investigación y la movilización del conocimiento ligados a estos proyectos.
4. La Creación como Investigación, que se basa en todas las categorías antes mencionadas, un compromiso con la pregunta ontológica por lo que constituye investigación para dar cabida a material creativo y resultados de investigación centrados en el proceso (2015, p. 2).

En los procesos de *El Festival de la Montaña* se pueden identificar diversas formas investigación y creación, por ejemplo, la práctica de la alfarería para el reconocimiento de especies vegetales desde los saberes de las comunidades rurales entra en la categoría de presentación creativa de una investigación. También es claro que cada artista o investigador puede trabajar con diferentes concepciones de esta relación ontológica (entre cosas) como una investigación y unas creaciones diferentes, por ejemplo:

La investigación y la creación pueden unirse en una misma pregunta artística, es decir que en el momento que investigo, hago trabajo de campo y estoy compartiendo saberes con las comunidades rurales al mismo tiempo se está creando o se está haciendo un registro audiovisual, o ya sea por pintura o por video, de todo este tipo de saberes que ya puede ser

³⁴ En el trabajo *Research-Creation: Intervention, Analysis and "Family Resemblances"* (2012), los autores señalan que puede parecer engañoso separar las fases iniciales de la investigación del proceso de producción (debido a la suposición implícita y falaz de que los momentos de investigación no forman parte de las fases de producción "oficiales") ... La recopilación es investigación porque está dirigida hacia una "revelación" futura, habilitada a través de una percepción artística de la tecnología como una práctica o un oficio (o "*technē*").

un insumo material para desarrollar una propuesta artística (Fragmento de entrevista a Pablo Restrepo, 2022).

En ese sentido, el trabajo de investigación de Alejandro Trujillo (2019) puede identificarse con la categoría de investigar para crear y de la misma manera, si se insiste en mirar aisladamente, desde el comité editorial o lo que acá propongo en esta sistematización de experiencias con relación a la poiética audiovisual del Festival, podría comprenderse como una investigación desde la creación. Si tomamos una perspectiva global, la investigación sobre las prácticas y saberes de las comunidades rurales, es más o menos el objetivo final del Festival, aunque los "resultados" también incluyen la producción creativa que implica expresión tanto del trazado como de la culminación del proceso, y esto dentro de las categorías de Chapman y Sawchuck (2012), podría enmarcarse en la creación como investigación, en tanto es una forma de exploración dirigida a través de procesos creativos que incluyen experimentación, análisis, crítica y un compromiso profundo con la teoría y las cuestiones de método.

Hasta este punto parece una reflexión estrictamente teórica, pero este capítulo ha intentado explicar el lugar de la poiética audiovisual del Festival como una situación eminentemente práctica, entonces ¿cuál es lugar de una Investigación Creación Audiovisual y de carácter comunitario, con relación a la institucionalidad existente tanto en el “régimen poiético” del cine y el audiovisual, y el “régimen de verdad o teórico” de la academia?

Frente al régimen de verdad de la academia Chapman y Sawchuck (2012) señalan que gran parte del debate sobre la investigación no diferencia estas cuatro dinámicas, lo que termina generando una mayor atención por los “productos” la cual es traída a la academia desde el discurso de la economía neoliberal formulada en las mismas políticas públicas. Esta centralidad del producto en la investigación creación no es ajena a la formulación de la política pública colombiana:

Bajo este orden de ideas, en el año 2014 el trabajo de la mesa avanzó significativamente en torno a la definición de los productos referentes a los procesos de creación, ya que Colciencias mediante un marco colaborativo con las universidades procedió a recabar información referente a los productos adscritos a los grupos de investigación y a los investigadores, con el fin de identificar la dinámica de los procesos de Investigación +

Creación para visualizar el quehacer de estas disciplinas. Una vez realizado este proceso se desarrolló una caracterización y un inventario a través de los cuales se formuló la línea base que reúne categorías de producción referentes a los productos derivados de las Artes, la Arquitectura y el Diseño. Ante la imposibilidad de definir un listado exhaustivo de tipos de productos, la mesa optó por establecer una base común entre las Artes, la Arquitectura y el Diseño, a través de categorías relacionadas con la naturaleza temporal de las obras: 1) Productos que puedan ser entendidos como obras efímeras, permanentes o de carácter procesual 2). Productos resultantes de procesos organizados de generación de conocimiento, 3). Productos validados como aportes originales por comunidades de expertos de las mismas áreas creativas (Min Ciencias, 2020, p.7).

Esta crítica, relacionada con la centralidad del “producto” en la formulación de los proyectos de investigación creación va de la mano con el enfoque que Chapman y Sawchuck (2012) tienen en su trabajo:

Si bien las obras pueden exhibirse o representarse como ‘arte’, y la creación-investigación está ocurriendo en una amplia gama de instituciones y disciplinas culturales, el enfoque de su artículo está en la pregunta por cómo esta práctica actúa como una intervención epistemológica en el ‘régimen de la verdad’ de la universidad (p. 6).

Esto es importante en tanto nos hacen la invitación de pensar la relación entre investigación y creación, más allá de la coexistencia de un objeto artístico y un informe científico. Dentro de lo planteado en la política pública colombiana puede identificarse *El Festival de la Montaña* como una propuesta de Investigación + Creación, además, orientada con lineamientos políticos que tiene en cuenta el Ministerio de Ciencias como la apropiación social del conocimiento y las políticas de innovación. El documento del Ministerio (2020) señala, para el caso de la investigación creación, dos dimensiones de la apropiación social del conocimiento científico a través de la Investigación + Creación, la primera tiene que ver con la apropiación social desde lo sensible:

Esto quiere decir que la validación del conocimiento nuevo producido en la creación se da inicialmente en la experiencia directa del objeto de conocimiento a través de los sentidos, y solo posteriormente en la reflexión que puede dar lugar a juicios sobre su calidad estética o funcional (pp. 14-15).

Esta concepción estética “es vital para la comprensión, apropiación y validación de los resultados de conocimiento, especialmente por su capacidad para despertar respuestas emocionales y construir horizontes de sentido que se vuelven familiares a través de experiencias reiteradas” (p.15). La apropiación estética que promueve *El Festival de la Montaña* a través de distintas expresiones artísticas procura el establecimiento del diálogo reflexivo entre conocimiento popular y conocimiento académico, esto es, hacerlo aprehensible para las poblaciones con las que trabajamos, pero también revalorar y resignificar los saberes y las prácticas de estas para la academia. Esta apropiación desde lo estético o lo sensible da lugar a procesos nuevos de creación a través de la apropiación creativa. “Una vez las obras, objetos u eventos se insertan en un entorno cultural, son tomados como punto de partida para nuevas creaciones y es aquí donde su impacto se multiplica, aumentando la posibilidad de producir transformaciones sociales” (Ministerio, p. 15). En esta dimensión, el Festival no solo se viene convirtiendo en un referente local para músicos, ceramistas, pintores, sino un laboratorio de intercambio entre creadores interesados en las prácticas y saberes locales. Un ejemplo de una iniciativa que se gestó dentro del tejido comunitario de *El Festival de la Montaña* es *La Taza Habla* (2022) que: “busca la construcción del territorio y la vida, a partir de la transmisión y salvaguarda de la memoria, los oficios, voces y saberes de lo que ha sido El Carmen de Viboral a lo largo de su historia”. En este trabajo no solo aparece el testimonio audiovisual de Bernardo Betancur, un ceramista, sino que hay un uso de la ilustración y la animación sobre mapas y sobre la imagen audiovisual, para explicar esa relación entre el oficio de la cerámica y el territorio de El Carmen de Viboral, Antioquia.

Finalmente, desde la política pública se identifican tres formas de innovación: la tecnológica, la social y la de contenidos; si bien, una parte importante de lo expuesto implica innovar en “contenidos” *El Festival de la Montaña* se ha pensado de forma más concentrada alrededor de esta resignificación para la apropiación social de la memoria y la territorialidad, también como un proceso de innovación social reconociendo dos ángulos de discusión: el primero,

tiene qué ver con los sistemas y procesos de cambio en las interacciones sociales (siendo esta la más relacionada con el interés del Festival); y el segundo, está enfocado en las innovaciones en torno a la conceptualización, el diseño y la producción de bienes y servicios que abordan las necesidades sociales y ambientales y las deficiencias del mercado (Ministerio, p. 22).

El Festival en el devenir de su quehacer ha traspasado varias temáticas de investigación creación: la música campesina (2018-2019), el maíz (2020), el agua (2021), las plantas (2022), y la arriería (2023), pero de forma transversal se mantiene en el tiempo a través de dos elementos fundamentales en la metodología: el encuentro y la participación. Los recursos que financian su desarrollo provienen en buena parte de convocatorias de becas y estímulos que ofrece el Ministerio de Cultura, el ICPA y el Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral.

Hasta el momento el Festival no formula propuestas o proyectos específicos en ninguna de sus expresiones creativas (música, audiovisual, cerámica, muralismo, fotografía, etcétera.) dado que esto podría limitar el acceso de recursos a algunas líneas, en tanto el reglamento de estas convocatorias estipula que cada grupo constituido sólo puede presentar una propuesta o proyecto a las convocatorias de estímulos. Por tal motivo, el Festival se ha centrado en convocatorias de la línea de circulación como lo puede ser la “Beca para la programación artística, cultural y creativa a nivel nacional” del Ministerio de Cultura y el ICPA.

A futuro el Festival propone varias políticas públicas a partir de las que puede continuar su gestión y desarrollo, parte de este desarrollo tiene que ver con su madurez administrativa, durante el año 2023 algunos cambios vienen desarrollándose en ese sentido, el cambio de la razón social de la Corporación Cultural Nybram a Corporación Cultural La Rocería, la formalización de otras personerías jurídicas que participan del Festival, como la corporación Viboral Biodiverso; las cuales, poco a poco, pueden constituir un clúster o una red para la gestión de estos proyectos que combinan la creación, la investigación y la participación comunitaria.

3.4 Reclamar un lugar para las poéticas comunitarias en el régimen estético

La investigación creación tiene un papel importante en la transformación del régimen de verdad académica de la universidad, una transformación que no se agota en el énfasis sobre la obra, sino en la misma posibilidad de la poíēsis en la construcción de una forma distinta de conocimiento.

En ese mismo sentido, este texto reconoce las posturas críticas de las ciencias sociales latinoamericanas en la reformulación del régimen de verdad académica, no a partir de la traducción de los saberes populares al lenguaje de la verdad universitaria, sino en el énfasis que estas hacen en la praxis y en el reconocimiento de los saberes populares en la transformación de la realidad social.

