

Reflexiones desde la práctica, un aporte para el aprendizaje de la realización documental

**Sistematización del documental *Toda la vida al campo*
como práctica profesional**



**Corporación Universitaria Minuto de Dios –UNIMINUTO–
Facultad de Ciencias de la Comunicación**

**Reflexiones desde la práctica como aportes
para el aprendizaje de la realización documental**

**Sistematización del documental “*Toda la vida al campo*”
como práctica profesional**

Llerly Darlyn Guerrero Gómez

**Directora
Eliana Del Rosario Herrera Huérfano**

**Corporación Universitaria Minuto de Dios –UNIMINUTO–
Facultad de Ciencias de la Comunicación
Programa de Comunicación Social - Periodismo
Bogotá D.C., diciembre de 2011**

Contenido

Agradecimientos	3
Presentación	4
1. Diseño del proyecto, la pista para este ejercicio de sistematización.....	6
2. Ver con los sentidos	22
3. Interpretar para crear	35
4. Actuar, la premisa para crear	45
5. Devolución creativa	81
6. Conclusiones: un colofón de la devolución creativa	102
7. Referencias bibliográficas	112
8. Anexos	116

Agradecimientos

Durante este largo y maravilloso tiempo muchas personas han aportado a este proceso de procesos, quiero agradecer a quienes desde el 2008 iniciaron este camino y quienes hoy permanecen.

Agradezco profundamente a todos los usmeños que compartieron nuestro andar. Ellos nos abrieron las puertas de su casa para dialogar cerca de un fogón, bajo la lluvia, en la orilla de una carretera, en el ordeño de la vaca, en la recolección de la fresa. Gracias por compartir sus sabios relatos y enseñarnos que de pequeños aprendizajes surgen grandes propuestas.

Gracias a todas las personas que participaron en la producción del documental *Toda la vida al campo*. Gracias por juntarse, por entregarse, por sentir y por crear juntos esta obra. Gracias a los músicos que compartieron y crearon una obra musical de manera magistral en el canto, en la composición, en los arreglos y en la imagen. Gracias al público que desde sus críticas legitimó este ejercicio. Gracias a todos por aportar su voz para la elaboración de esta sistematización.

De manera especial quiero agradecer a Fabio E. Medellín V. porque su presencia en mi vida ha sido guía, la guía del maestro siempre respetuoso de sus amigos. Gracias porque en las sendas del “*aprender haciendo*”, me ha mostrado parte de mí ser. Como creador de la experiencia que se recoge en estas letras, debo manifestar que el documental *Toda la vida al campo* y estas *Reflexiones desde la Práctica*, son también un homenaje a su nombre y a su propuesta de *enseñanza-aprendizaje*, en la que me he reconciliado con mi formación profesional.

Con gran afecto agradezco a Eliana Herrera Huérfano, por aceptar juntar su corazón en esta experiencia que no es más que una reunión de corazones. Gracias por compartir y acompañar el llanto y las sonrisas que en la escritura de este texto vivimos, gracias porque me ha sorprendido con sus aprendizajes y enseñanzas de vida.

Agradezco al Padre Carlos Germán Juliao Vargas por su disposición para escuchar mis reflexiones de esta experiencia, gracias por su palabra, por hacer parte de este proceso creativo en el cual me encontré con sus libros, que generaron la posibilidad de nuestros diálogos.

Gracias a los hoy ausentes, que hicieron su retirada en algún momento, porque en sus actos más honestos siguieron su sentir, permitiendo que su corazón se dirigiera a otros horizontes. Gracias por plasmar el amor en la creación de estas obras artísticas, que perviven más allá del nosotros, que un día existió.

Con el amor profundo que han construido en mí, agradezco desde mi ser y mis entrañas a mis padres y a mi hermano, quienes son mis compañeros de vida, a quienes solo puedo agradecer con mi vida todo su amor, el amor que ellos me han entregado con su vida.

Gracias por compartir. Llerly Darlyn Guerrero
Diciembre de 2011

Presentación

“Aprender a leer la realidad para escribir mi historia”

Paulo Freire

El ejercicio que usted tiene en sus manos corresponde a la sistematización de la experiencia en la realización del documental *Toda la vida al campo* como práctica profesional. Esta sistematización se desarrolló desde la propuesta de la praxeología como alternativa para la sistematización de experiencias educativas (Juliao, 2010). Desde esta perspectiva la sistematización es concebida como “el proceso de construcción de conocimiento que se realiza en proyectos sociales o educativos que se enraízan en las prácticas, personales o grupales y buscan alcanzar altos niveles de sostenibilidad” (Juliao, 2010, p.1) y por tanto propone que quien debe realizar el proceso de sistematización es “el propio agente de la práctica y en lo posible, los demás actores de la misma”. (Juliao, 2010, p.5).

Por esta razón, se encontrará con un relato en primera persona desde el punto de vista del realizador principal del documental, en tanto afirma Nadeu (citado por Juliao) “la práctica es un acto de interpretación que cada uno ejerce en primera persona situándose con relación al mundo en una perspectiva de un cierto proyecto sentido” (2002, p 97). Como práctica transformadora en el proceso de empoderamiento del conocimiento aprendido, ésta debe expresarse en primera persona porque solo cada quien puede dar cuenta de sus propias experiencias y por tanto, de sus aprendizajes, los cuales empoderan la palabra en cualquiera de sus expresiones.

Esto no quiere decir que por su narrativa se niegue la vivencia colectiva, por el contrario, privilegia la construcción colectiva al comprender que los sujetos nos transformamos en relación con otros. En esta medida este relato de sistematización está integrado por los agentes de la práctica que aportaron su voz a través de los textos elaborados por personas que participaron en la producción del documental: los entrevistados, músicos, camarógrafo, corealizadora, asistentes, editores y compañeros realizadores de los demás documentales de la serie.

Además, a lo largo de la elaboración de este documento se logró un diálogo permanente con la directora de tesis, el promotor de la praxeología en UNIMINUTO y el director de la serie documental, por medio de conversaciones, entrevistas, relatos libres, apuntes, artículos y libros, con lo cual se fortalece el sentido de una construcción colectiva.

