

Sebastián
Henaó Franco
– Luis Miguel
Tróchez
Belalcázar

Entre la ficción y el documental: realización de un cortometraje con la comunidad indígena del Resguardo Wasiruma (Vijes – Valle del Cauca)

Resumen

El presente artículo reflexiona sobre los modos de *representación de lo real* con respecto a la manera como la ficción y el documental permiten el registro de algunas de las prácticas y actividades de una comunidad indígena, para este caso los Embera-Chamí del Resguardo G/Wasiruma, ubicado entre Vijes y Restrepo, en el departamento del Valle del Cauca. A partir del abordaje de estos dos modos expresivos, se cuestionan los límites entre estas tipologías, en términos de representación de lo audiovisual ¿Lo registrado en un documental es un ejercicio de subjetivación? ¿Puede la ficción dar cuenta también de la *verdad*? Autores como François Niney operan como referente conceptual, de forma que el producto realizado revele los artificios y la toma de distancia necesaria tanto en el registro de lo *real* como durante el montaje final.

Palabras clave: realización audiovisual, límites entre la ficción y el documental, verdad y subjetividad, memoria.

(Trabajo de grado dirigido por el profesor Mauricio Vergara, docente del Departamento de Comunicación y Lenguaje)

El primer límite que se refleja en nuestra propuesta, es el “territorial”; el segundo está denotado por el “lugar de encuentro” entre nosotros como realizadores y la comunidad, del cual emerge el tercero, esbozado por la “identidad” misma de cada parte involucrada (realizadores y comunidad), y que finalmente lleva a explorar un cuarto, el de “la representación audiovisual”. Entendiendo pues que el tratamiento audiovisual de un producto supone un *límite* entre la ficción y el documental, se decidió realizar un acercamiento a la discusión teórica sobre las diferencias entre estos dos conceptos.

Resulta evidente, de manera casi paradójica, que se perciba la necesidad de plantearse preguntas como: ¿qué es ficción?, ¿qué es documental?, ¿en qué momento de la producción una idea se vuelve ficción o documental?, lo anterior teniendo en cuenta las diferentes situaciones que, en condiciones normales se considerarían cotidianas, se ven forzadas a suceder bajo una metodología que podría considerarse una “puesta en escena”. Esta interferencia entre lo ficcional y lo documental no se aleja de las reflexiones contemporáneas, en las que se comprenden distintos modos de *ficcionalizar* la realidad, así como los niveles de empoderamiento que brinda la capacidad de narrarse a sí mismo, e incluso a otro. Estos temas son los que serán desarrollados a continuación.

La investigación de la subjetividad: entre la ficción y la verdad

Jairo Hernando Gómez Esteban, psicólogo colombiano, profesor titular adscrito a la Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria de la Universidad Francisco José de Caldas, Doctor en educación y magíster en sociología de la Educación, expone que la ficción como herramienta para la investigación social requiere ser estudiada, porque:

ocupa un lugar tan o más importante en los procesos de subjetivación, como la misma experiencia y los acontecimientos que hemos efectivamente vivenciado y, sin lugar a dudas, constituye el mecanismo principal para la proyección de nuestro futuro (2014, p. 31).

Para sustentar dicho argumento, el autor explica que la ficción se configura a partir de experiencias vivenciales, por lo tanto nunca es concebida de la nada absoluta, sino que nace de la realidad que vive cada sujeto. Asimismo, Gómez argumenta que la ficción permite la empatía entre el lector y diferentes situaciones y personajes. Dicho argumento que da a entender que la ficción funciona también como un puente entre distintas realidades. Para explicar la noción de la diferencia entre las realidades subjetivas, el autor cita a

Dilthey, Nietzsche y Weber, quienes coinciden en que “en el mundo no hay hechos, solo interpretaciones” (Gómez, 2014, p. 36). A partir de ello expone cómo cada sujeto percibe el mundo desde su propia experiencia, que luego es mediada a través del lenguaje. Siendo estos dos filtros de la realidad axiomas de la condición humana, y volviendo a lo referido, se concluye que las realidades subjetivas son meras ficciones en cuanto están mediadas por la experiencia humana y el lenguaje. El autor explica así que la porosidad entre la ficción y la realidad es tal en los juegos de verdad y de interpretación, que sus fronteras desaparecen. Esta afirmación es coherente con la concepción de realidad como un algo al que no se puede tener acceso de manera totalmente objetiva, sino que, entendiendo el rol que ejerce la subjetividad en la relación del hombre con la realidad, se puede llegar a representaciones no tan alejadas de la misma (realidad), puesto que buscan asemejarse o retratarse de la manera más fiel. Esta postura es importante, en cuanto permite entender que la identidad también puede ser considerada una construcción ficcional. Un país con una gran variedad de identidades es, por lo tanto, un país con muchas ficciones.