Las poéticas audiovisuales comunitarias también se esfuerzan por reclamar un espacio en el régimen poético del cine, espacio que se ha caracterizado por la escisión con ejercicios que se consideran de comunicación, de propaganda, no profesionales, etcétera; posiblemente el reconocimiento de estos ejercicios, como parte de la producción cinematográfica nacional, no solo transforme nuestra visión del arte cinematográfico, sino que contribuya a una nueva apertura intelectual y sensible a nuestra forma de crear cine.

Las discusiones que propone Juan Carlos Arias Herrera sobre lo político del cine en *La vida que resiste a la imagen* (2010), pasa por la pregunta sobre qué es eso que hace que la imagen cinematográfica sea arte y afirma a partir de Rancière que el arte no existe sin un régimen de percepción y de pensamiento que haga posible distinguir sus formas como formas comunes del arte (p. 105).

El autor nos esboza cómo para Rancière la imagen cinematográfica traspasa formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos; el régimen ético concerniente al *ethos*, a la forma de ser de los individuos y las colectividades, la manera de ser de las imágenes; el régimen poético, que determina las condiciones según las cuales los objetos pueden ser reconocidos como pertenecientes a un arte y apreciados como adecuados o inadecuados, llegando a un tercer régimen que es ahora de nuestro interés:

Rancière define un tercer régimen en el que el arte ya no se define como tal por la cercanía de la imagen a la verdad, ni por la conformidad de la obra a ciertos cánones de las artes y la representación... Mientras que el régimen poético realizaba una distinción interior a los modos de hacer del arte, el régimen estético realiza tal distinción con respecto a un modo de ser sensible propio de los productos del arte. Esto es precisamente lo que designa la palabra “estética”: la construcción de una experiencia específica que suspende las formas de la percepción cotidiana (Arias Herrera pp. 106-107).

Según Arias (2010), el cine como idea del arte, en Rancière, preexiste al cine como medio técnico y como arte concreto, este hallazgo es importante no para discutir el concepto del régimen estético, sino, para examinar cómo el pensamiento teórico ha insertado la imagen cinematográfica en el ideal estético del arte. Podríamos abrir la pregunta a partir de Arias sobre aquello que deja al cine comunitario, como objeto de la creación, por fuera de este régimen específico de lo sensible, en términos de Ranciere: “este sensible, sustraído de sus conexiones ordinarias” en una “zona” de lo sensible que los ata a las leyes ordinarias y cotidianas del universo sensible. (Arias p.107).

Quiero empezar a esbozar los caminos por los que se ha intentado responder esta pregunta aclarando que hablar de *poiēsis*, *praxis*, *tékhnē*, *áisthesis* no tiene la intención de legitimar o universalizar el monopolio sobre los conceptos relacionados con saber, crear y hacer o de lo bello y lo estético. Se trata de reconocer que, en los órdenes del saber, el vocabulario griego y romano está en los cimientos de la episteme y la estética moderno/colonial (Gómez y Mignolo, 2012, p. 13).

En segundo lugar, es necesario reconocer que diferentes pensadores que fundamentan este trabajo abordan la pregunta de la estética desde diferentes argumentos. En la *Poética* de Aristóteles, *áisthesis* no es un concepto central; más bien lo son *mimesis*, *catarsis* y *poiēsis* (Gómez y Mignolo, 2012, p. 14).

Agamben (2005) adopta una vía parecida, en *El hombre sin contenido* sugiere “purificar” el concepto de belleza del de *áisthesis*, considerada como la sensibilidad del espectador, para estimar el arte desde el punto de vista del creador, de la *poiēsis*. Por el contrario, Walter Mignolo considera necesario recuperar el concepto de *áisthesis*, dado que en el siglo XVIII los pensadores europeos retomaron la palabra griega traducida por *áisthesis*, y se inventó el concepto filosófico de estética y elaborando una normativa sobre el gusto:

El discurso filosófico alrededor de la palabra estética desplazó la función que tenía la *catarsis*; la admiración por lo bello y lo sublime dejó en segundo plano el discurso sobre los efectos catárticos de la tragedia. El discurso filosófico impuso un canon de principios para definir el quehacer artístico y para definir también una zona en la cual lo artístico se diferencia de lo no artístico (artesanado, pintura y poesía popular, mitos y leyendas y no literatura, canciones populares y no música propiamente dicha, etcétera). En suma, la estética colonizó la *áisthesis* (Gómez y Mignolo, 2012, p.14).

Aunque la palabra en castellano *estética* deriva del griego *áisthesis* (αἴσθησις), su significado se relaciona más con el arte (de origen latino, *ars*), y que significa más bien *tékhne* en griego, significado con el que parece confundirse. Así la propuesta teórica de Mignolo apunta a la necesidad de descolonizar la estética para liberar la *áisthesis*.

A pesar de las diferencias, Agamben concuerda en que “si verdaderamente queremos situar el problema del arte en nuestro tiempo— es urgente la *destrucción*³⁵ de la estética, cuestionar el sentido mismo de la estética en cuanto ciencia de la obra de arte” (2005, p.18).

El problema del reconocimiento de las sensibilidades en el régimen estético ata ciertas poéticas a lo cotidiano y lo ordinario, desde los autores decoloniales se estudia como un esteticidio: la eliminación de las otras que no son consideradas como bellas para la estética colonial y desde la perspectiva de Agamben, el problema de la estética europea está relacionada con un empobrecimiento del mundo, con un vaciamiento del contenido de la existencia humana. En lo que sí parecen coincidir los autores es la necesidad de una estética distinta.

La pregunta por la creación y el arte no pasa desapercibida para *El Festival de la Montaña* en una de las puestas en cámara Sobeida García, cocinera de El Carmen de Viboral, ofrece la siguiente reflexión sobre lo que considera que es el arte:

El arte es lo mejor que el ser humano puede tener ... porque eso hace que el ser humano sea más ser humano, usted del arte puede vivir siempre, eso sí, téngalo por seguro, uno siempre puede vivir del arte, es que arte es usted hacer un chocolate en la cocina, no todo el mundo tiene el mismo amor para hacerlo, eso es un gran arte, hacer un alimento bien hecho, unas arepas bien hechas, tocar una guitarra bien tocada, el amor que usted le tenga a las cosas es el arte mejor que usted tiene³⁶... (Entrevista a Sobeida Garcia 05/10/2020)

Para Sobeida, la acción de hacer una arepa no implica solamente la producción de un objeto, porque en la producción de este hay amor, una apertura sensible a la belleza, de apreciación de lo que le da el sustento. El *áisthesis* al que se abre la cocinera al convertir ese objeto de la naturaleza, el maíz, en un objeto para la reproducción de la vida humana como animal, el alimento, es al de la producción de lo que consideramos lo humano.

³⁵ Cursiva en el original.

³⁶ <https://youtu.be/zunjxCgWSa8?si=9Mttui1tNEdcvdaW&t=1449>

Enrique Dussel en *Siete hipótesis para una estética de la liberación*, justamente plantea adentrarse a la estética desde estos dos componentes: “el momento ontológico de la *áisthesis* y del momento óptico o expresivo-productivo de la obra de arte (la *poiética*)” (2018, p.2). El punto fundamental en la propuesta estética de Dussel parte no del momento del juicio estético, sino desde el *áisthesis* como apertura al mundo descubierto como bello, y de las cosas reales o imaginarias del mundo como manifestación de su belleza. Así el autor desarrolla un concepto de la belleza como afirmación de la vida de quien observa la cosa real, en tanto es inteligida-sensible y emotivamente de aquello que se manifiesta en el mundo como poseyendo propiedades reales que hacen posible la afirmación de la vida. Tal apertura, para el autor, es anterior a la idea del arte, incluso al humano mismo:

Ese “canto del gallo” es cuasi-mundano; es ya la expresión de la existencia de la facultad que denominamos *áisthesis*. El gallo ante la belleza de la aurora expresa, en el canto, la alegría de la celebración de la belleza físico natural como momento de disponibilidad de lo real para la vida animal (2018, p.6).

Para Sobeida García, la arepa, como objeto producido, requiere la práctica de una técnica (*tékhne*), es la convivencia del hacer y la sensibilidad, la que dota de un valor que hace de lo humano más humano. Para las culturas clásicas no existía una división entre el técnico y el artista³⁷; es en la estética europea moderna donde se plantea esta división.

El arte es una técnica (*tékhne*), pero una técnica específica en tanto el artesano o el tecnólogo, son solamente técnicos en la actualidad, sin el componente estético en su acto. Mientras que el artista moderno se diferenció del mero técnico (artesano o tecnólogo) y se definió solamente como el productor de obras de arte, y no de otras obras artesanales o tecnológicas o estéticas (Dussel, 2018, pp. 14-15). Es a partir de este problema que Dussel nos propone una nueva concepción de la estética que considere el encuentro entre la producción y el *áisthesis*:

La filosofía griega hablaba de un *lógos poietikós* (la inteligencia que produce: la técnica), razón o inteligencia productiva donde la belleza se emparentaba a la eficacia del medio, sin separarlas. Debemos ahora distinguir teóricamente el momento estético del meramente productivo; pero, acto seguido, debemos reintegrar el momento estético al mundo productivo como obra de

³⁷ Existía sí, una división entre la *poiēsis*, la producción del ciudadano y la *praxis* el trabajo del esclavo, pero esa diferencia es tan profunda que no puede ser abordada en este trabajo.

arte... La síntesis sería la *áisthesis poiética*, denominada como estética, donde ambos momentos son nuevamente articulados. Un embellecimiento global de los objetos y de la cultura como tal (p.16).

El Festival de la Montaña enmarca su propuesta estética en este horizonte, la resignificación de las prácticas y saberes de las comunidades rurales en la búsqueda de llenar de sentido, y porque no decirlo, belleza; esto, no referido la romantización de dichas prácticas, sino a la intención hacerlas aparecer en un cuestionamiento presente: llenar de sentido la vida y el habitar en nuestro territorio.

Parece aquí que la propuesta de una *poiēsis* comunitaria (llámese audiovisual, musical, etcétera) ante la estrechez del régimen estético sería ampliar los límites desde los cuales se valora lo que es o no el arte; o por su lado, reconocer la existencia de *miradas periféricas* en campos estéticos específicos: un cine comunitario, un cine indígena, un cine afro, etcétera, cuando la contribución misma de estos es la aparición de *poiéticas* que constituyen la formulación de una estética nueva.