De acuerdo con los parámetros dados para la presentación de trabajo de grado en el programa de Comunicación Social-Periodismo, se presenta como primer capítulo de este documento el *Diseño del proyecto, la pista para este ejercicio de sistematización*. Este diseño contiene los aspectos de proyección: planteamiento del problema, objetivos, justificación, marco referencial, diseño metodológico con su enfoque, técnicas e instrumentos de recolección y una explicación sobre la aplicación y el análisis de la información. Como corresponde al diseño construido entre agosto y octubre de 2010 en la clase de seminario final de investigación, su redacción indica la proyección en futuro de este ejercicio. Le siguen cuatro capítulos que conforman el cuerpo de análisis de resultados cada uno de los cuales corresponde a uno de los momentos de la praxeología: *Ver con los sentidos, Interpretar para crear, Actuar es la premisa para crear y Devolución creativa*. El cuerpo del documento cierra con unas *conclusiones* que a su vez son *un colofón del proceso de devolución creativa*.

1. Diseño del proyecto, la pista para este ejercicio de sistematización

1.1. Planteamiento del problema

La Escuela de Medios de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de UNIMINUTO, actualmente ofrece como opción de Práctica Profesional la realización de documentales para el Canal Universitario Zoom. Al interior de esta práctica se creó la serie documental *¿Quiénes Somos?*, en la cual se están desarrollando cinco documentales que responden a la pregunta *¿Quiénes Fuimos?* Esta sistematización se lleva a cabo en torno a la experiencia en la realización del documental de la localidad de Usme *Toda la vida al campo*, el primero de la serie en ser terminado. En la culminación de la práctica no se ha recogido, ni elaborado el conocimiento generado de dicha experiencia, por lo tanto, es importante registrar de manera escrita los aprendizajes elaborados desde la perspectiva praxeológica y enfocados a la creación audiovisual, para intercambiar con la comunidad usmeña, la Escuela de Medios y los futuros practicantes e interesados en el mundo audiovisual, la reflexión y la elaboración de un conocimiento producto de la comunicación y el diálogo de saberes.

Formulación de la pregunta de investigación

*¿Cómo fue el proceso praxeológico de aprendizaje, sobre la realización audiovisual, en la experiencia de creación del documental *Toda la vida al campo*?*

1.2. Objetivos

Objetivo general

Comprender el proceso de aprendizaje praxeológico sobre la realización audiovisual a partir de la reflexión de la práctica profesional en la creación del documental *Toda la vida al campo*, como sistematización que aporte a la orientación del desarrollo de la producción audiovisual para futuros aspirantes a este campo profesional.

Objetivos específicos

- Analizar desde cada uno de los momentos del proceso praxeológico (ver, juzgar, actuar y devolución creativa) la manera en la cual se fue desarrollando la propuesta de creación audiovisual en el documental “*Toda la vida al campo*”,

como construcción de conocimiento útil para futuros aspirantes a esta práctica e interesados en este campo de conocimiento.

- Analizar desde la praxeología la relación teoría – práctica, en la realización del documental “*Toda la vida al campo*”, con el fin de aportar a las reflexiones sobre estas formas de aprendizaje.

1.3. Justificación

Sistematizar la práctica profesional en la realización del documental, *Toda la vida al campo* brinda la posibilidad de reflexionar de manera consciente la experiencia que desde hace dos años y medio se viene desarrollando en un diálogo constante entre la teoría y la práctica; por una parte el proceso de formación en la creación audiovisual documental y por otra la exploración e investigación de una realidad propia de la comunidad usmeña en Bogotá.

Durante el proceso de investigación hemos reconocido la riqueza de esta práctica pero no hemos logrado discernir qué tipo de conocimiento podemos construir de una experiencia plasmada en la imagen, que no ha sido registrada de manera escrita, lo cual impide comprender de manera clara y profunda el constructo de dicha experiencia por lo tanto será primordial estudiarla desde el campo de la comunicación permitiendo la interpretación y el análisis de los procesos de interacción desarrollados con la comunidad, los aprendizajes colectivos fruto del diálogo constante, el manejo del lenguaje audiovisual, las relaciones *teoría-práctica* en la acción cotidiana como evidencia de las posibilidades de la comunicación humana, la importancia de los estudios sobre los actos comunicativos, las manifestaciones culturales y la recolección de la memoria colectiva de los pueblos.

La sistematización le permitirá a la Escuela de medios para el desarrollo, evidenciar la importancia de la creación audiovisual entorno a procesos de aprendizaje creativo, el valor histórico de la investigación de la cultura a través de los medios de comunicación masiva y la validación de un legado de 10 años reflexionando los medios de comunicación como herramienta portadora de desarrollo social. Para el programa de comunicación social-periodismo de UNIMINUTO confirma el valor del comunicador

inmerso en la comunidad, que le apuesta a la construcción de ciudadanía desde su formación como comunicador, que investiga y trasciende de la primera información. Por otro lado, la sistematización como una forma de construcción de conocimiento hará visible la formación en el pensamiento UNIMINUTO desde su propuesta de “educación integral del ser humano y de la colectividad” (Juliao, 2002, pág. 15), a partir de una perspectiva praxeológica pues busca dilucidar el conocimiento producto del pensamiento y la acción, trayendo consigo la posibilidad de comunicar y difundir dicho conocimiento apostando a la construcción de un mejor país.

1.4. Marco referencial

El cuerpo teórico de este trabajo de investigación se sustenta en dos temas eje; en primer lugar, el lenguaje audiovisual como creador de significado que permitirá reflexionar sobre su manejo en la producción del documental *Toda la vida al campo*. En segundo lugar; el aprendizaje praxeológico como la propuesta de aprendizaje desarrollada en la comprensión de la producción documental.

La comunicación

El concepto base para comprender estos dos ejes conceptuales se fundamenta en entender la comunicación como un fenómeno que se construye en la interacción social, en la puesta en común de la significación, que orienta la construcción del sentido social. Este concepto va más allá de ver la comunicación como transmisión de información, reconoce que ésta trasciende al intercambio y la interlocución de los sujetos en relación con su contexto, su espacio y su tiempo.

La comunicación como producción e intercambio de sentido, está sustentada en códigos culturales; “un código es un sistema de significación. Siempre que una cosa *materialmente* presente a la percepción del destinatario *representa* otra cosa a partir de las reglas subyacentes, hay significación”. (Eco, 1978, P. 35). Lo representado parte de una idea mental sobre los objetos reales y todo aquello que podemos descubrir con los sentidos constituye lo perceptible. El código establece una correspondencia entre lo que representa y lo representado (Eco, 1978.). Dicho proceso de significación es dinámico,

colectivo, integra el sentido del otro, el de sí mismo, es la interacción de lenguajes en un encuentro común, que está constituido por signos (Palleiro. ét al, 2008).