A través de este proyecto se buscaba entender cómo una ficción se encuentra con otra y cómo la primera representa a la segunda desde su propio lugar. En otras palabras, se busca ver cómo una identidad urbana se acerca a una indígena y cómo la urbana representa a través del medio audiovisual a la indígena. Y, por ende, como la indígena se representa a sí misma a los ojos de la urbana.

Narrativas, memoria y esclavitud

El investigador Ph.D. William John Thomas Mitchell es un reconocido profesor de Inglés e Historia del Arte de la Universidad de Chicago, que centra sus investigaciones en una teoría de los medios y la cultura visual. Una de sus principales propuestas es esbozada a partir de ideas de Freud y Marx que tratan acerca de considerar las imágenes como “cosas vivientes”. En el capítulo *Narrativas, memoria y esclavitud* del libro *Teoría de la Imagen*, Mitchell (2009) pone en cuestión la fidelidad de la memoria como recurso para relatar la historia. De manera específica, se centra en el caso de lo que él denomina “narrativas del esclavo americano”, dada la proliferación de publicaciones escritas sobre la época de la esclavitud contadas desde los mismos esclavos. Para comenzar, Mitchell argumenta, parafraseando a Hortense Spillers, que la industria del conocimiento ha convertido los relatos sobre la esclavitud en una mercancía más, en un fenómeno que “se conoce tan bien, que ya no se puede saber nada más sobre él” (2009, p. 163). Esto, afirma el profesor, ha llevado a la crítica a caer en lugares comunes, como afirmar que

la descripción constituye la principal característica retórica de las narrativas de esclavos. Si bien la descripción hace parte de una importante herramienta retórica en este género narrativo, Mitchell critica que sea a través de esta que se busque la *verdad desnuda*. Para sostener su posición, argumenta que es mediante la memoria que se construyen estas descripciones, asumiendo así una gran contradicción, pues no se trata de la memoria de un esclavo, sino de un ex esclavo, que se encuentra lejano de esa condición por el tiempo y, en muchos casos, por el espacio. A lo anterior se suman las intervenciones de los editores, con sus peticiones sentimentalistas, convirtiendo esa “ventana transparente a la experiencia”, en una con múltiples puntos ciegos (p. 165). La memoria de los esclavos pasa a ser (en su sentido literal) una mercancía con la cual se busca extraer un bien del recuerdo del sufrimiento del esclavo, que pareciera depender de la misma existencia histórica de la esclavitud (p. 174). Mitchell toma una postura crítica frente a la memoria como fuente de fidelidad en la narrativa de los esclavos. Esta posición se asemeja a la de Niney (2009) cuando afirma que todo relato es ficción, incluyendo los relatos basados en la memoria misma. Este autor brinda un punto de vista frente a lo que podría representar la utilización de la memoria como vehículo narrativo en el caso de la comunidad indígena Wasiruma, en la cual, más que evitarla para la construcción del relato, se invita a tomar consciencia del carácter ficticio (aunque no necesariamente mentiroso ni fraudulento, retomando a Niney) que la memoria posee.

Interferencias ficción / documental

François Niney es un filósofo, documentalista y crítico de cine francés. Actualmente se desempeña como docente de la Universidad Sorbona Nueva y de la Escuela Nacional Superior de los Oficios de la Imagen y el Sonido (La Fémis) en donde enseña temas referentes a la estética del cine. En el capítulo *Interferencias ficción/documental* de su libro *La prueba de lo real en la pantalla*, Niney (2009) expone una discusión entre los términos: verdad, realidad y ficción, a través de producciones audiovisuales y mediante especificidades técnicas propias del audiovisual. El autor comienza dicho capítulo explicando la reproducción de la realidad como actuación única del hombre, ya que asevera que el ser humano es por naturaleza, “creador de formas y de ritmos, de analogías y de ficciones, de encantamientos imaginarios y operacionales”. Actuar que le permite conocer el mundo en el que transcurre ya que no solo se vive en el mundo, se construye un mundo que se moldea y a su vez se padece (p. 447).

Con la concepción del hombre como ente creador, surge la discusión entre los alcances que se tienen ante la configuración de lo que le rodea. Por esto Niney (2009) menciona que “inventar es jugar con fuego”; debido a que con mucha frecuencia el hombre asimila el crear como creencia de lo verdadero. A partir de ahí el autor propone la existencia de la *verdad* como un solo posible, denominándola como “verdad objetiva”; a la que caracteriza por estar “separada de cualquier punto de vista, de toda acción, de toda connotación o mediación” (p. 447). Así pues, el autor recurre a la “ilusión” para dar paso a la significación entre realidad y ficción, proponiendo que la ilusión es el punto medio entre los tres conceptos principales, ya que el hombre no puede crear su verdad y en cambio puede vivir iluso o inmerso en realidades que él configura y que le configuran.