Dussel reconoce la existencia de unos criterios prácticos por los cuales se distinguen las estéticas vigentes desde los grupos, cultos, clases, culturas dominantes, esto no porque el campo político determine el estético y el estético sea mera mediación del campo político, sino porque en los principios críticos ético-políticos (*praxis*) se define la diferencia entre una estética del sistema vigente como dominación y de la estética de los dominados. Lo que propone entonces el autor no es negar la colonialidad estética, sino “liberar, crear la nueva obra de arte, la nueva estética; un momento *poiético* o creador del nuevo momento estético” (2018, p.28).

Lo que Dussel diferencia entre la colonialidad estética y una estética liberada tiene que ver con la concepción del momento *poiético*, la acción creativa estética. Para Kant, en *La crítica del juicio*, la acción creativa estética es, propiamente la realizada por el genio: “el genio es el talento, el don natural, que da la regla al arte” (Dussel, 2018, pp.29-30). El artista, en este caso, se comporta como un singular, no advierte que su individualismo metafísico moderno está determinando su creatividad. Lo que podemos señalar es que esta idea del “genio” o el “don natural” del artista, contribuye a la concepción metafísica y universalista de la estética, o del arte como un atributo manifiesto solo en unos pocos individuos iluminados capaces de imprimirlo en la materialidad de la obra artística.

Así, en este aparente divorcio entre el campo estético y el campo práctico, el artista primero se consagra a sí mismo y a su obra; y posteriormente la populariza entrando en los circuitos de distribución del arte. En ese punto Dussel (2018) marca la diferencia con una estética que comprende su relación con el campo práctico:

Hay, entonces, dos posturas: o la del genio que singularmente determina la creación de la obra de arte que es popularizada en la comunidad posteriormente; o la del artista obediencial que tiene el genio de interpretar el latido oculto de la belleza viviente de una comunidad histórica en su estado latente pero presente, que sabe oír atentamente los latidos para otros inaudibles a fin de desarrollar en plenitud una obra que expresa al mismo tiempo la estética comunitaria y también, como realización novedosa, original, de mayor perfección de lo conocido hasta ese presente histórico de un pueblo (p. 33).

Dussel llama acá a la estética obediencial, aquella en la que la comunidad educa al artista, en la que el artista se pone a la escucha. Mientras que, para el artista singular, la historia, las costumbres, la imagen de la comunidad plasmada en su obra de arte se ofrecerá luego a la comunidad como objeto de lujo cultural; para el sujeto de una estética obediencial, la comunidad es la sede creativa de toda obra estética.

Esta propuesta abre la puerta a una estética pluriversal, frente a la universal que distingue al artista como lo “culto” y el “buen gusto” por encima de otras expresiones que considera como artesanía. Lo propuesto acá parte de reconocer una doble determinación entre el campo poético y el campo de la praxis, es decir, de la materialidad de las relaciones comunitarias se forman las expresiones estéticas, pero al mismo tiempo estas enriquecen el sentido de lo humano.

Así como la poíēsis puede enriquecer y transformar el régimen de la academia, en tanto que la relación entre investigación y creación vaya más allá de aceptar la coexistencia de la obra de arte y los informes, monografías o artículos investigación; y la creación realmente contribuya a la proposición de un conocimiento distinto, en el campo de la praxis la poíēsis contribuye a la constitución de lo que consideramos ser humano. Esta promesa de la creación sobre la actividad humana me recuerda una prosa *Los dólares*³⁸: “Hasta que los oxidados engranajes dejen de crujir, Hasta que las manecillas del reloj nos dejen de contar, Hasta que desaparezca de nuestras mentes

³⁸ Banda anarcopunk venezolana.

la necesidad de producir, Y festejemos en lo cotidiano la pasión de crear” (Los dólares, 2006, 33m47s).

Es necesario cerrar las dos preguntas con las que abrí este trabajo, siendo la primera la medida en que las poéticas audiovisuales pueden subvertir o reproducir los regímenes en los que están inscritas, en este caso el régimen teórico y el régimen de la praxis, considero que en primera medida es necesario desfetichizar la comunidad y la obra de arte. Reconocer cómo la poësis es más que un registro del proceso investigativo, que esta genera una nueva relación con el conocimiento y la academia; y que la comunidad como relación es el espacio creativo de una estética y un conocimiento pluriversal.

Responder la segunda pregunta tiene una dimensión personal sobre el quehacer como científico-artista-activista y una dimensión comunitaria sobre el papel de las prácticas, saberes y representaciones en la construcción del territorio como espacio común. Dada la especificidad de la experiencia no debe considerarse mi respuesta como un modelo, sino como un camino en el que se pueden relacionar, los saberes teóricos y los saberes metodológicos de la experiencia audiovisual en *El Festival de la Montaña*.

3.5 Investigación Creación Participativa: plantear una propuesta metodológica desde la poética audiovisual de *El Festival de la Montaña*

Para hablar de una propuesta metodológica no es suficiente plantear una serie de pasos, como se describió de manera narrativa en el primer capítulo, o describir una lista de instrumentos audiovisuales, aplicables a la investigación creación como se hizo en el segundo capítulo; un planteamiento metodológico propone una forma de confrontar el conocimiento con la experiencia. De hecho, tampoco podemos afirmar que haya una metodología (por lo menos, no una sola) de investigación creación comunitaria en *El Festival de Montaña*. Sin embargo, podemos encontrar similitudes y diferencias con la IAP. Esta es una propuesta metodológica planteada en el Primer Simposio Mundial Crítica y Política en Ciencias Sociales realizado en Cartagena de Indias en 1977 por Orlando Fals Borda y sus colegas de la Fundación La Rosca. Dicha metodología, había venido gestándose desde comienzos de la década de los 70, a partir de la práctica desarrollada por un colectivo de investigadores sociales junto a algunas organizaciones de campesinos en el contexto

de auge de sus luchas en diversas regiones de Colombia, principalmente en la Costa Atlántica (Torres, 2019, p. 75).

Fals Borda es también uno de los fundadores del primer programa de sociología en Colombia, a pesar de que se formó en Estados Unidos una escuela caracterizada por su tradición funcionalista³⁹, radicalizó su praxis investigativa a lo largo de la década del 60; y junto a Camilo Torres, sintetizó su nuevo posicionamiento crítico en un conjunto de textos bajo el título *Ciencia propia y colonialismo intelectual*. Fals Borda señaló que la ruptura con las ciencias sociales coloniales e imperialistas que predominaban en la región debía superar el campo de lo teórico y de lo metodológico (Torres, 2019). Esta ruptura epistemológica surgía como respuesta a una corriente de intervención conservadora y asistencialista apoyada desde Estados Unidos -formulada en el marco de la guerra fría- y la cual estaba enfocada en mantener el “orden social” en los países de América Latina; ruptura que se profundizó en el trabajo más cercano con las poblaciones:

Al respecto, hacía un balance de estrategias de investigación y relación con las poblaciones, tales como la observación participativa, la investigación - acción y la intervención sociológica. (...) Así mismo, introduce en el debate de las ciencias sociales latinoamericanas, la cuestión del “compromiso” de los investigadores con los proyectos políticos “subversivos” del orden social (Torres, 2019, p. 75).

El primer postulado epistemológico y metodológico de la IAP presentado en Cartagena por Borda continuó desarrollándose hasta 1983 con la publicación titulada *Por la praxis. El problema de cómo comprender la realidad para transformarla* (2014) y que Alfonso Torres (2019) sintetiza en las siguientes premisas:

1. Autenticidad y compromiso, del investigador social con respecto a los movimientos populares.

³⁹ Una forma escueta de entender el funcionalismo y el estructural-funcionalismo, y porque es importante esta etiqueta en las consideraciones de Alfonso Torres sobre el surgimiento de la IAP, tiene que ver con que se le ha asociado más con teorías sociológicas del orden social, modelos de “la integración y el equilibrio social”, como los llamaba Borda y teorías conservadoras que se plantearon desde la academia estadounidense como alternativa a la sociología mucho más influenciada por corrientes críticas y revolucionarias.

2. Anti-dogmatismo, frente a toda rigidez en la puesta en práctica de las orientaciones metodológicas.
3. Restitución o devolución sistemática, para que, partiendo de los niveles de conciencia y el lenguaje de la gente, avanzar en la apropiación de conocimiento crítico.
4. Sencillez y diferencial de comunicación, respetando el nivel político y educativo de la gente.
5. Auto investigación y control colectivo del proceso.
6. Técnicas sencillas de recolección y análisis de información.
7. Diálogo y comunicación simétrica
8. Recuperación histórica, asumida como técnica para reconocer y visibilizar la visión del pasado por parte de los sectores populares.
9. Sabiduría y buen juicio a lo largo de la experiencia (2019, p. 76).

Torres propone una lectura muy cercana y sencilla de los planteamientos metodológicos de Borda, quien procuraba zanzar las fronteras que los modelos metodológicos del equilibrio mantenían, a saber: la relación pensar - ser (la sensación y lo físico); lo conocido – desconocido; pensar – actuar; y, forma – contenido. Lo que aborda el autor en *Por la praxis. Ante el asunto de cómo comprender la realidad para transformarla* trata dos problemas epistemológicos esenciales para la IAP, el “compromiso” de los científicos (y de los intelectuales en general) ante las exigencias de la realidad del cambio social y la relación entre teoría y praxis. En ese sentido, podemos empezar a concluir que la IAP es una metodología eminentemente crítica, es decir, está orientada hacia la transformación de la realidad, y es a partir de este punto que se puede problematizar el concepto de “acción” de la IAP, pues se comprende como una relación entre teoría y praxis, en la que podría interpretarse que la creación (poíēsis) es un elemento subsumido en la praxis.

Esta última interpretación es la que prevalece en la identidad entre la representación y lo político en la poiética audiovisual⁴⁰. Sin embargo, no se trata de mantener una diferencia entre

⁴⁰ Esta diferencia la planteamos en el tercer apartado del segundo capítulo (Lo simbólico y lo político) y lo retomamos en este capítulo al hablar del cine comunitario.

poiēsis y praxis, del mismo modo que se diferencia la teoría de la praxis, por el contrario, se trata de reconocer que en el “hacer” conviven formas de la acción humana: poiēsis y praxis. Por esto propongo como fundamento teórico –que busca contribuir a enriquecer el planteamiento crítico de la Investigación Creación Participativa– el desdoblamiento de la poiēsis de la acción.