Un signo es una relación temporal entre el plano de la expresión y el plano del contenido; el primero se refiere a lo perceptible, lo sensible, siendo esté el plano significante, el segundo se refiere a lo conceptual, es decir, a lo significado, la correlación entre estos dos planos es la que establece la significación (Eco, 1978).

Las relaciones entre signos se definen como sintagmáticas, que son las que se originan en la relación de las palabras según el encadenamiento lineal de un discurso. Las relaciones asociativas son aquellas que se establecen en la memoria, son imágenes acústicas en relación con un elemento común sin un orden, ni número definido. Otra relación importante entre signos es la sincrónica, que se refiere a un punto estático en relación con otro que es dinámico, es decir diacronía, es evolutivo (Palleiro et al.2008)

El lenguaje audiovisual

El lenguaje es una actividad creadora de significación, para expresar o encubrir ideas, es polifacético en el cómo expresar contenidos de signos articulados, se construye en la interacción porque está dirigido a otros. Su base es la comunicación porque le permite establecer relaciones intersubjetivas; como proceso creativo permite libertad de creación, libertad de decir, y a su vez libertad de interpretar y comprender (Forero. 1986)

Dentro de las múltiples posibilidades del lenguaje, el referente a este cuerpo teórico para esta investigación es el lenguaje audiovisual, es una forma de organizar y recrear los diferentes sistemas de códigos y especies de signos con una forma propia de codificarlos en torno a la conjugación de imagen y sonido en un contexto particular para construir significación. “Los sonidos y las imágenes percibidos a través de los medios audiovisuales son signos icónicos que de alguna manera se asemejan, en mayor o menor grado a la realidad representada” (Cebrián, 1978, p.100). Para generar hechos de comunicación en la que se brinda la posibilidad de transformar la relación de los sujetos con la realidad, al representar parte de esa realidad con una mirada y una interpretación particular e intencional. (Forero, 1986)

El audiovisual retoma los fundamentos de la fotografía; punto, línea, plano, color, iluminación, tanto en el cine como en video se agrega la sensación de movimiento generada por la persistencia retiniana, que hace que las imágenes que vemos queden guardadas en el cerebro por poco tiempo después de visualizarlas, este fenómeno se da en el transcurso de 30 fotografías pasando durante un segundo. (Medellín, 2005, P. 46)

La producción de sentido se construye originalmente en su estructura narrativa que se conforma de la construcción de relato, ésta debe tener un inicio, un nudo y un final; el guión, que es donde se desarrolla la propuesta conceptual, en el qué contar y cómo contar, en la propuesta de diseño de personajes, escenarios, vestuario, el guión técnico en el que se definen las posturas de cámara, los planos de iluminación y sonido, añadiendo connotaciones que se completan y decantan en el proceso de montaje. (Medellín, 2005)

En el lenguaje audiovisual se puede registrar todo tipo de relatos y esta característica define algunas tipologías en el uso de este lenguaje: el argumental y el documental como los dos grandes formatos manejados tanto en video como en cine. (Medellín, 2005)

El documental

En el lenguaje audiovisual el género documental registra, en la combinación de imagen y sonido, fragmentos de la realidad, con lo cual evidencia una postura del realizador y expresa un significado que se comparte con otros. En el documental hay variedad de subgéneros que pueden articularse con el argumental. Desde el punto de vista periodístico se puede mencionar el documental periodístico, informativo, investigativo, de opinión y recreativo, estos subgéneros también se pueden mezclar entre sí (Medellín, 2005). Michael Rabiger en su libro *Dirección de documentales* define el documental como:

(...) un medio de exposición de una determinada actitud o postura tanto o como una película es una suma de relaciones establecidas durante un periodo de actividades y vivencias compartidas, es una composición hecha de las chispas generadas durante una reunión de corazones y mentes (1989, p, 27)

En este sentido, el documental se caracteriza por ser construido con quienes son registrados en él, gran parte de su contenido es definido por la forma como lo expresan los entrevistados, por esta razón, en este tipo de audiovisual se está expuesto en mayor medida al azar del tiempo, a las reacciones inesperadas de los sujetos, a las particularidades de los contextos. Para el desarrollo del relato no se habla de guión sino de guía documental. La realidad es tan flexible y cambiante que no es posible contenerla en una forma rígida de relatar, más bien la riqueza del documental reside en lo maleable que se permite ser según los temas, las posibilidades de asociaciones que se pueden dar, las circunstancias inesperadas que pueden resultar sorprendentes y agradecidas en la producción documental.

Aunque en el documental se registran realidades, éste debe tener una mirada de sus realizadores y una postura sobre el discurso, que si bien en la mayoría de los casos es relatada por los entrevistados, define la postura con el manejo que hace del lenguaje audiovisual desde la posición de la cámara, el ritmo del relato, los cortes de cámara, la música, la secuencia de imágenes, los personajes elegidos y los que no. En otras palabras, a partir de la representación que en el documental se hace de la realidad.

El contenido documental manifiesta conflictos sociales latentes en la sociedad, con una mirada cercana. (Echeverri, 2008) definir el contenido de un documental está ligado a procesos de socialización y comunicación con las comunidades en las que el realizador se sumerge; esta definición también implica un tiempo particular de investigación y reflexión antes de tomar la cámara. Finalmente, el documental es considerado un aporte a la construcción y la conservación de la memoria histórica colectiva.

La Praxeología

Según Carlos Juliao Vargas, en su libro *La Praxeología: una teoría de la práctica* “el procedimiento praxeológico relaciona teoría y práctica y se apoya en los saberes adquiridos desde la experiencia para construir un camino formador. Se trata de aprender a cuestionar teóricamente la experiencia y a discutir prácticamente la teoría.”(2002, P.96). En cuanto a la teoría en el campo praxeológico es posible concebirla en dos dimensiones: la primera, es aquella teoría que ha sido ya desarrollada por otros, sobre la

que se han construido sustentos teóricos para resolver los cuestionamientos hechos a la realidad y es complementaria a la teoría de la segunda dimensión, define como se construye de la relación teoría-práctica, un discurso construido de la reflexión sobre la práctica intencionada, una teoría de la acción, de cómo la realidad es elaborada. Es formalizar el saber, proporcionar significado a lo que se construye para comprender, transformar y mejorar las prácticas.