El autor prosigue tomando como ejemplo producciones audiovisuales, mencionando que si bien la realidad no es verdad, sí es ficción, aludiendo a que todo lo que el hombre realiza en su cotidianidad es una representación, pues para él la verdad son estados naturales imposibles de configurar por el ser humano; por ende, son solo intentos por alcanzar la verdad que toman vida en el momento mismo de la reproducción, de su realización, sin importar el tiempo o el espacio representado en la imagen. Por eso Niney, parafraseando a Kiarostami, afirma que el cine es una herramienta más de la búsqueda de la verdad y no llega a ser la propia verdad. Pero el cine, como herramienta, demanda ser producido a partir de lo que la verdad le permite ver o entender. En ocasiones se afirma, acerca de la existencia de una sola verdad, que podría ser infinito el número de realidades posibles respecto a su representación. Y es aquí en donde entra la ficción como metodología, pues es la forma de percibir la realidad en la que el audiovisual, como espejo de lo real, opera como forma de representación o exposición.

En *Las ficciones de lo real según Wiseman, Rouch, Cassavetes*, Niney (2009) expone, a través de diversas entrevistas realizadas, la manera como estos directores abordan sus respectivos documentales, y cómo ellos necesariamente dan un rodeo por la ficción para lograr configurar sus discursos.

En el caso de Wiseman, Niney explica cómo opera el director americano, cuyo método es engañosamente simple: graba numerosas horas al interior de instituciones, y luego de un arduo proceso de montaje, que le puede tomar hasta cuatro meses, el resultado es una película. Para Niney (2009) estas producciones son susceptibles de ser analizadas en varios niveles: el primero de ellos es que la película puede ser interpretada de cualquier manera y todas ellas estarán acertadas: “...no se trata de una coquetería del autor, sino

por el contrario, se debe a que la película, si marcha su gestión, habla socialmente más allá de lo que hace su autor” (p. 229).

Cuando Niney (2009) habla del *rodeo por medio de la ficción*, aclara, a través del testimonio de Wiseman, cómo el documentalista considera que en cierta medida se encuentra ficcionalizando la realidad.

¿Estas cosas que uno une en el montaje, quizás no están unidas sino en mi mente? La respuesta de Wiseman es epistemológica y estéticamente consecuente: el mundo existe ciertamente fuera de mí, lo constaté cuando filmé en él; sin embargo, su sentido no es ni inmanente ni evidente, debe ser producido; es decir, editado, montado y mostrado, y es precisamente el objetivo de todo relato, de toda obra plástica (p. 235).

Otra afirmación importante es que no se debería caer en la concepción que si hay montaje, automáticamente es arbitrario. Niney afirma que la tendencia de condenar un medio de expresión a ser *a priori* arbitrario (subjetivo, ficticio, mentiroso) solo cabe en la mente de aquellos que consideran el “símbolo como puro índice de lo otro”, pues aunque se tome una decisión en el montaje, parcialmente subjetiva, esto no significa que sea arbitraria “en tanto el montaje se determina no en relación a los efectos sobreestimados, sino en relación con las relaciones observadas y las líneas de fuerza que uno extrae”.

Cuando Niney pasa a hablar sobre el método que aplica Rouch para realizar sus películas, marca una notable diferencia con Wiseman, pues Rouch sí interviene fuertemente en el discurso de sus documentales. Niney afirma que las películas, tanto de Wiseman como de Rouch, se les aplica el término de “ficciones de lo real”, ya que ambos asumen que toda comunicación (aún fundada en el registro audiovisual) pasa por las flexiones ficcionales del relato, y que eso no se precipita necesariamente en lo falso o en lo irreal. Ninguno de los dos admite la ingenua oposición “objetiva” entre la realidad y la ficción, y ambos trabajan, por el contrario, a partir de la tensión, hasta de la interpretación, entre esos dos polos, pero de manera diferente (Niney, 2009, p. 244).

Finalmente, Niney (2009) expone el método de Cassavetes como una travesía de las fronteras “(real/ficción, negro/blanco, actor/no actor)” (p. 253) y finaliza con una pregunta:

[en las películas de Cassavetes] la gente es ella misma: ni personajes ni guion ni actores. ¿Serían entonces estos tres “ni” conjugados lo que nos garantiza una verdad puramente documental? Empero, la selección de quienes intervienen en ella (...) ¿todo eso no es una manera de guion? (p. 256)

Niney brinda así tres diferentes miradas de cómo el tratamiento documental pasa irremediablemente por la ficcionalización, sin que esto signifique que se trate de decisiones arbitrarias. Así, para el objetivo del proyecto, este autor permitió construir las bases de una reflexión alrededor de los límites entre el documental y la ficción.