Giorgio Agamben en *El hombre sin contenido* (2018), hace una genealogía del concepto de poiēsis en la filosofía occidental y expone que “en la época moderna, cualquier posibilidad de distinguir entre poiēsis y praxis se desvanece” (p.114). El “hacer” humano se reduce a la actividad productora de un efecto real. En consecuencia, la experiencia central de la poiēsis cedió “su sitio a la consideración del ‘cómo’, o sea, del proceso a través del que se ha producido el objeto” (Agamben, 2018, p.114). Desdoblar la poiēsis de la acción, entendiendo esta no solamente como un hacer externo en el mundo que fabrica objetos (como bien lo puede ser una película), sino en desplazar el foco de la obra hacia lo verdaderamente esencial en la poiēsis “el hecho de que algo en ella llegase al ser desde el no-ser, abriendo así el espacio de la verdad (ἀλήθεια⁴¹) y edificando un mundo para el habitar del hombre sobre la tierra” (Agamben, 2018, p. 114).

Marcelo Zambrano en *Las nociones de poiēsis, praxis y techné en la producción artística* (2019), reivindica la postura de Agamben de “salir del pantano de la estética y de la técnica para devolverle su dimensión original a la condición poética del ser humano” (p.46) para restituir al arte su posibilidad de abarcar y producir nuevamente el mundo:

Resulta entonces necesario repensar la techné y la poiēsis al articularlas al pensamiento decolonial como la posibilidad de unir el arte y la vida, como una estrategia para sobrevivir creando mundos dentro de un único mundo impuesto, desde el continuo develamiento de la presencia del ser; pero ya no desde lo pensado por la estética o por la epistemología modernas, sino desde las posibilidades poiéticas que permiten la emergencia de algo desde el no-ser, desde la no-existencia, desde lo que aún no ha sido pensado (p. 46).

Lo propuesto por Zambrano a partir de Agamben, se encuentra en sus principios con el planteamiento de una estética decolonial que posibilite la liberación de la idea de estética (más

⁴¹ Alétheia significa: aquello que no está oculto, aquello que es evidente, el des-ocultamiento del ser.

cercana a la de *aísthesis*) planteadas por Walter Mignolo (2012), y concluye que la separación de la *poiēsis* y de la *praxis* convocaría esta liberación. Sin embargo, considero que la discusión estética sobre la relación entre *poiēsis* y *praxis* no se soluciona con su divorcio, en ese sentido Enrique Dussel (2018) en *Siete hipótesis para una estética de la liberación* identifica nudos donde los campos estéticos, técnicos, prácticos y teóricos se encuentran y tocan y se definen los temas que una teoría o filosofía estética debería exponer.

Plantear un desdoblamiento de la *poiēsis* no significa un divorcio con la *praxis*, tal como la IAP no plantea una separación entre la teoría y la *praxis* en beneficio de la segunda. Para plantear una teoría de la relación entre los saberes, las prácticas y la creación que contribuyan a construir identidades, memorias y territorialidades comunes, propongo una metodología en que la investigación creación y la *praxis* apuestan a la transformación participativa de esa realidad. A partir de la experiencia de la poética audiovisual de *El Festival de la Montaña* propongo los siguientes principios metodológicos⁴²:

3.5.1 Materialidad

Este puede ser uno de los principios metodológicos que para mí ha sido de los más difíciles de nombrar. Tal vez una forma más cercana es el reconocimiento de ser-en-el-mundo: la inmanencia, mundanidad y corporalidad del investigador creador y la de sus representaciones y conceptos. Materialidad es una alternativa a uno de los mayores paradigmas científicos, ha sido la abstracción de objetos y sujetos del mundo.

Tal “pecado original” en la ciencia social es la que Santiago Castro Gómez, en su artículo *Decolonizar la Universidad, la hybris del punto cero y el diálogo de saberes* (2007), define “la *hybris* del punto cero” como un modelo epistémico desplegado por la modernidad occidental:

En la metáfora, la ciencia moderna occidental se sitúa fuera del mundo (en el punto cero) para observar al mundo, pero a diferencia de Dios, no consigue obtener una mirada orgánica

⁴² Los 9 principios para la IAP que Alfonso Torres plantea a partir de Borda (2014) son un esfuerzo por hacerlos accesibles no solo a investigadores y más fácilmente aplicables para comunidades que auto investigan. Los planteados a continuación para la investigación creación participativa, en tanto borrador o propuesta, debería poder conjugar tanto esa sencillez como la rigurosidad que aquí se pretende.

sobre el mundo sino tan sólo una mirada analítica. La ciencia moderna pretende ubicarse en el punto cero de observación para ser como Dios, pero no logra observar como Dios. Por eso hablamos de la hybris, del pecado de la desmesura (p. 83).

En este paradigma se ha privilegiado el objetivismo científico, la abstracción del pensamiento del mundo, la comprensión causal propia del positivismo en las ciencias sociales y se ha aprovechado su abstracción para poner al investigador y la academia en un punto externo privilegiado. Por su parte la IAP considera la realidad en su materialidad y pone al objeto y al sujeto en un mismo plano en el que coexisten. Los objetos de conocimiento aquí planteados no tendrán entonces de una comprensión causa - efecto sino una histórica, material e intersubjetiva. Para Fals Borda la materialidad supera esta separación entre el ser (que tiene corporalidad y es sensible al mundo material) y el pensar, no solo porque todo conocimiento debe ser constatable en la experiencia, sino porque las condiciones de la existencia humana también determinan ese conocimiento (Borda, 2014). Esto último no solo significa que el conocimiento está determinado por el avance técnico del ser humano, sino por las condiciones materiales concretas.

Esto último es importante dado que teorías y conocimientos abstractos, no solo hacen del investigador creador ajeno a la realidad, sino que también a la realidad ajena al conocimiento. Así algunos investigadores creadores se acercan, por ejemplo, a lo “indígena”, “campesino”, “popular” o “lo comunitario” suponiéndolos como concepto que explican y describen a todas las poblaciones a las que se acercan.

Una investigación creación como *Entre El río y la Montaña los hombres cantan para espantar la guerra* (2019) de Alejandro Trujillo, inició por un acercamiento con la población de la vereda El Porvenir de El Carmen de Viboral desde 2017 a través del proyecto *Guitarras para educar*. Terminado el proyecto, el investigador indagó por las prácticas con las cuales los músicos habían aprendido a tocar la guitarra, descubriendo un papel del conflicto armado en la pérdida de la enseñanza y la circulación musical, y también encontrando formas en que las músicas y músicos de la región habían creado sus canciones para hacer memoria del conflicto. La investigación de Trujillo Moreno consulta estudios etnomusicales de la tradición campesina antioqueña y de manera sistemática mantiene como centrales los saberes y las prácticas identificadas con las personas portadoras de estas en la región, ya que, de fondo, comparte con ellos la preocupación por

mantenerlas y transmitir las a las nuevas generaciones. Desde este proceso de investigación Alejandro Trujillo como autor y compositor no sólo hizo trabajos musicales, sino que dio bases para la investigación, creación y acción de *El Festival de la Montaña*.

Acercarse desde la materialidad implica reconocer que todo acercamiento a una población está enmarcado en un tiempo, en un lugar y el establecimiento de unas relaciones que no son comparables. Una postura metodológica como la IAP nos propone iniciar estos acercamientos desde el reconocimiento de los saberes y agentes de una población, y desde allí plantear posibles acciones transformadoras. En la materialidad, la IAP también reconcilia metodología y teoría, entendiendo la actividad teórica, la investigación, no como una acción interna, contemplativa y pasiva de la materialidad exterior del mundo. Borda reconoce que la práctica es lo que permite al investigador consecuente ser sujeto y objeto de su propia investigación; pero en el desarrollo de la investigación tiene que enfatizar y reconocer uno u otro papel dentro del proceso, en una secuencia en el tiempo y el espacio que implican acercarse desde la base, acción y la reflexión en diferentes momentos: “Practicar, conocer, practicar otra vez y conocer de nuevo. Esta forma se repite en ciclos y con cada ciclo, el contenido de la práctica y del conocimiento se eleva a un nivel más alto” (2014, p. 219).

Retomando la imagen 16, partimos de un autoconocimiento inicial o de la identificación de portadores de estos conocimientos en tanto saberes como prácticas, este momento cero se ha constituido a través de sentido común, de la materialidad de la vida humana, del habitar un tiempo, un lugar y tener una relación con otros. Es a partir de este conocimiento que avanzamos a un primer momento de reflexión, y tiene que ver con la pregunta por lo que queremos hacer con ese autoconocimiento inicial, la planeación es el momento en que la reflexión se proyecta hacia la acción.

Esta acción que se proyecta desde la reflexión puede estar dirigida a hacia la investigación (por ejemplo, aplicar un instrumento metodológico para encontrar un nuevo conocimiento de la realidad), a la movilización o realización de un cambio de manera colectiva (a través de una propuesta pedagógica, o una estrategia comunicativa), la creación o varias de estas de manera sincrónica. La IAP propone el ir y volver de la acción a la observación-reflexión las veces que sean necesarias antes de llegar, no a una conclusión, sino un momento de evaluación que consolida la experiencia y puede abrir un nuevo ciclo.

En este proceso, la investigación creación planteada desde la poética audiovisual del Festival es una acción diferenciada en planeación, que distingue unos métodos e instrumentos metodológicos propios pero que comparte espacio, lugar y relacionamiento con otros; y puede también nutrirse de la reflexión y la observación de las otras acciones.

3.5.2 Intersubjetividad

Dice una frase atribuida a Werner Herzog “No, no debemos ser una mosca en la pared, no vamos a ser la cámara de seguridad de un banco. Tenemos que ser el avispon que pica” (González, 2013, p. 86). Podríamos alargar la metáfora agregando que en una poética audiovisual comunitaria somos abejas que están construyendo una colmena y están listas para picar. Desde un inicio en este trabajo se ha hecho un énfasis en la intersubjetividad como principio metodológico, lo que indica que en los procesos de creación participativa no somos observadores externos, ni actores aislados. Como se ha explicado, la comunidad y lo comunitario, no se refieren a una “cosa”, una entidad objetivamente existente; o la suma de sujetos a los que individualmente podemos delegar la capacidad de hablar en nombre de un grupo a partir del sentido de pertenencia a dicho grupo. La comunidad es una forma de relación que se constituye en la intersubjetividad del ser con otros.

En *El Festival de la Montaña*, esa intersubjetividad se plantea desde un vínculo territorial, el cual existía de una manera más evidente en las prácticas y saberes de las comunidades rurales, y se propone ese diálogo entre lo urbano y lo rural como posibilidad de construcción de un nuevo territorio común:

Lo rural obliga a los seres humanos a crear comunidad para poder sobrevivir, a ayudarnos mutuamente, lo que en ocasiones se pierde en lo urbano. En lo urbano como es tan individual y cada uno tiene sus intereses no hay como ese vínculo que anteriormente había entre familias. La tarea está en aprender a percibir lo rural y lo urbano como algo que está conviviendo en un mismo espacio, que habita un mismo lugar, somos relacionados, tenemos memoria campesina en lo urbano también y lo que hacemos con el festival es traer acá el conocimiento que llamamos académicos, pero que son los mismos conocimientos de la humanidad aprendidos en otros lugares, a dialogar, que no sea una relación vertical de la

ciudad sobre los campesinos sino que venimos a aprender de ellos y ellos a aprender de nosotros (Entrevista a Pablo Restrepo, 2022).