En este contexto la práctica es considerada como las acciones e interacciones orientadas hacia un fin, es significativa, intencionada, es un acto de interpretación consciente del actuar, igualmente es un acto de comunicación al construirse colectivamente en el hacer, en la interacción social, que es lugar donde los actores se modifican recíprocamente porque el diálogo es la situación común a los interlocutores.

La práctica es el texto fundador, es la que produce saberes, por tanto la acción es el texto, Paul Ricoeur propone la *acción como texto*; “la acción misma es acción significativa y se puede convertir en objeto de ciencia” (Lujan, 2010, P.1) es decir, que la acción configura un discurso, un contenido que es su dialéctica entre la intención y el significado que debe ser vislumbrado en la interpretación, para develar el saber contenido en la práctica que se convierte en documentos propios de la acción humana. (Ricoeur, 2008) El conocimiento que se produce de la práctica se origina en el entendimiento sobre la misma, sobre uno mismo y sobre los demás con los que se interactúa.

Juliao propone que la praxeología asume una condición pedagógica, al preocuparse por la transformación social y el desarrollo personal, en ésta el actor praxeológico se encamina a trascender del hacer descubriendo la complejidad de la praxis, articulando el conocimiento con la acción, para enriquecer la práctica, desviarla de la rutina, generando un aprendizaje “cognoscitivo, afectivo, técnico” que surge de la estrecha relación con el contexto y los sujetos involucrados en la práctica, propone que la educación es un proceso de interacción que debe basarse en la articulación de teoría-práctica, pensamiento y acción. (2002, P. 58)

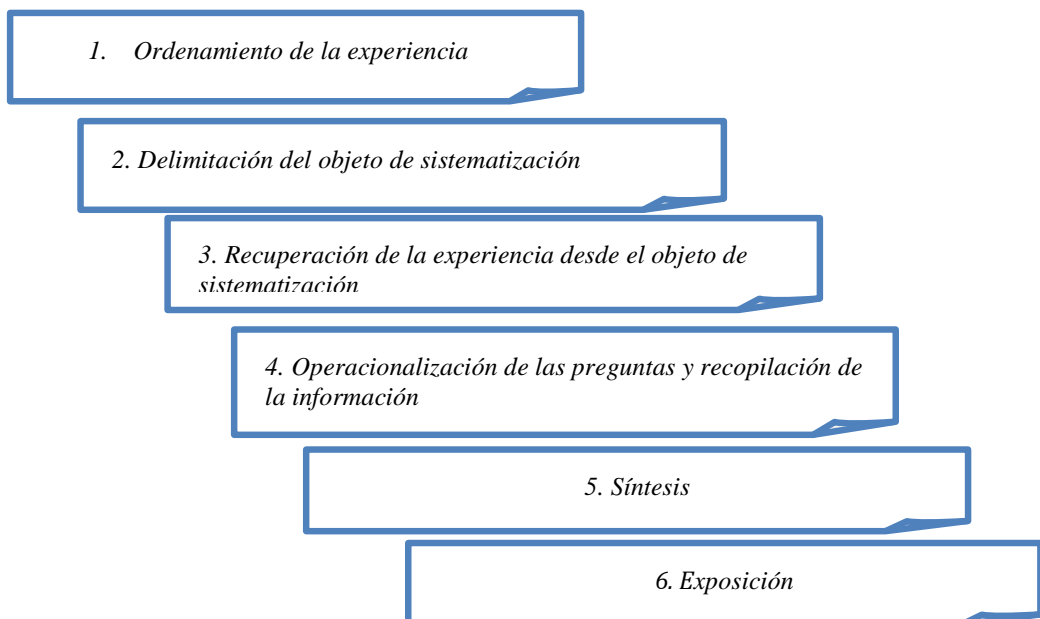
La conjunción teoría-práctica es actualmente una de las necesidades de la educación porque tanto la práctica como la teoría son complementarias y esenciales para lograr la formación integral del sujeto y de los campos de conocimiento, no en vano se habla de interdisciplinariedad y transdisciplinariedad; los campos profesionales se han visto avocados a su complementación con campos similares y opuestos, debido a la complejidad de la realidad esto hace que no sea posible leerla desde un solo lugar, se requiere la unidad de diferentes formas de pensamiento y de acción para construir un conocimiento que no ofrezca una sola mirada y una sola lectura como única verdad, sino que existan multiplicidad de posibilidades para comprender la realidad. (Juliao, 2002)

La razón práctica complementa y fundamenta la teoría, la teoría es dinamizadora de la acción, la unión de estas dos renueva la práctica. La comunidad es el escenario de reciprocidad, es el referente cultural de intercambio de conocimiento y de construcción social que coloca en común las relaciones teoría-práctica. (Juliao, 2002)

1.5. Diseño metodológico

Fases

Esta propuesta metodológica es sugerida por María Luz de Morgan en Teoría y Práctica de la sistematización de experiencias. (2007). Esta forma será tomada como referencia teniendo en cuenta la la necesidad de tomar como punto de partida esta propuesta, existirá la posibilidad de modificarla en caso de que el proceso lo requiera, en cada punto se agregaran elementos no mencionados por Morgan



1. Ordenamiento de la experiencia: a) Después de contar con la experiencia vivida, es importante darle un orden, recolectando toda la información que se tenga; archivos digitales y en físico, video, audio, fotografías, medios impresos, etc. Seguidamente se dará un orden lógico de acuerdo con la sistematización a esta información. b) Se reconocen los sujetos o grupos en cuanto a su participación de la experiencia su impacto en la experiencia. c) Identificación de momentos particulares de la experiencia, desde su inicio hasta el momento actual.

2. Delimitación del objeto de la sistematización: Se trata de especificar qué es lo que se quiere conocer de la experiencia. En este punto se debe definir cuál es el problema sobre el cual se ordenara el proceso que se va a sistematizar, quienes son los sujetos involucrados, también se definen los objetivos de la sistematización y se delimitan los interrogantes del problema.

3. Recuperación de la experiencia desde el objeto: Definir las bases para la producción del nuevo conocimiento, ingresar a la definición conceptual de acuerdo con la delimitación del objeto ya hecha. Identificar los aspectos de la experiencia que corresponde con la definición conceptual.

4. Operacionalización de las preguntas y recopilación de la información: a) Recoger y ordenar la información que se requiere para responder al objeto planteado. b) Encontrar en la experiencia los elementos que colaboran con la respuesta de las preguntas que orientan la sistematización.

5. Síntesis: Es finalmente encontrar la respuesta a las preguntas de investigación basada en la realidad y en unos referentes conceptuales, expresados en la escritura del documento en el que se manifiesta la producción de conocimiento de manera clara y definida.

