



La simbolización del mundo: experiencia de creación - formación en Wasiruma

PAULA MARCELA TRUJILLO JARAMILLO

Comunicadora social de la Universidad del Valle, con estudios en análisis cinematográfico en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba.
ptrujillo@javerianacali.edu.co

Resumen

El texto reflexiona en torno a cómo puede darse la *simbolización* del mundo de una comunidad indígena interesada en los modos de representación audiovisual, y cómo desde la comunicación debemos pensar un sinnúmero de aspectos en sentido ético, temático, estético y político en relación con la imagen.

Palabras clave: audiovisual, representación, comunidad indígena, formación.

Cuando Edgar Morin se piensa el “encanto de la imagen” en su libro *El cine y el hombre imaginario* (2001, p 21) y plantea que el cinematógrafo aumenta la impresión de realidad, restituyendo a los seres el movimiento



y proyectando este movimiento sobre una superficie que pareciera olvidar su fuente de registro, nos está hablando de aquella también aparente mágica capacidad de establecer un encuadre y creer que la fotogenia proviene de las características del objeto y no de su representación. La *simbolización del mundo* es pues, en el Resguardo Indígena Wasiruma, la transfiguración que nos propone el registro audiovisual de una realidad ancestral que inscribe en la imagen las posibilidades que tiene el mero registro de referir un contexto. Es decir, que algunos registros audiovisuales disponen de la capacidad de aludir a un espacio social que puede a su vez referir las condiciones de producción de la imagen misma. Walter Benjamín, refiriéndose a la fotografía explica que “la técnica más exacta puede dar a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca poseerá” (1989, p.66) aludiendo a cómo el espectador se “siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la minúscula chispita de azar, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado”, dice Benjamín, “ese minuto que pasó hace ya tiempo”. “La naturaleza que habla a la cámara” -refiriéndose a la fotografía, aplica también en este caso para la imagen audiovisual- es distinta de la que habla a los ojos” (p. 67).

El horizonte cultural de una sociedad, como diría el historiador Renán Silva, tendría que ver con lo que Serge Gruzinski denomina “simbolización de los caminos seguidos por el pensamiento figurativo indígena” (2003, p.182), queriendo ver la manera como los códices y cartas indias y en general el arte indio mexicano establece relación con, por ejemplo, el grabado europeo y cómo se usan unas mismas técnicas icónicas en el siglo XVII que, a partir de imágenes establecidas, posibilitaba reinterpretar-



taciones por parte de los aprendices de aquellos de afuera que retrataron América. El aprendizaje expresivo condujo, entre tanto, a toda una serie de reelaboraciones, como documenta este historiador francés.

De este modo, la *simbolización del mundo* mediante lo audiovisual en Wasiruma solo ha posibilitado registros sin que éstos puedan restituir plenamente esas posibilidades simbólicas y sus múltiples niveles de implicación en relación con el pasado. La representación no ha logrado, como plantea Morin, la restitución del espacio y sus nexos con lo que podríamos llamar lo ancestral. En términos de *capital simbólico* la representación de un presente no puede llegar a confundirse, como advierte Gruzinski, con la realidad que se designa pues “las temporalidades aparecen como lo que son, construcciones propias de cada universo, representaciones del paso del tiempo, expresadas a través de instituciones, ritos (...)” (2000, p.72). Así, atravesados por una serie de contingencias en términos de relaciones con los “blancos” y el embate tecnológico, los Wasiruma disponen de una suerte de autoridad que les dota de una inimaginable riqueza cultural que se resiste a la captura en términos de representación.

Si quisiéramos con el tiempo entonces forjar posibilidades expresivas, en este caso mediante el audiovisual, la autoetnografía podría revelar de forma reflexiva esas tensiones propias de un pasado identitario contra una serie de determinantes sociales que les forza a ser campesinos globalizados. La imbricación de la que nos habla Gruzinski, cuando estudia el arte indígena y las huellas de un saber europeo, en el modo de expresión, podría tener lugar cuando los niños, haciéndose conscientes



del sentido del encuadre, buscan dotar la imagen de toda la fuerza de su espacio social. Cómo, además del registro, lograr un sentido reflexivo más allá del “encanto de la imagen”, que nos refiere Morin, sería una siguiente tarea.