En esta dimensión el investigador social- creador audiovisual, no es sólo es un “observador participante”, sino una parte comprometida. Por ejemplo, mi relación con el Festival no se construyó como un contratista que hace investigación creación audiovisual, ni como un candidato a magister. Mis padres abandonaron El Carmen de Viboral y el oriente antioqueño por casi 30 años huyendo de la crisis del campo y la agudización del conflicto armado. Sin embargo, yo crecí en El Carmen que llevan mis padres en sus prácticas y saberes. Por esto considero que *El Festival de la Montaña* corresponde a un proceso en el que creamos la territorialidad que queremos habitar, algunos lo hacemos como retornantes que queremos reconstruirlo, otros como resistentes al desplazamiento, y otros como viajeros que llevan su territorio allí donde van.

Crear desde la intersubjetividad es la única garantía de que una creación sea comprometida y auténtica; si los objetivos y el lenguaje (los conceptos) son ajenos a la intersubjetividad, crearemos representaciones enajenadas (para otros) de las comunidades. Una apuesta de creación comunitaria es primero una creación de un sentido del ser en común, es hacer aparecer o desocultar lo comunitario como forma de ser, y esto es ya una apuesta eminentemente transformadora.

3.5.3 Dialéctica y diálogo de saberes

Para Fals Borda todo conocimiento es inacabado, variable y está sujeto al razonamiento dialéctico; nace de la ignorancia, en un esfuerzo consciente por reducirla, y llevarla a ser a ser más completo y exacto (2014, p. 219). La verdad del conocimiento no es un asunto esencial e inmutable de los objetos del mundo, sino el movimiento de ese conocimiento, la penetración consciente de la duda y la crítica sobre el mismo conocimiento es lo que genera tal movimiento hacía la verdad. Una lógica dialéctica, es una postura antidogmática del conocimiento, y un reconocimiento de que existe una apropiación diferencial de este. Esto no quiere decir que lo que se intenta es “traducir” o “bajar el discurso”, sino que es en el diálogo de estos saberes en donde se generan nuevos saberes y una apropiación social de estos. Es por eso que Alfonso Torres nos habla de postulados como: diálogo y una comunicación simétrica; no imponer las técnicas como orientaciones dogmáticas en

favor de técnicas sencillas de recolección y análisis de la información, pero sobre todo dirigir el proceso a la restitución o devolución sistemática, para que, partiendo de los niveles de conciencia y el lenguaje de la gente, avanzar en la apropiación de conocimiento crítico (Torres 2019).

El trabajo de campo no se concibe, para el autor, como mera observación experimental, o la simple observación con empleo de las herramientas usuales (cuestionarios, encuestas, etcétera) sino como “diálogo” entre personas intervinientes que participan conjuntamente de la experiencia investigativa vista como experiencia vital y es necesario adoptar una actitud de aprendizaje y de respeto por la experiencia, el saber y la necesidad entre personas que a veces son de distinto origen, entrenamiento, clase social, etnia, entre otros (Borda, 2014).

3.5.4 Crítica

Finalmente, la IAP es una postura crítica, sobre esto, Borda reconoce la primera articulación formal sobre el pensamiento social crítico las 11 Tesis sobre Feuerbach de Karl Marx, en la que propone un paradigma para una ciencia social crítica, comprometida con la acción para transformar el mundo en contraposición a otros paradigmas señalados por el autor como el paradigma positivista “que interpreta la praxis como la mera manipulación tecnológica y el control racional de los procesos naturales y sociales” (Fals Borda, 2014, p. 225).

La famosa tesis 11 sobre Feuerbach, “Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo” (Marx, sf.) no refiere el abandono de la actividad teórica y dirigirla hacia la praxis (realización); más bien refiere el paso de una actividad teórica abstracta en tanto desconocía su relación con la práctica, y una práctica pasiva en tanto contemplación hacia una práctica que modifica las circunstancias e incluso la misma actividad humana; una actuación "revolucionaria", "práctico-crítica". Aquí el concepto de teoría crítica y praxis como realización, se refiere del paso de la actividad pasiva en la que el ser humano es determinado por las circunstancias externas y la educación (su propia formación como ser social) a una en que el ser humano puede transformar sus propias condiciones de existencia y en las que “el propio educador necesita ser educado” (Fals Borda, 2014).

Agamben tiene algunas interpretaciones sobre los conceptos teoría y praxis en Marx, que pueden ser contrarias a lo expuesto, especialmente al afirmar la primera como pensamiento,

contemplativo abstracto y la otra como actividad productora concreta, pero señala muy acertadamente la convergencia, la subsunción de la poíēsis en la acción productiva:

Llegados a este punto, todo el «hacer» humano se interpreta como práctica, actividad productora concreta (en oposición a teoría, entendida como sinónimo de pensamiento y contemplación abstracta), y la práctica, a su vez, se interpreta a partir del trabajo, es decir, de la producción de la vida material, correspondiente al ciclo biológico de la vida. Y este actuar productivo, hoy día, determina en cualquier lugar la condición del hombre sobre la tierra, entendido como el ser vivo (animal) que trabaja (laborans) y, en el trabajo, se produce a sí mismo y se asegura el dominio de la tierra. Incluso allí donde el pensamiento de Marx ha sido condenado y rechazado, hoy día el hombre es, en cualquier caso, el ser vivo que produce y trabaja. La producción artística, convertida en actividad creativa, entra también en la dimensión de la práctica, aunque sea una práctica muy particular, creación estética o supraestructura (Agamben 2018, p. 115).

Este eclipse de la poíēsis, es realmente la crítica que hace Agamben de toda teoría sobre el arte, la praxis y la obra que ha reducido a esta última a producto de la actividad; ha privado a la poíēsis de su capacidad de producir significado y contenido, la ha alejado de su concepción esencial de traer el no-ser al ser, y ha divorciado la poíēsis de la vida cotidiana, convirtiendo el arte en un espectáculo desligado de la realidad. Esta prevalencia de la práctica productiva ha subsumido la poíēsis a un medio para la praxis, se plantea entonces a la poiética audiovisual como un medio para la comunicación o una herramienta materia de la didáctica. Considero que el reconocimiento de la poíēsis, lejos de desvirtuar, busca fortalecer la relación entre una teoría crítica y actividad transformadora.

Durante el siglo XIX y buena parte del XX se pensaba que cualquier teoría del cambio social, debía superar su perspectiva utópica hacia una científica. Y que la razón podía demostrar cómo las condiciones materiales de existencia habían producido al sujeto de esa transformación, la cual sigue siendo el horizonte inalcanzable de nuestra época. A propósito:

Los progresos de la industria, que tienen por cauce automático y espontáneo a la burguesía, imponen, en vez del aislamiento de los obreros por la concurrencia, su unión revolucionaria

por la organización. Y así, al desarrollarse la gran industria, la burguesía ve tambalearse bajo sus pies las bases sobre que produce y se apropia lo producido. Y a la par que avanza, se cava su fosa y cría a sus propios enterradores. Su muerte y el triunfo del proletariado son igualmente inevitables (Marx, sf. b).

Así, hoy más que nunca, cualquier propuesta que invoca el cambio se hace cada vez más vacía, más alejada de la vida cotidiana. La nueva razón del mundo ha permeado todas nuestras instituciones, adoptan el management y el empresarismo; el Estado pasa de ser una institución democrática que responde a sus ciudadanos con indicadores de éxito empresarial, y el individuo se ha hecho empresa de sí, un sujeto del goce- rendimiento.

Desdoblar la poíēsis de la acción, no significa simplemente diferenciar una metodología IAP, y una Investigación Creación Participativa solamente porque la primera se centra en generar conclusiones formuladas a partir de lenguajes proposicionales y la segunda, además de lo primero, tiene como resultado una obra de arte. Significa devolver a la creación la posibilidad de configurar nuevas formas de vida. La poiética audiovisual y todas las cualidades de la creación propuestas en *El Festival de la Montaña* se enmarcan en la constitución de una forma de existir en comunidad; estas involucran las poiéticas de una territorialidad sobre las que pesan la presión del mercado inmobiliario y el modelo extractivista, pero que va desde *la plegaria a la región de antes, hacia una nueva territorialidad*, en busca de una nueva identidad que dialoga con nuestra memoria.

Algo que me he dado cuenta, o un aprendizaje del *Festival de la Montaña* es que la memoria campesina en lo urbano sigue resistiendo que a pesar de que se desplazaron muchos campesinos, en la época de la violencia acá en el Carmen y mucho más acá en los cañones siguen resistiendo sus prácticas y saberes en lo urbano y que muchas personas que hoy quisieras estar acá o vivieron acá, encuentre en el festival ese espacio de remembranza de sus raíces.

Me parece muy bonito que a pesar de la violencia y el desplazamiento la memoria campesina sigue resistiéndose al olvido y esta velocidad con la que venimos viviendo y creo que eso es también lo que hace *El Festival de la Montaña*, revitalizar estos saberes ancestrales que a pesar de los acontecimientos y nuestros contextos políticos y culturales

seguimos haciendo comunidad y creo que esto es lo más importante de este proceso.
(Entrevista a Pablo Restrepo, 2021)

El alcance de la investigación creación de *El Festival de la Montaña* es una muestra del papel de la creación en la resignificación de los saberes y las prácticas, no solo para convertirlas en productos investigativos o artísticos, sino para proponer un sentido de la vida en común a partir de la constitución de una nueva territorialidad y una identidad que se reconoce en el ser con otros. Así llegar a la propuesta de un desdoblamiento de la poíēsis en Investigación Creación Participativa, reconoce un papel de la creación en la investigación social, y en la praxis un papel que llena de contenido la realización de un sentido de vida en comunidad.

Aprendizajes

El Festival de la Montaña es una experiencia comunitaria de investigación creación conformada por una preocupación sobre el habitar un territorio común: El Carmen de Viboral. Propone un diálogo de saberes dirigido a la resignificación del papel de las prácticas y saberes de la ruralidad en la constitución de una territorialidad, memoria e identidad común para los habitantes del municipio. Adopta una postura teórica y metodológica en la cual la comunidad y lo comunitario no se configuran a partir de la preexistencia de grupo de individuos que comparten características comunes, ni la agencia de individuos en la capacidad de hablar en representación de un colectivo solamente por el reconocimiento o autorreconocimiento de la pertenencia a este; si no, en la constitución de relaciones que buscan crear una intersubjetividad del ser con otros.