La mirada cajuma, conciencia y apertura a una nueva reflexión metodológica

Cuando se ha comprendido la importancia que en la investigación tuvo la consciencia de ser actores ajenos al resguardo Wasiruma, lugar donde se llevó a cabo el proyecto, resulta contradictorio no establecer la mirada que se presentó de este resguardo indígena. De este modo, a través del *dispositivo audiovisual*, dos estudiantes de Comunicación de una universidad de la ciudad de Cali, proponen ser realizadores que se vuelven sujeto y objeto de estudio. Así, para llegar a preguntarse por la mirada sobre el otro, fue necesaria una primera experiencia audiovisual en este contexto, la cual culmina en la realización del cortometraje documental *La mirada cajuma*.

Esta experiencia daba la sensación de no haberle hecho justicia a la representación del lugar, por lo que surge la duda acerca de la posibilidad de representar fidedignamente una comunidad, ajena a la de los directores; razón por la cual se conforma un grupo que buscaba, a través de un trabajo de grado y de una manera distinta, abordar esta problemática en términos de representación.

Habiendo llevado a cabo una propuesta documental con la comunidad, se decidió ubicarse desde lo que al inicio del proceso se consideraba lo opuesto: la ficción. Más tarde esta postura cambiaría. El proceso inició con la intención de realizar un cortometraje de ficción a partir de relatos que los niños hicieran por medio de talleres de escritura creativa. En ese momento queríamos trabajar con los niños, porque eran los habitantes con los que teníamos más empatía. Pero a medida que se exploró esa posibilidad, nos dimos cuenta que, si el objetivo inicial era intentar hacer justicia a la representación de la comunidad de manera audiovisual, se debía abrir el campo de acción, para así

focalizarnos en todos los componentes del resguardo, desde su territorio hasta la cotidianidad de sus habitantes. Finalmente, este proceso de ampliar la mirada, terminó por llevarnos a reflexionar sobre la importancia de ser conscientes de nuestra posición como agentes externos. Dicha visualización determinaba aquello a lo que se le prestaba atención, así como las interpretaciones que hacíamos sobre los acontecimientos que en ese contexto ocurrían.

Teniendo en cuenta lo anterior, es posible afirmar que se alcanzaron los objetivos del trabajo de grado, no por un tema, sino por la reflexión metodológica establecida. Debimos volver sobre los pasos de la experiencia de *La Mirada cajuma*, pero esta vez intentando tener la mayor consciencia posible sobre nuestra postura como personas venidas de un contexto urbano, diferente del observado. Quien observa debe ser consciente de su mirada como parte de esa *construcción social*. La importancia de plantear esta problemática radica en la coyuntura política actual de Colombia, que nos obliga a vernos los unos a los otros, a reconocernos y a entender nuestras diferencias y similitudes. En un país donde se acostumbra a mirar a los demás con desconfianza y prepotencia, es necesario comenzar a abrir campos de reflexión en donde nos reconozcamos con un nivel distinto de consciencia, en el que sepamos que nuestra interpretación del mundo es constantemente filtrada por nuestro contexto. Lo anterior aplicado al campo audiovisual pasa por la intención de abandonar la postura del *todopoderoso* que llega a una comunidad con una cámara a intentar describirla, sin realizar un proceso autorreflexivo en el que se reconozca la influencia de la propia construcción social en la manera en la que ve al otro.

Esta problemática, planteada en el contexto del Resguardo indígena Wasiruma, ubicado en la zona montañosa del municipio de Vijes, en el departamento del Valle del Cauca, requería, para llegar al lugar, hacer un recorrido de dos horas desde la ciudad de Cali, contando con un medio de transporte capaz de andar por terrenos montañosos. Estos “dos obstáculos”, el cultural y el espacial, comenzaron desde un inicio a marcar un límite geográfico más grande que el establecido por el alambre de púas que rodea parte del resguardo. Límite que también se ve representado al inicio del cortometraje, cuando se pasa de la carretera plana, en donde el paisaje está compuesto por monocultivos, a la zona montañosa, así el paisaje cambia drásticamente. De este modo, llamó la atención la ubicación del resguardo, ya que a “tan poca distancia de Cali” se podía dar cuenta de un paisaje distinto no solo física, sino culturalmente.

Un pueblo desplazado

No obstante, la comunidad indígena Wasiruma no es originaria de este territorio. Según el testimonio que dan algunos habitantes del resguardo, el éxodo de la comunidad inició en Pueblo Rico, Risaralda, a mediados del siglo XX, en donde se vieron forzados a desplazarse por la violencia bipartidista. Luego de intentar establecerse en varios lugares, llegan a Rioazul, cerca de donde actualmente se ubica la represa de Darién y el Lago Calima. En este lugar pudieron vivir durante aproximadamente 15 años, hasta que el proyecto de construcción de la represa, junto con varias presiones por parte de instituciones y actores armados (en las que fueron asesinados tres de sus líderes) los obligó a abandonar el territorio y retomar el éxodo. Fue durante este segundo desplazamiento que comenzaron a dispersarse y a tener contacto con poblaciones mestizas y urbanas. Gran parte de la pérdida de su cultura la atribuyen a este proceso de supervivencia. Cuando finalmente llegan al lugar en el que actualmente se encuentran, no fueron bien recibidos por la comunidad campesina, que afirmaba que los indígenas Wasiruma eran caníbales y no podían asentarse allí. Finalmente, gracias a la presión ejercida ante el Estado, pudieron constituirse como resguardo indígena.