6 Exposición: Dar a conocer a otros los conocimientos adquiridos de la sistematización, es exponer los resultados tanto en el campo académico como el popular.

1.6. Enfoque hermenéutico

Esta sistematización de la experiencia de realización del documental, *Toda la vida al campo* se desarrolla desde el enfoque histórico hermenéutico dado que los objetivos están orientados a la comprensión del proceso de aprendizaje praxeológico sobre la creación audiovisual, partiendo de la interpretación de las expresiones humanas como texto, a la luz de la reflexión teórica para la construcción de un conocimiento producto de la relación teoría- práctica. (Ricoeur, 2008)

Según Jaime López (2001) “la hermenéutica como enfoque de investigación implica una labor a través de la cual el investigador busca comprender e interpretar una realidad en un contexto concreto” (P. 82), para ampliar y extraer el significado encubierto, reflexiona desde lo teórico para construir conocimiento producto de la comprensión de lo que interpreta basado en la información acumulada de la experiencia, del mismo modo el procedimiento praxeológico se enmarca en el enfoque Hermenéutico, porque privilegia la experiencia referente a los actores y sus acciones como sostén de la investigación, supone un proceso de reflexión en donde se construye y reconstruye una visión particular de lo real. (Juliao, 2002)

Es importante recordar que Hermenéutica proviene del verbo griego “*hermeneuein*” que significa *interpretar que comunicar*, es la ciencia y el arte de interpretar, se constituye con la teoría y práctica del entendimiento, es el arte de interpretar textos para estudiar el sentido.(Beuchot, 2004) Como disciplina científica la hermenéutica implica tanto un trabajo práctico con textos como una reflexión de la teoría acerca de las condiciones para la interpretación y el entendimiento, en sintonía con las búsquedas de este proyecto retomaremos la experiencia vivida en la realización del documental para reflexionarla de manera consciente, buscando el entendimiento y la comprensión profunda de las prácticas de dicha experiencia (Mella, 1998).

Según el antropólogo y filósofo francés, Paul Ricoeur (2006), la visión hermenéutica enseña cómo interpretar y qué implica interpretar, orientando el entendimiento de los diálogos, de las acciones, de los textos, desde su contenido y significado, la consideración de la “acción como texto” implica la interpretación de lo que manifiestan las acciones como actos significativos, de igual manera Wilhelm Dilthey (1900 citado en

López J. 2001) en el Origen de la hermenéutica, sustenta,” (...) no sólo es la interpretación de textos escritos, sino toda la expresión de la vida humana es objeto natural de la interpretación hermenéutica”.(P. 82).

La metodología cualitativa

La presente investigación se enmarco en la metodología cualitativa puesto que se refiere a la comprensión de la práctica y la reflexión de la experiencia en la realización del documental, *Toda la vida al campo*, esta se caracteriza por la creación colectiva de un producto audiovisual que demandó un proceso de indagación constante sobre el contexto particular de la localidad quinta de Usme, a través de visitas regulares a la localidad en las que se fueron descubriendo particularidades del territorio en cuanto a su desarrollo urbano-rural.

Se halló un grupo de personas que contaron relatos sobre su pasado Usmeño, la búsqueda por conectar los relatos, el sentir de los personajes involucrados con la reflexión del investigador y la producción conjunta de conocimiento a la luz de unas teorías coloca esta propuesta en sintonía con la intencionalidad cualitativa en tanto se caracteriza por dar relevancia a las cualidades de un fenómeno social, describe, analiza la realidad como una construcción social compartida, con una mirada holística en las relaciones sociales, concede relevancia a los significados, los símbolos, los conceptos, el investigador se involucra activamente, es sensible, reconoce su presencia dentro de la investigación, es humanista busca comprender a las personas dentro de su propio contexto, valora los significados que las personas le asignan a sus acciones (Rodríguez., et al., 1996). Por la forma como se aprendió durante la práctica y por cómo se concibe la construcción de conocimiento en esta investigación es importante hacer referencia a las formas de recolección y tratamiento de la información cualitativas, en las que no se cuantifica sino que se cualifica; registrando expresiones, palabras, relatos, descripciones, narraciones e interpretaciones, análisis, reflexiones a través de diferentes instrumentos como la entrevista, la experiencia personal, historias de vida, observaciones, imágenes, sonidos, textos, video, entre otros.

En la forma cualitativa de investigar la perspectiva es interpretativa, crítica y alternativa, es amplia y flexible, las diferencias entre la investigación cuantitativa y la investigación cualitativa se resalta, la distinción entre la explicación y la comprensión en el proceso de indagación, la posición del investigador que se reconoce como ser involucrado en la investigación del que se espera “compresión experiencial” y “múltiples realidades”, por último en la “ investigación cualitativa no se descubre sino que construye conocimiento”, que es la pretensión de esta propuesta de investigación. (Rodríguez, et al., 1996 p 21).

Método: sistematización de experiencias

La presente investigación ha sido concebida como sistematización de experiencias, en tanto que la experiencia en la realización documental será la materia prima del trabajo intelectual en el proceso creativo de construcción de conocimiento, al respecto, Puerta (citado en Carvajal 2007) define la sistematización como “disciplina de conocimiento, nos enseña a ligar el trabajo de reflexión a la vida; a usar la vida misma, la experiencia, lo cotidiano como materia prima de trabajo intelectual, del pensamiento creativo. Es desarrollar el habito de pensar en la acción, de reflexión sobre los actos, de interpretar los hechos” (P.19). En relación con lo anterior se puede comprender que la sistematización se constituye de la experiencia vivencial, de la mirada particular de la colectividad sobre su propia experiencia, del dialogo constante con el pensamiento y la acción.

Entendiendo que la sistematización permite la reflexión experiencial en relación con la reflexión teórica en búsqueda de la construcción de conocimientos que aporta a otros para que construyan a partir de los errores ya cometidos permitiendo el mejoramiento constante de las prácticas, la producción de conocimiento en esta propuesta se desarrollará entorno a la comprensión de la experiencia de investigación con la comunidad, al análisis de los aprendizajes colectivos e individuales, el entendimiento de las reflexiones de todos los personajes implicados, al uso del lenguaje audiovisual como construcción discursiva y registro de la memoria.