A partir de su acción podemos proponer algunos principios para este trabajo de Investigación Creación Participativa. Pero primero debemos reconocer que, en *El Festival de la Montaña*, para el caso de la poética audiovisual, la comunidad no es lo que está a un lado u otro del objetivo fotográfico, sino, el prisma que proyecta representación de lo común y lo comunitario y que puede convertirlo la cámara en un instrumento que mantiene la pasividad o activa la movilización de las comunidades.

La imagen audiovisual no solo es registro transcribible al texto de investigación, sino que en sí misma es reflexión y análisis. Por eso al plantear una *poética audiovisual comunitaria*, reconoce que la comunidad es una forma de relacionarse con otros, una que se yergue desde la intersubjetividad, entendiéndola, no como resultado de la representación, sino como principio metodológico de las técnicas de investigación creación audiovisual.

Esta postura metodológica, de crear desde de la intersubjetividad y el diálogo de saberes, da un carácter político a la poíēsis audiovisual que va más allá de su dimensión simbólica, sus representaciones. En la poética audiovisual del Festival, la dimensión de la representación busca desplazar o redefinir las fronteras simbólicas entre lo rural/urbano, saber/hacer, conocimiento común/conocimiento académico, investigador/comunidad. Pero su dimensión política busca contribuir a la creación de un sentido de habitar el territorio, la imagen audiovisual, ante la posibilidad de la pérdida de saberes que sólo eran transmitidos a través de la práctica, es una

oportunidad de ponerlos en diálogo con nuestra actualidad, de abrirle el lugar de preguntarnos por el sentido de lo común.

En esta línea podemos afirmar que el Cine Comunitario no es tanto un género, definido por sus representaciones, sino un ejercicio político. El circuito convencional del cine se constituye a partir de la lógica industria del cine: las instituciones que forman cineastas, realizadores, productores, técnicos, directores, exhibidores y distribuidores; el Cine Comunitario, no necesariamente tiene el interés de entrar a la lógica de producción y circulación del cine como mercancía. La mayoría de las veces se desarrolla por el empeño personal y colectivo de algunos realizadores comprometidos con causas sociales y comunitarias paralelas.

Gracias a este compromiso se constituye un circuito de cine comunitario, con sus propias iniciativas de formación (escuelas populares, barriales, campesinas, indígenas...) basadas en la educación no formal o la educación popular y sus propios circuitos de circulación. Y es en este ejercicio en el que se define *El Festival de la Montaña* como:

Un encuentro comunitario para el intercambio de saberes, el reconocimiento de las prácticas comunitarias como aspectos vitales del territorio y la celebración de la vida en comunidad desde la ruralidad. La música, la cocina, la agricultura, las festividades son algunas de las manifestaciones culturales que se quieren dinamizar desde el núcleo mismo de las comunidades, incluyendo dimensiones de formación, circulación, investigación y procesos de memoria, defensa y protección del territorio y el patrimonio natural (Festival, 2020, p. 7).

El Festival y su poética audiovisual reconocen la investigación creación, y entiende esta categoría no como una sola metodología. Parafraseando la formulación conceptual del Ministerio de Ciencias (2019) es modelo de generación de conocimiento que, si bien acude a lenguajes proposicionales y utiliza herramientas del método científico, se encuentra más cercano a las disciplinas creativas, pues el conocimiento que produce se inscribe principalmente en sus resultados de creación y su apropiación social, no es un modelo homogéneo, sino que tiene muchas posibilidades de interacción entre lo creativo y lo investigativo.

Sin embargo, considero que es un proceso que tiene la oportunidad, al ir más allá del énfasis que se puede hacer en el producto, de estar generando un espacio en que se reflexione sobre el papel de la creación en la generación de conocimiento. Visto de una manera global, la investigación creación sobre las prácticas y saberes de las comunidades rurales, que es más o menos el objeto del Festival, podría enmarcarse en la creación como investigación en tanto es una forma de exploración dirigida a través de procesos creativos que incluyen experimentación, pero también análisis, crítica y un compromiso profundo con la teoría, las cuestiones de método y técnica (Chapman y Sawchuck, 2012).

Además, la investigación creación del Festival muestra el papel de la creación en la resignificación de los saberes y las prácticas, no solo para convertirlas en productos investigativos o artísticos, sino para proponer un sentido de la vida en común a partir de la constitución de una nueva territorialidad y una identidad que se reconoce en el ser con otros.

Es desde este reconocimiento de la importancia de conocer, crear y hacer con otros, que podemos llegar a la propuesta de un desdoblamiento de la poíēsis en la IAP, reconoce un papel de la creación en la investigación social; y en la praxis, un papel que llena de contenido la realización de un sentido de vida en comunidad. La Investigación Creación Participativa va más allá de proponer una metodología que genera conclusiones formuladas a partir de lenguajes proposicionales y, además, tiene como resultado una obra de arte. Significa devolver a la creación la posibilidad de configurar nuevas formas de vida.

Quedan abiertas algunas preguntas sobre las poéticas audiovisuales del Festival y otras experiencias comunitarias, como ¿cuáles son esas representaciones sobre la territorialidad, la identidad y la memoria que crean? ¿hasta dónde influyen en la comprensión de las poblaciones de su realidad? ¿en qué medida estas son tenidas en cuenta a la hora construir nuevo conocimiento en la academia? ¿cómo estas repercuten en el ámbito de la movilización social o la gobernanza?

En el plano del audiovisual comunitario se puede seguir indagando por como esta puede ganar un espacio dentro del circuito artístico del cine y la investigación académica; pero esto no solo implica que cada proceso desarrolle su propia madurez técnica, estética, teórica y metodológica, sino que determine cuáles son esos espacios de aparición de lo comunitario, y parte de esto puede investigarse a partir de cómo es la aparición y la constitución de estos espacios.

Sobre la Investigación Creación Participativa, al momento de presentar este trabajo, son pocos los antecedentes encontrados. El documento de MinCincias (2020) hace referencia al desarrollo de metodologías IAP en procesos de Investigación + Creaciones, pero no se detiene demasiado en la relación entre hacer y crear. Igualmente, Chapman y Sawchuk (2016) agrupan la investigación creación a otros términos vinculados como: creación crítica, investigación dirigida a la práctica, humanidades digitales, entre otras. porque cada uno con sus matices explican formas “en que uno puede aprender haciendo”, por lo que podemos entender que no necesariamente hay una diferencia entre la actividad de creación y la práctica.

Esto no quiere decir que no existan trabajos que reconozcan que la actividad creativa, en las investigaciones participativas, tiene un papel más allá que hacer una obra concreta para que sirva de medio a la praxis y reconozcan, en la creación, la posibilidad de constituir otros sentidos de vida realizables. En este sentido, la investigación creación participativa no es una categoría nueva, sino una por reencontrar en el quehacer del científico y del artista que decide dar sentido al ser-con-otros.

Por último, quiero reconocer que este trabajo constituye, más que una conclusión o una recomendación, un momento en la comprensión de una forma de investigar y crear que he formulado a partir del conocer, crear y hacer con otros. Espero que estos aprendizajes aquí formulados tengan no sólo un valor para mí o para la discusión académica, sino que contribuyan a enriquecer y continuar el desarrollo de *El Festival de la Montaña*, porque poder compartir este *momento* con un ambiente tan rico en miradas, disciplinas y sensibilidades contribuyó radicalmente a repensar mi forma de crear e investigar.

Bibliografía

- Agamben, G. (2018). *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera.
- Arango, Germán; Pérez, Camilo. (2007). Atrapar lo invisible. Etnografía audiovisual y ficción. *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, vol. 6, núm. 12, enero-junio, 2008, pp. 129-140. Universidad de Medellín. Medellín, Colombia
- Aristóteles. (1985). *Ética de Nicómaco*. Madrid: Gredos.
- Borda, O. F. (2014). El problema de cómo investigar la realidad para transformarla por la praxis. *Ciencia, Compromiso y Cambio Social*, 213-239.
- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (1999). *La distinción*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2000). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.
- Bourdieu, P. (2001). *Poder, derecho y clases sociales*. Madrid: Desclée de Brower.
- Carmona, A. M. (2020). Las mujeres campesinas y su relación con el maíz. *Memorias Del Festival De La Montaña: Las trochas del maíz*.
- Dagron, A. G. (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Friedrich-Ebert-Stiftung FES.
- Dardot, C. L. (2015). *Común. Ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa.
- Departamental, C. (2019). *Delimitación administrativa*. CORNARE. Obtenido de https://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/generales/interna/!ut/p/z0/fVBNT8MwDP0r3aHHKKFDYxyrCk2adgIJbbkg05hiFuI0SSd-PiY7ISFO9vPze_7QVh-1DXChCQpxAC_4ZDcv2_uhu-lvzWH3uB9Mvxn6h7un50O37fRe2_8bxIE-5tn22o4cCn4VfYycCvjFIbQG8m_0zp94zSlcMBfZZaTVuF69rkNrprREzo3D
- Dussel, E. (2017). Siete hipótesis para una "estética de la liberación". *Cuadernos Filosóficos. Segunda Época* (XIV), 30-65. Obtenido de <https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/13798/DUSSEL-E.-Siete-hip%C3%B3tesis.pdf?sequence=3>
- Galeano, E. (2001). *Palabras andantes*. Buenos Aires: Catálogos S.R.L.
- García-Noblejas, J. J. (1982). *Poética del texto Audiovisual*. Ediciones Universidad de Navarra, España. <https://portal.issn.org/resource/ISSN/1669-6581>