Límites difusos, ubicación y construcción

Sobre los límites geográficos del resguardo, se puede decir que en ningún momento los pudimos tener del todo claros. Por más que había un terreno cercado por alambre de púas, sus habitantes, en varias ocasiones, indicaron que, estando aún fuera de esta demarcación, nos encontrábamos dentro de su territorio. Como ejemplo está la anécdota en la que un habitante del resguardo nos invitó a un lugar conocido como El Triángulo. Para llegar ahí, tuvimos que ir en la camioneta que usábamos como transporte, y luego de andar un tiempo por carretera, seguíamos estando dentro de lo que el habitante consideraba parte del resguardo indígena. Resultó también llamativo, como personas ajenas a ese entorno, el hecho de que la mayoría de la población del resguardo sean niños. Luego de relacionar este fenómeno con su historia y contexto, llegamos a la conclusión que esto se debe a que la reproducción es una de las maneras que han encontrado de asegurar su futuro como comunidad. Nosotros, sin embargo, nos preguntamos por la efectividad de este método, dado que las generaciones más jóvenes son las que parecieran estar más apartadas de su cultura y más cercanas a las costumbres y usos urbanos. En el resguardo también es común ver población afrodescendiente y mestiza, que poco a poco ha llegado

a este lugar y que se ha casado o ha tenido hijos con una persona indígena, asegurándose un lugar en la comunidad.

Como investigadores, se deduce que estos fenómenos, relacionados con los habitantes, son estrategias que han desarrollado a lo largo de su historia con el fin de sobrevivir como grupo étnico. Estas adaptaciones que se han visto forzados a asimilar van más allá de su constitución como población. La comunidad para establecerse legalmente asumió un cambio en su estructura gubernamental, condición que aceptaron para poder ser reconocidos como resguardo y recibir los beneficios asociados a él. La nueva estructura propone el modelo de consejo. Varios habitantes toman las decisiones a nivel educativo, económico, de infraestructura y salud. De igual manera, las casas en las que habita la comunidad actualmente son de ladrillo y techo de eternit, dado que es el material que el Estado proporciona, junto con planos para construir las casas, que deben seguir estrictamente para poder continuar en el programa estatal de casas gratis subsidiadas.

Referentes conceptuales

Se utilizaron tres referentes conceptuales. En primer lugar, J. H. Gómez (2014) ayudó a entender cómo la manera en la que vemos el mundo es mediada por múltiples factores subjetivos, como nuestras experiencias y contexto. En este sentido, Gómez (2014) habla de la ficción no como una mentira, sino como la manera en la que cada sujeto configura, interpreta y comunica la realidad que le rodea, constituyéndose entonces en una herramienta de estudio sociológico importante. Este referente fue crucial a la hora de reflexionar de que manera nosotros, como sujetos externos al resguardo, configurábamos inconscientemente (gracias a nuestra construcción social y contextual) una lectura de la comunidad.

Como segundo referente acudimos a W.J.T Mitchell (2009), quien en su libro *Teoría de la imagen*, asume una postura crítica frente al repentino éxito de la literatura de los esclavos a principios del siglo XX en Norteamérica. Mitchell asevera que la memoria de los esclavos se convirtió en un objeto mercantil mediante el cual se narraba la experiencia de algunas personas que vivieron bajo esa condición, resaltando el hecho de que una vez se plasmaba la memoria de un esclavo de manera literaria, este no podría considerarse un esclavo, sino un ex esclavo, puesto que a los esclavos no se les permitía escribir ni mucho menos narrar su experiencia.

Por último se acudió a F. Niney (2009), quien de manera muy precisa propone una definición de los conceptos de verdad, realidad y ficción, y establece una relación entre ellos. Este autor menciona que la verdad es única y natural, que esta no puede ser configurable por el hombre, quien solo vive en realidades que construye y ficcionaliza precisamente en esa búsqueda de la verdad, siendo el cine una herramienta más para procurar encontrarla.

Niney utiliza ejemplos de reconocidos documentalistas para demostrar cómo apelan a la ficcionalización de lo real con el fin de configurar los discursos de sus largometrajes. En primera instancia, se habla de una selección del plano que, por más naturalista que intente ser el producto audiovisual, es incapaz de registrar “la verdad”. En segundo lugar se menciona el proceso del montaje de las imágenes, como el punto en el que se construye el sentido que cada director desea darle a su película a través de las imágenes grabadas.