En relación con la experiencia señalada es importante resaltar que la sistematización concede una libertad particular en la aplicación del método porque se aprende en la medida en que se va haciendo, que se va viviendo, porque cada experiencia es distinta, cada sujeto que la vive es único e irrepetible, cada espacio-tiempo, es particular de su propio contexto, cada investigador tiene la posibilidad de proponer como desarrollar la sistematización y a qué experiencia aplicarla, pero no debe olvidar que la sistematización busca la producción colectiva e intencionada de conocimientos, construye una interpretación crítica sobre la experiencia, y aporta a la reflexión de prácticas similares.

Población

El proceso de aprendizaje se desarrolló en UNIMINUTO, con el grupo del proyecto de documentales el cual está conformado por 10 parejas de trabajo, todos estudiantes de la carrera de Comunicación Social-Periodismo, el director de la serie y su asistente y en Usme, localidad quinta de Bogotá, se realizó el documental, principalmente en el pueblo y en las veredas La requilina, Chiguaza, Uval, El destino, Olarte y San Benito. Las personas que participaron en el documental pertenecen a diferentes generaciones, contamos con abuelos y abuelas, mujeres adultas, jóvenes y niños.

Agentes del proceso

La caracterización de las personas que participan del proceso de sistematización, está relacionado con su participación en las diferentes etapas de producción del documental, según el rol que desempeñaron, la etapa en la que participaron y el tiempo que hicieron parte del proyecto desde el 2008 y hasta el 2011. Además se incluyen transcripciones de las intervenciones del público en exhibiciones del documental.

También es importante resaltar que no todos los participantes se conocen entre sí, pero todos tuvieron contacto con los realizadores del documental. Para observar detalladamente la caracterización de los sujetos con los que realizó la recolección de información para la sistematización, debe remitirse al **Anexo 1. Caracterización de los agentes del proceso.**

Técnicas e instrumentos para la recolección de información

Relatos escritos por participantes del proceso

Se solicitaron cinco relatos a personas que participaron a lo largo del proceso, con el fin de que lograrán relatar de manera libre e ilimitada su experiencia en la realización del documental, estos aportan en la identificación de aprendizajes y experiencias significativas del proceso.

Entrevistas

Se realizaron doce entrevistas a actores integrantes del proceso, tanto a quienes participaron de la práctica profesional como quienes se fueron descubriendo en la investigación de campo y en la producción del documental. Estas entrevistas se desarrollaron para abordar aspectos claves para la comprensión del lenguaje audiovisual y el aprendizaje praxeológico, desde las reflexiones de las personas pues sus aportes permitirán construir el conocimiento desde diversas miradas, múltiples sentires, pluralidad de voces.

Se desarrollan en una situación abierta, donde hay mayor flexibilidad y libertad se percibe como una serie de conversaciones libres con un propósito explícito donde las preguntas deben estimular una y otra vez al informante a que entre en detalles a que exprese sin limitación alguna sus ideas o valoraciones. (Rodríguez y García, 2002, P 22).

Otras fuentes:

Se incluyó la crítica del documental “*Toda la vida al campo*” desarrollada por Rodolfo Celis, quien hizo parte del público del documental, es habitante de Usme. Cuatro experiencias personales, escritas por participantes de la práctica en el año 2009. Transcripciones de los diálogos generados en cuatro exhibiciones del documental y textos escritos por estudiantes de la clase de apreciación cinematográfica que vieron el documental como material pedagógico para su clase.

Documentos

Para esta sistematización se cuenta con un archivo documental complementario en el que se registran aproximadamente 2750 archivos entre los que se incluye:

A. Documentos de archivo: Son los que dan cuenta de las reflexiones y análisis que se hicieron para llegar a la estructura de conflicto y lograr definir el contenido del discurso audiovisual, estos constituyen cuadernos con notas de los talleres creativos, impresiones de las actividades que se desarrollaban al interior del taller, documentos de la historia de Usme que complementaron la investigación en campo.

B. Documentos del archivo digital: Contiene archivos de registro realizados por el director de la serie, con la propuesta de la práctica y las actividades que se desarrollaban en los talleres creativos. Por otra parte también se cuenta con el archivo digital del desarrollo del proceso audiovisual durante las etapas de preproducción, producción, posproducción y de la creación musical contando con las transcripciones de los relatos de los campesinos junto con el proceso creativo que se desarrolló para la creación de las letras.

C. Video, fotografía, audio; Estos archivos complementan las entrevistas que se realizarán en la recolección de información porque el registro de video son entrevistas y tomas de apoyo de los quehaceres de los campesinos de Usme. En el caso del audio son entrevistas hechas en 2008, 2009, 2010, 2011 que permiten dar cuenta del tránsito en el proceso a través del tiempo. Las fotografías permiten identificar los personajes en su idiosincrasia.

D. Música: Se refiere a las canciones creadas para el documental que constituyen el disco *Toda la vida al campo* del grupo “Pa’ la tierrita”, son nueve canciones creadas a partir de los relatos de los campesinos en conjunto con uno de los realizadores y el compositor principal. Estas permiten dar cuenta de la aplicación del aprendizaje praxeológico y la influencia audiovisual en la creación de nuevos conocimientos (Ver **Anexo 2 Archivo documental**).

1.7. Aplicación y análisis de la información

El análisis e interpretación de la información recolectada, se encuentra fundamentado en las reflexiones alrededor de la praxeología como un camino para la construcción de conocimiento en la investigación para la creación audiovisual. La praxeología es guía y referente conceptual que permite reflexionar la práctica desde la interpretación en el campo de la comunicación tal como se comprende desde el marco referencial y los postulados de la propuesta metodológica.

Se utilizó el software Atlas Ti diseñado para el análisis visual de información cualitativa con el cual la información se organiza por categorías, que permiten relacionar conceptos. Se pueden diferenciar unas categorías axiales y otras analíticas. Las categorías Axiales son aquellas que constituyen el eje central de la sistematización, tal como lo es la columna vertebral en el cuerpo, cada una de estas categorías corresponde a un momento del proceso praxeológico.

Las categorías analíticas son aquellas en las que se relacionan conceptos a partir de la separación, clasificación, organización, y discernimiento de la información, estas surgen de la reflexión inicial del marco de referencia en diálogo con la información recolectada y los objetivos propuestos para esta sistematización. Para ver la matriz de las categorías axiales, con sus respectivas categorías analíticas se puede remitir al **Anexo 3, Matriz de categorías axiales y analíticas.**

Es el proceso de análisis desde estas categorías axiales y su resultado el que se presenta en cada uno de los siguientes capítulos de este texto.