-
- Gómez, A. J. (2016). *Territorialización popular y segregación en la ciudad: Caso Solferino*. Manizales: Universidad de Caldas.
- Gómez, A. J. (Dirección). (2017). *El Carmen: un barrio, muchas historias* [Película]. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=wTMGBMfCPcs&list=PLM7WLMEUztISVUeEmwKaG1r1cMpir8Xrt&ab_channel=Juli%C3%A1nG%C3%B3mezAlzate
- Gómez, A. J. (2017). *Historypin*. Obtenido de El Carmen: un barrio muchas historias: <https://www.historypin.org/en/comparte-tu-rollo/el-carmen-un-barrio-muchas-historias/geo/5.060774,-75.519396,12/bounds/4.983652,-75.588747,5.137887,-75.450045/paging/1>
- Gómez, S. C. (2007). Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. En S. C. (comps.), *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (págs. 79-93). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Gómez, S. (2020). *Cuando voy a la escuela*. El Retorno. Revisada 8 Julio 2020, en: <http://elretorno.net/nuevo/cuandovoyalaescuela>
- González, L. (2013). Werner Herzog: El documental como indagación fenomenológica. *Question*, 1(40), 83-90.
- Herrera, J. C. (2010). *La vida que resiste en la imagen: cine, política y acontecimiento*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Herrera, J. C. (2010). *La vida que resiste en la imagen: cine, política y acontecimiento*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Herrera, J. C. (2015). Dar la voz, dislocar la imagen: visibilidad de las víctimas en el documental contemporáneo. *Cuadernos de cine colombiano* (23), 90-113.
- Herrera, J. C. (2016). *Imágenes de lo inimaginable: cine y la memoria del conflicto*. Bogotá: Universidad Pontificia Javeriana.
- Holliday, Ó. J. (2018). *La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos políticos*. Bogotá: Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano.
- ICPA, 2014, Plan de Comunicación Ciudadana y Comunitaria, Gobernación de Antioquia URL : https://old.culturantioquia.gov.co/images/documentos/estrategicos/Plan_Departamental_Comunicacion_Ciudadana_Comunitaria_2014-2020_Antioquia_Diversas_Voces.pdf

ICPA, 2014, Plan Departamental del Fomento Audiovisual y Cinematográfico, Gobernación de Antioquia URL :

https://culturantioquia.gov.co/wpcontent/uploads/2022/12/Plan_Departamental_Fomento_Audiovisual_Cinematografico_2014-2020_Antioquia_Diversas_Voces.pdf

Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral . (2016). *Plan Municipal de cultura: “Un territorio para el buen vivir” 2016-2026*. El carmen de Viboral.

Laval Christian, P. D. (2013). *La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Barcelona: Gedisa.

Ley 1448 de 2011. Diario Oficial No. 48.096 Congreso de la república de Colombia. Bogotá, Colombia, 10 de junio de 2011.

Ley 975 de 2005. Diario Oficial No. 45.980. Congreso de la república de Colombia. Bogotá, Colombia, 25 de julio de 2005.

Los dólares. (2006). *Solo la lucha nos hará libres* [Canción]. En Las venas abiertas de América latina. Alerta Antifascista Records. URL:

https://youtu.be/quhGmV7dF5M?si=Tb7fY_FGnB43n_Xy&t=2027

Marx, K (sf. a). Tesis sobre Feuerbach. Consultada en url: <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/45-feuer.htm>

Marx, K (sf. b). Manifiesto del Partido Comunista. Consultada en: <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/48-manif.htm>

MinCiencias. (2020). *minciencias.gov.co*. Obtenido de Investigación + Creación: Definiciones y Reflexiones:

https://minciencias.gov.co/sites/default/files/ckeditor_files/M601PR04G02%20Investigacion%20%2B%20Creacion%20-%20Definiciones%20y%20reflexiones.pdf

Mora, P. (2015). *Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia*. Bogotá: Cinemateca Distrital.

Moreno, A. T. (2019). Devuélveme la región de antes [Grabado por Scuiolo]. Medellín.

Moreno, A. T. (2019). *Entre el río y la montaña los hombres cantan para espantar la guerra*. Medellín: Litografía Rocco Gráficas.

Nietzsche, F. (2004). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y pesimismo*. Madrid: Alianza S.A.

Panh, R. (Dirección). (2013). *La imagen perdida* [Película].

-
- Paz, C. J. (Dirección). (2021). *Somos tierra de esta tierra - Despojo Bajo Atrato y Urabá* [Película].
Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=GQjDRY8xj-o&ab_channel=Comisi%C3%B3nJusticiayPaz
- Pérez, G. A. (2008). Atrapar lo invisible. Etnografía audiovisual y ficción. (U. d. Medellín, Ed.) *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 6(12), 129-140.
- Platón. (1988). *Diálogos: Fedón. Banquete. Fedro*. Madrid: Gredos.
- Ramírez, C. A. (2021). Audiovisual comunitario como experiencia crítica de la modernidad. *Nómadas*(55), 253-262. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8854715>
- Sawchuk, O. C. (2012). Research-Creation: Intervention, Analysis. *Media Arts Revisited (MARs)*, 37(1), 5-26.
- Sawchuk, O. C. (2016). Creation-as-Research: Critical Making in Complex Environments, s. RACAR. *Revue d'art canadienne*, 40(1), 49-52.
- Tobón Giraldo, D. (2017). Sobre el cine de memoria en Colombia, con un acercamiento a El tigre de papel. *Revista De Estudios Colombianos*, 50, 60-69. Revisado el 2 abril 2020, de https://colombianistas.org/wpcontent/themes/pleasant/REC/REC%2050/Ensayos/50_11_ensayo_tobon_giraldo.pdf
- Tolkien, J. R. (1998). *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*. Barcelona: Minotauro.
- Torres, A. (2018). *El Retorno a la Comunidad: Problemas, debates y desafíos de vivir juntos*. Bogotá: CINDE.
- Torres, A. (2019). La sistematización como investigación participativa. En R. R. Pablo Paño Yáñez, *Procesos y metodologías participativas. Reflexiones y experiencias para la transformación social* (págs. 74-93). CLACSO – UDELAR.
- Weber, M. (2002). *Economía y sociedad*. Barcelona: Fondo de Cultura Económica.
- Zambrano, M. (2019). Las nociones de poíēsis, praxis y techné en la producción artística.
Revisado el 11 Julio 2020, de: http://scielo.senescyt.gob.ec/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S247791992019000100040

Filmografía

- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2009). *Mampuján, Crónica de un desplazamiento* [Película]. Youtube, https://youtu.be/9v_rsVojQt8
- Chaplin, C. (1936). *Tiempos modernos*. [Película].
- Colectivo de Comunicaciones Montes de María Linea 21. [CCMML21] (2011). *Mampujan Somos, Memoria Somos Resistencia* [Película]. Youtube. <https://youtu.be/-pGQukomCpc>
- Comisión Justicia y Paz. (2021). *Somos tierra de esta tierra - Despojo Bajo Atrato y Urabá* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/GQjDRY8xj-o>
- Corporación Cultural Nybram El Carmen de Viboral. (2019). *Entre el río y la montaña los hombres cantan para espantar la guerra*. [Película]. Youtube. https://youtu.be/MUL6Pu4_s7A
- Corporación Cultural Nybram El Carmen de Viboral. (2019). *Festival de la Montaña Las Trochas del Maíz 2020* [Miniserie documental]. Youtube. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLM7WLMEUztISMVa4FPtqB08LTjRbAhQ1B>
- Festival de la montaña El Carmen de Viboral [2021]. *Hortensias* [Cortometraje]. Youtube. https://youtu.be/Sn_4TOWs_eU
- Festival de la montaña El Carmen de Viboral [2022]. *Los saberes de las plantas 5to Festival de la montaña 2022* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/1s8hJYWus9Y>
- Festival de la montaña El Carmen de Viboral [2022]. Teaser 2022 *Festival de la montaña 2022 "Los saberes de las plantas"* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/YB9hx2Aj3YY>
- Gilbreth, L & F. (1945). *Original Films of Frank B. Gilbreth* [Película].
- Histórica, C. N. (Dirección). (2009). *Crónica de un desplazamiento* [Película].
- Lang, F. (1927). *Metrópolis* [Película].
- La Taza Habla. (2022). *La Taza Habla 2022 - Don Bernardo Betancur* [Cortometraje]. Youtube. <https://youtu.be/ftO54He1QAK>
- María, C. M. (Dirección). (2011). *Mapuján somos todos, somos memoria* [Película]. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=A71XaBvRCAQ&ab_channel=CCMML21
- Martínez, L, (2020). *La tapetusa (vivo) - Tradición Melcocheña* [Videoclip Musical]. Youtube. <https://youtu.be/JOCC4d90xSo>

Panh, R. (2013). *La imagen perdida* [Película].

Producciones el Retorno [El Retorno Pro]. (2014). *Represando El Porvenir* [Cortometraje].

Youtube. <https://youtu.be/w3Okc9wNfMk>

Rodríguez, M. (1972). *Chircales* [Película].

Scuilo. (2020). *Devuélveme la región de antes* [Canción]. Youtube. <https://youtu.be/oSE6yVoiSbw>

Vertov, D. (1929). *El Hombre de la Cámara* [Película].

Anexos

Tabla 1. Organizaciones vinculadas al *Festival de la Montaña: Las Memorias del Agua* (2021).

Organizaciones vinculadas a la agenda del Festival				
	Colectivo	línea	Ubicación	Relación con el Tejido Comunitario
1	Corporación Cultural Nybram	Artística	Urbana	Dirección
2	Junta de acción comunal de la vereda el Porvenir	Rural	Rural	Dirección
3	Colectivo ReverdeSer	Ambiental	Rural/urbana	Producción
4	Taller audiovisual La Píldora	Audiovisual	Urbana	Producción
5	Wambos Mastering y mixing	Audiovisual	Urbana	Producción
6	El Viajero Cantos y poemas	Artística	Urbana	Producción
7	Movimiento Social por la Vida y la Defensa del Territorio del Oriente Antioqueño -MOVETE	Ambiental	Rural/urbana	Tejido comunitario
8	Red de acción contra el extractivismo	Ambiental	Rural/urbana	Tejido comunitario
9	Junta de acción comunal vereda la cascada	Rural	rural	Tejido comunitario
10	juntas de acción comunal veredas El Melcocho	Rural	Rural/urbana	Tejido comunitario
11	juntas de acción comunal veredas Santo domingo	Rural	Rural/urbana	Tejido comunitario
12	Junta de acción comunal Barrio el edén	Ambiental	Urbana	Tejido comunitario
13	Juventud Melcocheña	Artística	Rural	Tejido comunitario
14	Tradición Melcocheña	Artística	Rural	Tejido comunitario
15	Taller cerámica	Artística	Rural/urbana	Tejido comunitario
16	Grietas Taller	Artística	Rural/urbana	Tejido comunitario
17	Deco Desing	Artística	Rural/urbana	Tejido comunitario
18	Tribu Promea	Ambiental	Rural	Tejido comunitario

19	Viboral Biodiverso	Ambiental	Rural/urbana	Tejido comunitario
20	Colectivo Antorcha	Artístico / Ambiental	Urbana	Tejido comunitario
21	Coredi	Rural	Rural	Tejido comunitario
22	Escuela rural nuevo horizonte	Rural	Rural	Tejido comunitario
23	Pantagoras	Ambiental	Urbana	Tejido comunitario
24	Finca la buenaventura	Rural	Rural	Tejido comunitario
25	Finca Renacer	Rural	Rural	Tejido comunitario
26	Sala de lectura del instituto de cultura “José Manuel Arango”	artística	Rural/urbana	Tejido comunitario

Tabla 2. Organizaciones que apoyan al *Festival de la Montaña*: Las Memorias del Agua (2021).