Para este trabajo de grado ya se contaba con un contacto con la comunidad, por eso y ante la posibilidad de conocerla mejor, se decidió establecer relaciones más fuertes y mejor construidas. En la mayor parte del trabajo de campo se decidió visitarla sin equipos, e incluso sin bitácoras o dispositivos para apuntes. Aprovechábamos la visita para observar qué situaciones se daban y qué personajes resaltaban entre los demás, así como también para hacer recorridos con habitantes del resguardo, alrededor de lo que suponíamos eran sus límites. Ya en Cali, en una de nuestras asesorías, decidimos intentar hacer un mapa del resguardo. Esto no nos fue posible debido a la complicada geografía del lugar.

La construcción de un personaje surgido de la realidad

Con las visitas y los trabajos de campo se fue construyendo una lista en la cual se iban reconociendo personajes que destacaran, ya fuera porque se trataba de alguien que siempre nos recibía, porque su posición dentro del resguardo era importante, o por su labor o algún otro aspecto. Habiendo hecho esto, se decidió empezar a escribir, para cada personaje, las acciones que llevaba a cabo con frecuencia, aspectos de su familia, e incluso la conexión que posiblemente tuviera con otros miembros de la comunidad. Este proceso tardó gran parte de nuestra investigación, dado que, por la naturaleza del contexto, nos era imposible pasar mucho tiempo en aquel lugar, y siempre que íbamos encontrábamos elementos nuevos que no permitían que termináramos de identificar la cotidianidad.

Así pues, luego de este proceso, se empezó la construcción de la escaleta en la que los personajes y las diferentes situaciones se fueran, de alguna manera, articulando. Al realizar este ejercicio tomamos la decisión de introducir un personaje externo a la realización y al resguardo, luego de ser conscientes de la necesidad de *representarnos* dentro del cortometraje. Como ya conocíamos las reacciones de algunos habitantes frente a personas nuevas, en el resguardo decidimos que la persona indicada para este rol no debía ser reconocida en este espacio. De igual manera, el hecho de que ambos realizadores fuéramos hombres nos llevó a decidir que el personaje debía ser mujer, en cuanto no podíamos estar seguros de cómo se construía la relación de la comunidad con personajes femeninos que no conocieran. Finalmente, el perfil de personaje que buscamos fue el de alguien cercano a nuestra edad (entre los 21 y 23 años), que nunca hubiera estado en una comunidad indígena y cuya vida hubiese transcurrido mayormente en la ciudad. Este perfil nos permitiría tener alguien con características relativamente similares a las nuestras al momento de llegar a este lugar por primera vez. Una vez elegido, el personaje fue involucrado en la escaleta, de manera tal que hubiesen situaciones en las que entrara en contacto con la comunidad, y que sirviera de mediador entre la comunidad y la cámara.

Tramar la realidad (ficcionalizar el documental o documentar la ficción)

Una vez terminó la escaleta, se dio paso a la escritura del guion. Este requirió de mucho cuidado, debido a que para poder suscitar situaciones dentro del resguardo, debíamos pensar en estrategias que nos lo permitieran. Entre las tácticas que utilizamos, estuvo la de evocar la curiosidad genuina de la mediadora en torno a la comunidad mediante pequeñas tareas que le asignábamos. Otra fue la de evitar que esta persona se sintiera cómoda en algún punto del rodaje, puesto que la tensión que pudiese generar el contexto con situaciones que aparentemente pueden estar totalmente fuera de control, podría generar en la mediadora otro tipo de reacciones frente a lo que esta persona pudiese encontrar en el lugar, lo cual potencializaría lo planteado en la escaleta.

Otra estrategia que en un principio se pensó que ayudaría a diferenciar “las partes documentales de las ficcionales”, fue la de implementar dos cámaras, una que registrara el equipo de producción (de lejos), mientras que la otra se centraría en la relación de la mediadora con la comunidad (de cerca). Lejos del efecto esperado, el resultado de esta estrategia llevó no solo a que el documental y la ficción se unieran constantemente, sino

que permitió más adelante llamar la atención del espectador para que fuera consciente de que lo que estaba viendo era filmado por otro. En otras palabras, el cortometraje resultó, gracias a esta estrategia, en un juego constante de miradas en el que, mediante el dispositivo de las dos cámaras, se genera la pregunta constante de *quién observa a quién*.