Preguntarse entonces por la manera cómo una comunidad indígena (Embera - Chamí en Vijes - Valle del Cauca) se representa el mundo, poder estudiar los modos cómo puede darse la apropiación por parte de niños de esta comunidad de un lenguaje como el audiovisual y reflexionar en torno a sí es posible esta simbolización -mediante esta forma expresiva audiovisual- ha sido el objeto de investigación durante aproximadamente un año. No obstante, poder dar cuenta material de algunos de los aspectos que pueden hacer parte de la *cosmovisión* de este pueblo ancestral, denominado Wasiruma, sigue siendo el reto, no solo en términos de producción audiovisual sino también en términos de reflexividad investigativa en el campo de la comunicación.

Como la investigación se propuso una experiencia formativa y la generación de un producto que pudiera, de forma participativa, recoger algún aspecto de la comunidad en términos de representación audiovisual, se considera que lo logrado es aún incipiente. Se requiere, en este sentido, más tiempo de interacción y diálogo, de forma que se puedan seguir gestando proyectos conjuntos transdisciplinarios de investigación-creación. La gestación de dos semilleros (*Narrativas y Estéticas*, 2016 y *Dialogo de saberes y estéticas*, 2017), la realización de productos audiovisuales entre el 2015 - 2017 y trabajos de investigación de otros profesores y trabajos de grado de estudiantes del Programa académico de Comunicación



de la Pontificia Universidad Javeriana - Cali, revelan que esta labor de intercambio con los Wasiruma, bajo un enfoque metodológico cualitativo participativo, ha implicado un ejercicio delicado de acceso y construcción de confianza. Por tanto, la *simbolización del mundo* y la *aproximación densa* a estos modos de preservación y construcción de memoria sigue siendo parte de la discusión intelectual sobre la dinámica cómo, desde el universo académico, nos relacionamos con comunidades que, en su saber oral, requieren del fortalecimiento de su cultura, pensando en siguientes generaciones. Así mismo desde lo político es vital poder acompañar la manera como esta comunidad Embera se está gestando un mayor protagonismo y visibilidad.

La transparencia pretendida del lenguaje aquí para hablar de otros y lo que se ha llamado la *simbolización del mundo* busca conjurar, como diría Foucault en “El pensamiento del afuera”, toda posibilidad de transitividad que en el lenguaje se produce cuando acudimos a sistemas representativos pues “el lenguaje escapa al modo de ser del discurso” (1988, p.12). En este orden de ideas, referir la manera como se puede simbolizar una cultura inscrita en el mundo, de forma anterior a nosotros, exige pensar en la autenticidad de la representación y la transparencia para referir una experiencia de observación y lectura de una realidad y un contexto. Reflexionar, por tanto, sobre el hecho estético, a partir de una experiencia de “intervención” y poder identificar algunos de los modos y rasgos como se imparte formación en el campo audiovisual son algunos de los aspectos que inquietan, ante lo que Grierson llama “(...) la posibilidad que tiene el cine de moverse, de observar y seleccionar en la vida misma, lo



que puede ser forma artística (...)” (1989, p.141) ¿Qué determina el valor estético de una pieza audiovisual resultado de un proceso de formación? Esta pregunta relacionada con cómo simbolizamos el mundo, que puede surgir cuando se ejerce la docencia en diferentes tipos de ámbitos, en función de *lo audiovisual*, puede tener una primera respuesta: Lo audiovisual es un tipo de lenguaje, de construcción discursiva y enunciativa que permite representar el modo cómo puede concebirse ese mundo que busca ser retratado para la televisión, para el cine (la ficción), lo documental y otra serie de escenarios, soportes, géneros y/o formatos que limitan o amplían la expresividad y posibilidades de esa simbolización. A partir de convenciones formales, cada medio, cada tipología de representación, exige no solo oficio, en sentido de experiencia y bagaje sino también unas condiciones de producción. Habría que decir que a veces esas circunstancias de producción limitan la expresión y esa capacidad “cultivada” de simbolizar el mundo puede verse retardada. Este destiempo puede deberse también al modo cómo se enseña o a las circunstancias como se da la apropiación de un saber, de un lenguaje, en este caso el audiovisual.

Es en este sentido que, deben analizarse, las dinámicas no formales de enseñanza de lo audiovisual pues éstas exigen una metodología cuidadosa, en términos de larga duración de un trabajo continuado estético y de orden reflexivo. Si sumamos que a la enseñanza de lo audiovisual se participa de un proyecto para que comunidades apropien como herramienta política lo audiovisual, las dimensiones de complejización de ese universo de representación son infinitamente abiertas. El abordaje de



lo político en el audiovisual amerita así no solo formación política sino también oficio en el dominio de una serie de técnicas expresivas. ¿Cuáles deberían ser los fines y los usos de una pieza audiovisual con sentido político, que se piensa colaborativa?