2. Ver con los sentidos

Nuestra preparación en la práctica inicia con el proceso que en este relato se ha definido como *ver con los sentidos*, en el cual vivimos diversos tránsitos de aprendizajes, dirigidos al conocimiento sensible como punto de partida de nuestra práctica.

Esta experiencia sensible está íntimamente relacionada con el proceso cognitivo de reflexionar de acuerdo con nuestras percepciones, para lo cual proponemos diversos momentos que no son secuenciales, ni lineales, pero no están desligados el uno del otro y van a atravesar la experiencia desde su inicio hasta su culminación y, aún más allá, cuando se convierten en aprendizajes de vida. Es por ello que cada uno de estos estadios se podrá discernir en su conjunto hasta el último capítulo, pues cada uno de los momentos del hacer praxeológico se vive en etapas que se interrelacionan y transitan de un lugar a otro, sin necesidad de definir etapas finalizadas o ciclos terminados.

Este capítulo trata del *ver* como el momento en el cual tenemos una vista general en la que nos estamos relacionando por primera vez con la práctica; el *mirar* donde dirigimos la atención a un aspecto particular en el cual vamos a interesarnos a lo largo de la práctica; y el *observar* donde examinamos detalladamente una parte del aspecto que hemos elegido mirar. Ciclo en el cual hemos elaborado un *ver con los sentidos*, hemos creado una *mirada creativa* y una manera de enfocar dicha mirada, es decir *observar de manera honesta*.

Recuerdo que fue en clase de fotografía donde empezamos a relacionarnos con la imagen fija en blanco y negro, en medio de las sombras y la luz roja del cuarto oscuro, Alejandra y yo entablamos un diálogo. Era el segundo semestre de 2006 cuando abrimos la puerta al mundo audiovisual. En esta apertura nos encontramos con el maestro, con quien para el 2008, en clase de televisión, compartimos la experiencia intensa de hacer por primera vez una pieza audiovisual, y con la mirada del maestro en su labor pedagógica; es de su percepción sobre nuestra acción donde surge, en este mismo año, la propuesta de hacer parte del proyecto de práctica profesional de Realización de Documentales para Canal Zoom: “Los escogí con base, un poco, en lo que habían demostrado cuando hicieron televisión, cuando hicieron apreciación cinematográfica, de

ganas de meterle al asunto, de pasión por esto y ese tipo de cosas.” (Medellín, 2010 [Entrevista]).

El origen de esta experiencia se da en el *ver* que empezamos a construir orientadas por el maestro y sus asistentes, profesores de la práctica en el cuarto oscuro. Para este momento nuestra experiencia de ver quedó capturada en las fotografías y videos que hicimos como ejercicios propuestos para la clase. Pero empezar a descubrir qué es *ver*, apenas inició en el momento que decidimos cruzar la puerta y caminar en medio de la oscuridad, en un camino desconocido que nos llevó a vivir otras formas de luz.

Asistimos al primer encuentro de inicio de la práctica profesional, y vimos quiénes conformaríamos el grupo de practicantes, la asistente general y nuestro maestro, director de la práctica; él nos cuenta dos condiciones particulares que nos sorprendieron y motivaron a tomar esta opción de práctica profesional: En primer lugar, este espacio se nos presenta con la libertad y a la vez con la gran responsabilidad, de proponer cuál sería el contenido de los documentales. En segundo lugar, se nos propone ser nosotros los realizadores de los documentales por tanto creadores de su contenido.

La propuesta inicial fue hacer 25 documentales en el transcurso de un año. De las 14 personas que en ese momento llegamos al encuentro, ninguno tenía la experiencia de hacer documental, hasta ese momento sólo contábamos con lo aprendido en las clases de fotografía, televisión y apreciación cinematográfica; sin embargo, todos decidimos aceptar esta propuesta.

“Se tenía la idea, se tenía la confianza de que se podía hacer un documental mensual, más o menos cada dos, tres meses máximo por cada pareja, esto no era cierto porque necesitaban un conocimiento que no tenían. Tenían ideas, tenían acercamientos, pero de conocimiento real de qué es documental, de cómo se hace documental y no de cómo se hacen tareas para documental, cómo se hace un documental, de eso no lo tenía absolutamente ni Maritza, ninguno tenía eso: tenían unas ideas ahí...” (Medellín, 2010 [Entrevista]).

Iniciamos un proceso de formación que desde el primer día nos inquietó con el Taller Creativo. Este tenía como fin crear una historia colectivamente; el grupo se numeró; los números impares preguntaban y los pares respondían, inicialmente preguntábamos hacia

el presente y luego hacia el pasado de la historia que estábamos creando, con la voz de cada uno.

Desde este momento empezamos a reconocer cómo es nuestro ver, porque *ver* no se trata únicamente de percibir con los ojos; ésta es sólo una manera de ver. Fue empezar a alimentar nuestro ver con el *ver* desde el oído, escuchándonos para reconocernos, identificando cómo leemos nuestro entorno y cómo nos vemos entre nosotros.

La práctica profesional en su primera etapa se conformó de dos sesiones: una de taller creativo y la otra, el cine club semanal; el cual nos orientó la vista hacia el exterior con el fin de ampliar nuestro campo de visión, porque ver exteriormente es también activar los sentidos para el retornar al ver interior. La visualización de las películas nos permitía exteriorizar la mirada hacia otros universos, hacer una apertura en nuestro pensamiento llevándonos a encontrar reflejos de nuestra realidad en otras realidades, espejos que nos cuestionaron por medio de las imágenes, los sonidos, las músicas y los relatos; las películas dejaban en nosotros emociones y sensaciones que activaban las diversas formas de ver, es decir *ver con los sentidos*.

Por ejemplo, viendo “*Como Agua para Chocolate*” del director Alfonso Arau, el gusto se activó de manera tan fuerte que cada vez que Tita, la protagonista, aparecía en una escena en la cocina, el deseo por comer algo con mucho placer me llenaba de ansiedad por salir pronto a saborear algo de comer. En la película “*La Joven con Arete de Perla*” del director Peter Webber, en las primeras escenas de la joven cortando la cebolla, recuerdo cómo ese olor fuerte y el sabor ácido se trasladó de mis pupilas a las papilas gustativas; *ver* con el sentido del gusto.