El montaje como licencia consciente de la mirada partícipe de los realizadores

El rodaje fue el momento en el que se tuvo que poner en juego las diferentes estrategias creadas para cumplir con lo propuesto en el guion final. De igual manera, el resto del equipo de producción también contó con lineamientos en los que se les planteaba su rol y unas reglas estrictas sobre sus labores en los días de grabación, además de tener casi la misma información que tenía la mediadora acerca de esta comunidad. Fueron cuatro días en los que se presentaron muchas situaciones nuevas, como las danzas tradicionales que hicieron las niñas en El Tambo, con la dirección del profesor de la comunidad. Y hubo otros sucesos que, si bien estaban planteados, no pudieron darse, como la llegada de los integrantes de la Guardia Indígena a El Tambo, o el ensayo de los músicos.

Al finalizar el rodaje, el siguiente paso consistió en organizar y revisar el material para luego iniciar el proceso de montaje. De esta manera se hicieron dos primeros cortes en los que intentamos regirnos de manera juiciosa por el guion. Sin embargo, y ante lo sucedido en la etapa de producción, estos no llegaron a cumplir con nuestra finalidad, debido precisamente a que faltaban situaciones y sobraban otras que se dieron pero que nunca se contemplaron. Para el tercer corte decidimos separarnos del guion e intentar montar el material que teníamos con cierta coherencia e incluso linealidad; el resultado fue un corte mucho más congruente, pero alejado todavía de la finalidad de nuestro proyecto sobre la representación de la comunidad y la conciencia de nosotros como realizadores externos dentro del resguardo. Entonces, se decidió hacer un cuarto y quinto corte, en los que revisamos nuevamente el material, analizamos las situaciones que definitivamente sobraban y otras incluso que no se habían considerado en el guion, y que podrían servir para cumplir el objetivo general. De esta manera se logró un cuarto corte más sólido y un quinto en el que nos dedicamos a pulir aspectos técnicos de la imagen, el sonido y así continuar el proceso bajo la conciencia de la posibilidad de poder más adelante trabajar en uno o varios cortes más.

Una vez “satisfechos” con el quinto corte, por lo menos para proseguir con la investigación, se programó la socialización en la comunidad. Paso que también decidimos grabar. El día que hicimos la socialización ocurrió algo bastante curioso, y fue que en el resguardo solo se encontraban las mujeres y algunos niños. Los hombres estaban en el Cauca en manifestaciones de indígenas de todo Colombia que se llevaban a cabo por aquella época. Pero lo más interesante no fue la falta de los hombres, sino las reacciones de las mujeres ante la visualización de la producción, pues ellas siempre fueron las más alejadas a la hora de entablar relación o diálogo con nosotros. Sin embargo, las mujeres que decidieron participar y opinar acerca de lo visto, decían estar contentas con el resultado, pues sentían que la comunidad se veía representada en eso que ellas estaban viendo, y al poder grabar la socialización, estábamos viendo cómo ellas veían que las estaban viendo, y a su vez cómo ellas se sienten representadas a sí mismas ante la comunidad y la mirada de un foráneo.

Reflexiones y conclusiones del proceso

Por último, luego de este proceso, es posible abstraer una serie de conclusiones y reflexiones que permitieron condensar la experiencia en resultados bastante interesantes para nosotros. En primer lugar, deducimos que la sociedad colombiana ha convertido la identidad en un objeto mercantil, fenómeno parecido al expuesto por Mitchell con la literatura de los esclavos. La comunidad indígena Wasiruma no solo es consciente de lo anterior, sino que ha aprendido a “utilizar” su identidad como recurso para conseguir beneficios tanto del Estado como de las distintas instituciones que los visitan. Es así como han adquirido un nivel de consciencia de la *mirada del otro* frente a ellos, que es ignorada por muchos.

Un ejemplo claro de esto son las danzas tradicionales que se efectuaron durante el rodaje del cortometraje, en donde hicieron una exhibición de su cultura que no hubiese ocurrido sin que nosotros hubiésemos estado ahí, no solo para presenciarla, sino para registrarla. En otras palabras, lo que se puede ver en el cortometraje es a la comunidad “actuándose a sí misma”. Esto, sumado a otros gestos, permitió entender cómo éramos leídos por la comunidad y cómo nosotros los veíamos a ellos (como sujetos de un contexto urbano, con una construcción social determinada por nuestras experiencias). En este punto, fueron visibles nuevamente los límites de los que habíamos dado cuenta durante el proceso: el límite de su territorio, entre lo indígena y lo no indígena, entre ellos y nosotros, y entre

la ficción y el documental. Cada uno de estos límites está presente en el cortometraje. El primero, el territorio, puede observarse en el inicio, cuando se cambia de la carretera pavimentada al terreno montañoso, y en donde claramente el paisaje se torna bastante diferente. El segundo se evidencia constantemente en los momentos en los que vemos cómo la cultura urbana hace presencia permanente entre los habitantes del resguardo, ya que algunos no visten de forma tradicional, no hablan su idioma y cuentan con acceso a televisión e internet.