Los usos del denominado en otros tiempos *video alternativo* son tantos como las posibilidades mismas de representación. Cabría anotar entonces que lo audiovisual, puesto al servicio de unas intencionalidades temáticas y políticas, es finalmente el resultado también de un proceso de intercambio. ¿Cómo se da entonces la materialización formal audiovisual? En escenarios educativos institucionalizados la formación en torno a lo audiovisual podría implicar una *simbolización del mundo* que depende de los referentes de los cuales dispone un determinado estudiante y los aspectos aprehendidos con respecto a lo que sería, por ejemplo: una forma de estructuración, la planimetría, la puesta en escena, el montaje, las cualidades plásticas de la iluminación y la ambientación, entre otros asuntos. Es decir que si se establece de forma continuada un plan de formación podría haber creación y materialización formal autoconsciente. No obstante, la formación y la plena apropiación tampoco garantizan la simbolización del mundo “adecuada” desde el punto de vista temático y formal porque de nuevo aparecen las variables: qué se quiere decir y cómo (formal), a la par del cómo en términos de condiciones de producción. Lo estético pues no se reduce, en términos de creación, a la voluntad de expresión. Las reflexiones así de orden académico insertas en el trabajo con comunidades exigen otro tipo de destrezas pedagógicas y procesuales. La investigación, acción, participación, nos enseñó



que la aproximación a contextos territoriales no urbanos compromete otra serie de estrategias discursivas y otros modos como nos referimos al sentido. ¿El audiovisual para qué? ha sido una de las preguntas que desde ámbitos no institucionalizados, en sentido educativo, siempre nos hemos hecho. Así como diríamos: la televisión para qué, el cine para qué, la ficción por qué, el documental... La discusión puede ser interminable pero debemos darla.

Cómo efectuar registros audiovisuales en contextos étnicos, propiciando otras miradas no informativas y que no acudan al exotismo de lo afro, lo campesino o lo indígena pero que al mismo tiempo puedan dar cuenta de una riqueza cultural viva, que se alimenta permanentemente de las posibilidades actuales expresivas, en materia de comunicación y tecnológicas, es el gran desafío. Dar significado mediante lo audiovisual a una experiencia de intercambio es una responsabilidad en el contexto actual de postconflicto. Por tanto, la “fuerza retórica de una argumentación acerca del mundo en el que habitamos” (Nichols, 1997, p. 232) es una de esas tareas vitales reflexivas en función de la simbolización. Simbolización, representación y discurso que nos obliga a establecer una relación entre el objeto registrado por la cámara y la imagen generada en el soporte que corresponde a la producción, en el marco de unas convenciones instauradas.

Se intentaba así registrar “la vida tal como es”, “la vida de improviso” a la manera de los Lumiere, en un Resguardo, pero en términos de proporción es probable que muchas de las imágenes fueran solo posibles para la cámara y no porque la dinámica del acto o la acción pudieran tener



ese carácter más espontáneo. Es la latencia de unos saberes ancestrales que en el plano es signo o tan solo indicio de una simbolización que ha trascendido y trasciende la mera imagen pero que muchas veces no logra ser restablecida ni tan siquiera por ésta y mucho menos por el montaje. Hacer co-existir el reconocimiento de un proceso de intervención y al mismo tiempo una pretensión estética, que en el montaje pudiera recobrar algo de esas ancestralidades y algo de esa simbolización, no solo de la imagen en términos de lenguaje audiovisual sino la simbolización de un universo atravesado por lógicas de orden socio-cultural, económicas y políticas diferentes a aquellos universos “occidentalizados”, sigue siendo el reto. No habrá nunca una sola forma, ni forma válida o inválida. Los acuerdos de representación a partir de un interés referencial que sea también expresivo deben abrir la puerta a materializaciones no informativas, es lo que se tendría claro, en principio.

“La tecnología nos descubre la actitud del hombre ante la naturaleza, el proceso directo de producción de su vida, y por tanto, de las condiciones de su vida social y de las ideas y representaciones espirituales que de ellas se derivan” (2014, p. 303), preguntarse por la creación y simbolización del mundo, tomando como “pretexto” a Marx, significa dar cuenta de un entramado de condiciones de posibilidad y relaciones que exigen la caracterización, por vías múltiples, de un fenómeno inquietante, como el de representar el mundo y lo que la vida social puede expresar y ser expresado en una pantalla. La creación audiovisual hace parte hoy de una forma tecnológica de representación que, en gran medida, explica el tipo de sociedad en transición de sistemas de comunicación de naturale-



za masiva a modos de interacción y relaciones de otro orden, si se quiere más íntimas y a su vez globales.