Organizaciones con otras vinculaciones al festival					
Tipo	Cantidad	Municipal	Regional	Departamental	Nacional
Institucional	6	3	1	1	1
Comercial	22	22	-	-	-
Artístico / comunitario	6	5	1	-	-
Educativos	3	2	1	-	-
Total	37	32	3	1	1

Tabla 3. Registro audiovisual *El Festival de la Montaña*

	Grupo/ Carpeta	Fecha	Descripción	Duración	Locación	Concepto	concepto 2	
III <i>FESTIVAL DE LA MONTAÑA: LAS TROCHAS DEL MAÍZ</i>	Cultivando un saber	18/09/2020	Entrevista sobre el Tiple Casa Luthier Velázquez (Edwim Londoño y Obdulio Velázquez)	0:42:42	Casa Luthier Velázquez	Saber	Creación	
	Enjalmando la memoria	30/09/2020	Entrevista Carlos Osorio sobre antiguas/nuevas prácticas saberes del cultivo del Maíz en el Carmen.	1:10:17	Finca Renacer	Práctica	Saber	
		4/09/2020	Entrevista Israel Osorio sobre antiguas/nuevas practicas saberes del cultivo del Maiz en el Carmen.	1:17:14	Finca Buenaventura	Práctica	Saber	
		31/08/2020	Entrevista Isaiás Arcila Parra sobre El Maíz (Culinario/ agrologico/histórico)	0:47:19	Vereda Campo Alegre	Saber	Práctica	
	La palabra de la montaña	18/09/2020	Entrevista y lecturas de Jorge Gómez, El maíz en la literatura.	1:05:56	Vereda Viboral - el Quemao	Creación	Práctica	
	Los Sabores de la Montaña	29/07/2020	Entrevista Maria Judith Valencia: Preparaciones del Maíz	1:18:29	Vereda La Palma	Creación	Práctica	
			Maria Judith Valencia: La arepa de Mote			Creación	Práctica	
		13/08/2020	Entrevista Reinaldo Alvarez: Preparaciones de Maíz	0:31:04	Empanadas Bailables	Creación	Práctica	
		20/08/2020	Reinaldo Alvarez: Tortas de Chócolo/Empanadas	0:36:53		Creación	Práctica	
		5/10/2020	Entrevista Fabián Giraldo yy Sobeida García: Maíz Capiro Rel. Cocina ARTE	0:58:38	Urbano	Creación	Práctica	
			Fabián Giraldo y Madre: Preparaciones de Maíz Capiro			Creación	Práctica	
		11/09/2020	Entrevista Robinson López: La chicha y la música campesina	0:45:24	Urbano	Creación	Práctica	
		16/09/2022	Robinson: Preparación Chicha	0:47:54		Creación	Práctica	
		5/09/2020	Preparaciones: Morcilla de Maíz	0:03:59	El Porvenir	Creación	Práctica	
		28/08/2020	Preparaciones: Natilla	0:03:14	El Porvenir	Creación	Práctica	
	Serenatas Montañeras	Varias	Archivo Corporación Nybram	1:00:00	Varias ubicaciones	Creación	Saber	
	IV <i>FESTIVAL DE LA MONTAÑA: MEMORIAS DEL AGUA</i>	Entrada preparatoria Cañn del Rio Melcocho	26/03/2021	Entrada	0:31:09	El Retiro, El Roblal, la Cristalina y el Porvenir	Creación	
			27/03/2021	Socialización resultados Festival 2020 y planeación 2021	0:17:36	El Porvenir	Práctica	
			28/03/2021	Talleres de creación/ producción	0:42:20	El Porvenir	Creación	Práctica
			29/03/2021	Salida	0:10:04	El Porvenir	Creación	

	Entrada preparatoria Cañón del Río Santo Domingo	30/03/2021	Reunión Vereda Dos quebradas/ El Brazil	0:20:06	La Vega, Dosquebradas el Brazil	Práctica		
		31/03/2021	Reunión vereda La Represa.	0:10:10	Dos quebradas, La Vega, Morros y La Represa	Creación	Práctica	
	Conversatorio	18/07/2021	Podcast: Agua y agricultura, Israel y Carlos Osorio	0:56:20	Urbano	Práctica	Saber	
		23/08/2021	Fotografías: Practicas comunitarias del Agua		Urbano	Práctica	Saber	
		31/07/2021	Conversatorio El agua historia del agua que llega hasta nuestras casas		Urbano	Práctica	Saber	
	Entrada preparatoria festival El Porvenir	14/06/2021	Registro: Sancocho en el río	0:24:43	El Porvenir	Creación	Práctica	
		15/06/2021	Entrevistas: El Agua en el Melcocho	0:58:19	El Porvenir	Creación	Práctica	
	Entrada preparatoria festival La Represa	5/07/2021	Registro entrada y talleres	0:46:49	Vereda San José, La Represa	Creación	Práctica	
		6/07/2021	Entrevistas: El Agua en el Santo Domingo	0:20:25	La Represa	Creación	Práctica	
	Encuentros Comunitarios	10/07/2021	Registro: Encuentro la Cimarrona	1:16:10	Urbano	Práctica	Creación	
		1/08/2021	Registro: encuentro la Florida	1:01:59	La Florida	Práctica	Creación	
		13/08/2021	Registro Encuentro comunitario Día 1	0:28:16	El Porvenir	Creación	Práctica	
		14/08/2021	Registro Encuentro Comunitario día 2 y 3	1:47:27	El Porvenir	Práctica	Creación	
		25/09/2021	Registro: encuentro comunitario	0:54:40	La Represa	Práctica	Creación	
	Entrevistas	18/09/2021	Entrevista Israel Osorio sobre antiguas/nuevas prácticas saberes del agua en el Carmen.	1:47:03	Finca la buenaventura	Práctica	Saber	
		3/08/2021	Entrevista Doña Flor: Memoria y Agua	1:12:25	Urbano	Práctica	Saber	
	VI FESTIVAL DE LA MONTAÑA: SABERES DE LAS PLANTAS	ENCUENTROS PREPARATORIOS	10/04/2022	Entrada al Melcocho	0:07:27	El Retiro, El Roblal, la Cristalina y el Porvenir	Creación	
			11/04/2022	Talleres de creación/ producción	0:21:12	El Porvenir	Creación	Práctica
			11/04/2022	Entrevistas al tejido comunitario: David, Byron, Manuela, Ana, Natalia, María clara Alejandro, Yoli y Pablo	0:15:24	El Porvenir	Saber	Creación
			12/04/2022	Registro: recorrido de identificación de especies botánica.	0:10:06	El Porvenir	Saber	Práctica
			14/04/2022	Talleres de creación/ producción Santo Domingo	0:28:36	La Represa	Creación	Práctica
		Encuentros	20/09/2022	Entrevista Marinelsi:	0:21:33	Urbano	Saber	Práctica

		23/09/2022	Entrada Al Santo Domingo	0:05:55	Dos quebradas, La Vega, Morros y La Represa	Creación	
		24/09/2022	Encuentro Santo Domingo	0:47:34	La Represa	Práctica	Creación
		24/09/2022	Entrevistas Tejido comunitario: Profe, Briggit, Maria Clara y Pablito	0:36:07	La Represa	Saber	Creación
		26/09/2022	Entrevista: Juan Pablo	0:13:16	Urbano	Saber	Práctica

Tabla 4. Videos producidos

Versión	Tipo	Contenido	Tipo	Duración	Descripción
III <i>FESTIVAL DE LA MONTAÑA: LAS TROCHAS DEL MAÍZ</i>	Invitaciones	Marujita	Clip promocional	0:00:31	Trailer <i>Festival de la Montaña 2020</i>
		Reinaldo Alvarez		0:00:31	
		Felix Trujillo		0:00:31	
		Israel Osorio		0:00:31	
		Niñas del Porvenir		0:00:31	
		Juventud del Melcocho		0:00:31	
		Lucelida Martinez		0:00:31	
		Nilton García		0:00:31	
		Robinson López		0:00:31	
		Casa lutier Velázquez		0:00:31	
	Equipo de producción	0:01:53			
	Programas	Dia 1	Capitulos	0:51:03	Programación virtual del festival 5 secciones: Sabores de la Montaña, Enjalmando la memoria, La palabra de la montaña, Serenatas Montañeras y cultivando un saber.
		Dia 2		0:49:15	
		Dia 3		0:52:41	
Dia 4		0:57:01			
Dia 5		1:01:17			
IV <i>FESTIVAL DE LA MONTAÑA: MEMORIAS DEL AGUA</i>	Corto	HORTENSIAS	Documental	0:04:05	Homenaje a Marujita Valencia y a la preparación de las arepas de mote.
	Video Clip	Elemental	Musical	0:02:54	Video musical artista solista, El viajero, acompañado de imágenes de los talleres de creación musical de los niños de la vereda El Porvenir

	Video	Encuentro la Cimarrona	Registro Audiovisual	0:07:05	Registro audiovisual encuentro comunitario en el casco urbano de El Carmen de Viboral
	Video	Encuentro La Florida	Registro Audiovisual	0:05:26	Registro audiovisual encuentro comunitario la vereda La Florida de El Carmen de Viboral
	Fotografía	Galería Comunitaria Rio Melcocho	Galería Comunitaria	30 fotografías	Serie fotografica con fotografías de album
	Video Clip	Aguas Van	Musical	0:02:04	Videoclip musical artista campesina, Lucelida Martínez, acompañado material registro convite por el agua Vereda el Porvenir
	videoclip	Maiz	Musical	0:04:25	Video musical agrupación, Aleteos, acompañado de imágenes III <i>Festival de la Montaña</i> .
	videoclip	La Guerra	Musical	0:03:45	Video musical agrupación, Juventud del Melcocho, acompañado de imágenes del encuentro comunitario Vereda la Florida.
VI FESTIVAL DE LA MONTAÑA: SABERES DE LAS PLANTAS	invitación	Natalia	Reel	0:00:45	¿Cómo se vincula el tejido comunitario a los encuentros del Festival?
		David		0:00:56	
		Dairo		0:00:56	
	Corto	Saberes de las Plantas	Teaser	0:01:26	Video muestra Video Registro: Los Saberes de la planta 2022