El límite entre ellos y nosotros no se ve solo en las diferencias entre la comunidad y la mediadora, sino en la forma en la que se comunican con los realizadores, siendo uno de los puntos más evidentes cuando Danna, antes de hablarnos de un mito de su cultura, hace la aclaración de que “allá creen en cosas así”, como si considerara de antemano que nosotros, por ser de la ciudad, no creemos en esas cosas, y más importante aún, son banales, por lo que toma distancia de dicha creencia al asumir esta postura frente a nosotros.

Finalmente, y teniendo en cuenta todo lo mencionado, el cortometraje da cuenta del límite entre el documental y la ficción, en donde constantemente se utilizaron *dispositivos* para asumir cierto control respecto a las situaciones que ocurrieran frente a cámara, pero que después eran abandonados para dar paso a lo que ese contexto pudiese ofrecernos en materia de situaciones como, por ejemplo, el momento en el que se le entrega la cámara a Danna, que termina por romper las “reglas” establecidas para el espectador dando paso a lo que la niña quería grabar.

Resaltamos el hecho de que, luego que varias personas vieran el documental, surgieron muchas dudas en cuanto a la linealidad del mismo, sintiendo que este dejaba preguntas sin responder con respecto a la historia de la mediadora o su razón de estar ahí. Resulta curioso para nosotros cómo el mismo producto es leído por personas de afuera de la comunidad como un retazo de telas compuesto de distintas situaciones, generando cierta insatisfacción frente al producto, mientras que la comunidad lo valida en cuanto se ven representados (y se reconocen) en él.

De toda esta experiencia con la comunidad indígena, la invitación que hacemos en primer lugar, como comunicadores, y en segundo, como colombianos, es a conocer y entender la perspectiva desde la que representamos al otro, y más importante aún, desde la que vemos al otro. Con este nivel de consciencia se podría, en un futuro, abandonar la

soberbia con la que muchas veces llegamos a contextos diferentes al propio, pensando en que nuestra manera de percibir la realidad es la correcta, sin detenernos a analizar que nuestra postura (y la de los demás) es construida por elementos contextuales y sociales que nos desprovveen de razón absoluta frente a los juicios que emitimos del otro.

A nivel audiovisual, esto se traduce en ser conscientes del poder que le otorga un dispositivo como la cámara a una persona que registra algo con ella, y de cómo, si se es consciente también del lugar en el que está ubicada nuestra mirada respecto al otro, se puede disminuir esa brecha que tradicionalmente se genera entre la persona que graba a otro y aquel que es grabado.

Referencias bibliográficas

- Caixeta, R. & León, C. (2013). Política, estética y ética en proyecto Vídeo nas Aldeias. *Cuadernos Inter.C.A.Mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 10(12), 39-49. Recuperado desde <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intercambio/article/view/12341/11594>
- Goffman, E. (1951). La presentación de la persona en la vida cotidiana. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores, S.C.A.
- Gómez, J. H. (2014). La investigación de la subjetividad: entre la ficción y la verdad. En: *Acercamientos metodológicos a la subjetivación política*. Colombia: Clacso.
- Grajales, M. (2015). *Dinámicas de la atención diferencial: docu-reportaje sobre la implementación de la atención diferencial en el resguardo Wasiruma (Vijes, Valle del Cauca)*. (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Cali, Colombia.
- Martán, C. & Rendón, C. (2015). *Gestión de condiciones tecnológicas, legales y de producción de contenido para el montaje de una radio parlante en el resguardo indígena Wasiruma ubicado en Vijes, Valle del Cauca*. (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Cali, Colombia.
- Ministerio del Interior. (2010). *Emberá Chamí* (pp. 1-6). Ministerio del Interior. Recuperado desde http://siic.mininterior.gov.co/sites/default/files/upload/SIIC/PueblosIndigenas/pueblo_ember_cham_.pdf
- Mitchell, W. J. T. (2009). Narrativas, memoria y esclavitud. En *Teoría de la imagen*. Madrid, España: Akal / Estudios visuales.
- Niney, F. (2009). La prueba de lo real en la pantalla. España: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.
- Zamorano, G. & León, C. (2012). Vista indígena, un diálogo sobre temáticas y lenguajes diversos. *Chasqui Revista Latinoamérica de Comunicación* (120), 19-22. Recuperado desde <http://chasqui.ciespal.org/index.php/chasqui/article/view/496/496>

Filmografía

- Cardona, C. y Henao, S.. (2014). *La mirada Capuma*. Colombia: Pontificia Universidad Javeriana Cali.
- Poch, P. y Lacuesta, I. (2006). *La leyenda del tiempo*. España.
- Reza, A. y Kiarostami, A.. (1987) *¿Dónde está la casa de mi amigo?* Irán: Kanoon.
- Sabino, O., Kuikuro, T. y Kuikuro, M.. (2006). *Imbé Gikegu, el olor del pequi*. Brasil: Vídeo nas Aldeias, Nuti- Museu Nacional.