Esta investigación-creación-formación con niños de un Resguardo indígena Embera-Chami buscaba una interlocución amplia pero quedó reducida con sus connotaciones positivas y negativas, al trabajo solo de formación con niños, siendo la pretensión buscar modos de simbolización que de forma colaborativa pudieran dar cuenta de las urgencias que una comunidad pudiera tener en términos políticos y de reconocimiento. Se propuso, en este sentido, intervenir en un territorio, a partir de una serie de acuerdos preliminares que se fueron transformando, pues una cosa es el deseo y otra los ritmos propios de unas personas que establecen con el saber formal otras lógicas. Las rutinas del espacio no podían, de este modo, suspenderse porque un grupo de jóvenes quería “enseñar” sobre el audiovisual y sus posibilidades. Las estrategias de intervención son pues siempre redimensionadas para bien de todo proceso y es en la medida en que se continúe con un proyecto que pueden darse formas de apropiación y actuación con una mejor incidencia. Así, en materia estética, lo audiovisual logró imponerse en cuanto a algunas convenciones de lenguaje y modos de interactuar para la puesta en escena. Los niños incorporaron algunos de los conceptos y, al ponerlos en juego, no solo se divirtieron sino que muchos de ellos hicieron consciente que todo lo que vemos en pantalla es representación. Una serie de antecedentes mediáticos y manifestaciones comunicativas previas se vuelven entonces el escenario desde el cual es posible pensar, de forma posterior, la creación colaborativa. Si se plantea entonces la palabra creación-intervención



cabe pensar que las lógicas de materialización en pantalla son, por tanto, formas culturales de apropiación tecnológica que se enfrentan hoy no solo a la mercantilización sino también a un uso diverso y razonado. Cabe decir que la delimitación temporal establecida para una intervención y/o para una creación es una variable que ejerce en términos de producción condicionamientos de carácter temático-estéticos.

El análisis aquí busca, en este orden de ideas, situar una serie de elementos que intervienen cuando diseñamos un proyecto de intercambio de saberes, interesaba así generar dinámicas de formación en torno a tres ejes: inicialmente conversar sobre contenidos de ficción, luego se trabajó lo que puede ser un tipo de expresividad más libre (videoarte, video experimental) a partir de las propiedades técnicas del aparato de registro para luego pensar el documental no informativo y cerrar con “El abrazo de la serpiente”. Sabíamos que el enganche no sería fácil. Sabíamos que era vital conceptualizar y practicar con la cámara. Sabíamos también que los niños no iban a identificarse con contenidos documentales de manera tan directa como puede ocurrir con la ficción. La exploración visual y sonora fue todo un éxito. Cabe entonces pensar que el *capital cultural-simbólico* promovido por la formación, la intervención y la creación conjunta propuesta, está aún por ser identificado. El imperativo era formar a la comunidad sin distinción de edad, éste fue el acuerdo establecido con los consejeros, fue su exigencia. Luego, al final del Taller y luego de visualizar juntos *El abrazo de la serpiente*, no solo con los niños, todo se puso a prueba. Tanto quienes pudieron estar en el *Taller de aproximación al lenguaje audiovisual* como nosotros como facilitadores de algunos saberes



que al ser nombrados pudieron ser reconocidos, nos confrontamos con la realidad en términos de percepción-identificación-proyección. ¿Quiénes se enganchaban? ¿Qué se comentaba mientras la visualización? ¿Quiénes comprendían el juego temporal narrativo? Acumular conceptos para la simbolización del mundo exigía más tiempo del previsto.

En un análisis ligero intentamos, entonces, comparar la trayectoria política de las comunidades Nasa en el Cauca y descubrimos que si las intervenciones de la documentalista Martha Rodríguez datan de los 70's y la formación continuada, bajo diferentes vías, ha garantizado manejo de medios de comunicación, el proceso a seguirse en el Resguardo Embera-Chamí mencionado debe ser de largo aliento. Es posible que se haya sembrado una semilla pero para que ésta germine va a pasar un poco de más tiempo, de la mano de otra serie de procesos políticos. Asumir las mutaciones tecnológicas y transformar toda una serie de formas de leer las representaciones habituales televisivas y lo que hoy circula por internet, pareciera demandar aún más formación, más ensayo y error. Comprender pues la creación denominada colaborativa pasa por agenciar procesos de orden social que garanticen de mediano plazo una mayor conciencia sobre las posibilidades de lo audiovisual pues este lenguaje no puede operar sin reflexión sobre las condiciones de producción.

Consumir críticamente sería el primer paso para afianzar la apropiación de un lenguaje que, como el estudiado, a veces nos impide la toma de distancia, sobre la manera cómo somos interpelados como televidentes, como espectadores por la diversidad de mensajes a los que hoy se tiene acceso. La magia del cine, de la televisión, de lo audiovisual,



pareciera residir allí en esa identificación-proyección que tan bien describen Morin y Tudor cuando nos enfrentamos a la narración, a la imagen, al sonido, desprovistos de distancia crítica. La tan mentada *alfabetización audiovisual y mediática* sigue siendo una urgencia ante los llamados burdos a la censura de los contenidos de “violencia”. Contenidos necesarios para comprender en términos de representación algunos de los aspectos de *nuestra historia*. Atendiendo así todas las recomendaciones que para el trabajo comunitario hemos aprendido de antropólogos, sociólogos y en general de las ciencias sociales, nos enfrentamos a un deber no solo político sino histórico para hacernos conscientes nosotros y en la medida de lo posible compartir otras formas de consciencia expresiva audiovisual.

La postura política frente al territorio de la cual disponen los indígenas es más acertada que la nuestra pero con respecto a las competencias mediáticas y audiovisuales habría aspectos por pensar juntos. La tecnología nos sitúa pues en un escenario en el que el computador y el celular han transformado radicalmente nuestros modos de interrelación con las dinámicas mismas de representación en un marco de píxeles que solo se reorganizan en función del sentido. A estos modos de crear sobre múltiples plataformas, a la convergencia digital de medios y tecnologías debemos sumar otros procedimientos de lectura. El sistema de codificación pareciera estar ya formalizado. Otra interfaz, otra pantalla, es este nuevo marco de representación, finamente entretejido desde lo estético, al que habría que apuntar con lo audiovisual ya que plataformas, soportes y dispositivos actuales propician una interacción y creación de productos bajo otros modos de aprendizaje y de mediación que, bajo una “nueva forma



de lenguaje”, “de escritura”, muestra que las relaciones no son lineales, nunca lo han sido y que podemos siempre crear. La emergencia de una sociedad de pantallas se traduce en mercado. En tal sentido, pensar lo audiovisual y la simbolización del mundo mediante este sistema de representación requiere la restitución de dinámicas más amplias. Para el análisis de la reproducción y la transformación de cualquier orden simbólico, Harvey propone el reconocimiento de la producción de imágenes y discursos en los que el análisis es importante en tanto las condiciones de producción pasan por la estructura de ese orden tecno-económico de los aparatos y sus posibilidades.

La mirada propuesta es entonces limitada pero dicente en cuanto a cómo interferencias extra técnicas condicionan la producción y el sentido. Los desarrollos tecnológicos revelan una organización social con diferentes modos de expresión y lo que se llama “creación” audiovisual es por consiguiente, la confluencia de saberes donde cada uno de nosotros puede recurrir a un conjunto diferente de códigos. Harvey ve, por tanto, en el conocimiento la fuerza de producción principal y que lo que estaría por establecerse es el grado de poder sustentado en ese conocimiento que se encuentra disperso “dentro de una heterogeneidad de juegos de lenguaje” (1998, p. 64). Lenguaje que en el audiovisual es siempre materializado en pantalla, cualquiera que esta pueda ser hoy: celular, tablet, computador, televisor.



Referencias

- Bell, D. (1977). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2000). *Cosas dichas*. 2ª reimpresión. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Briggs, A. y Burke, P. (2000). *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus Santillana Ediciones.
- Castells, M. (2000). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. 2ª ed. México: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1988). *El pensamiento del afuera*. España: Editorial Pretextos.
- Gruzinski, S. (2003). *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Gruzinski, S. (2000). *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós.
- Harvey, D. (2007). *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*. Madrid: Ediciones Akal.
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Marx, C. (2014). *El capital. Crítica de la Economía Política*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Niney, F. (2009). *La prueba de lo real en pantalla*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma.



Romaguera, J. y Alsina, H. (Eds.). (1989). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.