Según Juliao (2011), hay diferentes modalidades de conocimiento, una forma es el conocimiento sensible: ver, oír, oler, tocar, gustar, modo que en esta sistematización hemos llamado *ver con los sentidos*. Esta forma de conocer se desarrolla cuando convertimos lo percibido en procesos de reflexión. En los diálogos del taller creativo después del cine club, vivenciábamos este tránsito de manera inconsciente, pues de las sensaciones que quedaban de cada film, eran orientados por nuestro maestro para relacionarlas con el contenido. En el proceso de discernir el punto de vista del film se

daban discusiones desde las cuales empezó a emerger una forma de *mirar*, porque nos enfocábamos en aspectos particulares del relato, los estudiábamos en detalle y a su vez, notábamos que las interpretaciones que hacía cada uno, estaban relacionadas con experiencias anteriores y con el sentir de cada uno. Por eso, elaborar la mirada implica un viaje hacia el interior, para el cual es necesario enlazar nuestra mirada con la memoria sensorial y con nuestro pensamiento, de tal manera que desde nuestro conocimiento interior y de las reflexiones cotidianas nos dispongamos para la creación.

“Además de reconocernos como grupo de trabajo y equipos de parejas, considero que ha sido un proceso de reconocimiento propio, interior, de nuestros sentimientos, de nuestra forma de pensar y ver el mundo, reconocer nuestros sentires, nuestros estereotipos, paradigmas, mitos, estigmas que nos invaden. Fue reconocer nuestra cultura, nuestras tradiciones. (Guerrero, 2009. [Experiencia Personal])

La mirada emerge de nuestra experiencia sensorial en relación con nuestro ser, porque *mirar* significa dirigir la mirada a un aspecto particular del asunto que nos interesa, esta elección que hacemos está relacionada con nuestra emoción y nuestro pensamiento, con lo que nos gusta y lo que no. Es una mirada que analiza y establece relaciones entre la experiencia sensorial y el proceso cognitivo de la reflexión, donde se interpreta cada uno de los elementos: los objetos, los colores, los escenarios, las reacciones y los hechos, en relación con los contenidos propuestos, aquí es donde se transita del *ver* al *mirar*.

“Aprender a mirar, aprender a ver, como activar esos sentidos ante lo que nos muestran, aprender a ver lo que no se ve aparentemente, cómo los códigos en la película, los colores, la intención de la cámara, la intención de la música, todo tiene una intención, son esos códigos que están en la película pero nunca los vez...” (Briseño. 2010 [Entrevista]).

Como proceso que fluye en cada uno, exige honestidad consigo mismo en el momento de reconocer cómo estamos mirando. Al respecto Juliao propone los siguientes principios para una observación honesta: “*Identificar prejuicios propios y de los demás*” porque estos condicionan nuestra mirada, nos limitan en la exploración y pueden polarizar la interpretación. “*Reconocer nuestros modos de analizar la realidad*” pues es allí donde nuestro *ver* transita por la mirada y elige qué observar según nuestro sentir. “*Prestar atención a lo inesperado*” y esto nos recuerda que no podemos ver todo y que dejarnos sorprender aviva el sentir para romper los presupuestos. “*Reconocer desde dónde estamos observando*” significa que observamos desde un lugar particular y este

afecta de manera inevitable nuestra mirada. “*Prestar atención a lo no dicho*” evidencia que la ausencia es una forma de presencia que habla por sí sola. “*Ser críticos de nuestro método para observar*” porque es necesario cuestionar y reflexionar constantemente cómo estamos observando, sólo esta confrontación nos permite la transformación. (Juliao. 2002, p. 100). La observación nos muestra que *ver* es un proceso que vivimos en diferentes fases de reflexión, no sólo es un acto placentero, pasajero o efímero, es también la profundización de lo sensorial y lo emocional.

Los quehaceres en el taller creativo y en el cine club fueron transversales a toda la práctica profesional; su propósito fundamental fue “...alimentarnos para la creatividad. Preparar la mente y el alma hacia la actitud creativa desde el reconocimiento de productos anteriores” (Herrera, 2009, p.183). Fue extender nuestra vista para ver más allá de lo que podemos ver con nuestros ojos; *ver con los sentidos* permitiéndonos transitar por ver, mirar y observar, experimentando estos como procesos que se mueven en espiral, sin un orden secuencial, siempre en movimiento y búsqueda de la transformación, para transitar por la elaboración de la mirada creativa.

2.1 Del ver con los sentidos a la mirada creativa.

De la experiencia sensible de *ver con los sentidos* pasamos a aportar ideas sobre temas de los cuales fuera posible realizar una serie documental, esto implicó nuevamente reelaborar nuestro *ver* para profundizar en nuestra *mirada* y atender de manera focalizada, para elaborar una propuesta de creación. Así que nos organizamos en equipos y propusimos posibles temas.

La mirada concentra de manera definida y enfocada hacia un propósito; en este caso definir un aspecto de lo visto en plano general que permita extraer de un gran tema subtemas que puedan conformar una serie, tarea que no es fácil cuando se tiene la absoluta libertad de decidir. Se necesitó que indagáramos en las inquietudes, los aprendizajes y las reflexiones que surgieron durante la primera etapa de la práctica:

Entonces de qué va a ser la serie. Me acuerdo que hubo muchas propuestas y, por último, se viene recogiendo y reformando muchísimo porque no es originalmente lo que ella planteó, se termina recogiendo por consenso la propuesta de Diana Pascagaza, en la que ella dice miremos esos pueblos que se quiere tragar la ciudad.,(Medellín, 2010 [Entrevista]).

Luego este tema es enmarcado dentro de la propuesta hecha por las realizadoras de “*Toda la vida al campo*” que llevaba por título “Miradas desde nuestra América”. Proponíamos el estudio de los procesos de decolonización, reconstruyendo el pasado para comprender el presente. De la unificación de ambas propuestas emergió la *mirada creativa*, y de la mano de nuestro director definimos mirarnos a nosotros mismos, entonces se propone nuestra primera guía del proceso: la pregunta ¿Quiénes somos? Pero para poder abordar esta pregunta, debemos mirar hacia el pasado preguntándonos ¿Quiénes Fuimos? Desde los municipios aledaños a la ciudad que hoy son localidades anexadas a Bogotá como Engativá, Usaquén, Suba, Fontibón y Usme.

La mirada creativa es aquella que desde la memoria sensorial extrae las reflexiones motivadas por el *ver con los sentidos*, y estas son expresadas como propuestas de creación que evidencian las inquietudes y preguntas de los creadores frente al tema que se eligió estudiar. Ésta no es una mirada que propone una obra terminada, por el contrario es también creativa porque su propuesta permite moldearse en los diferentes ciclos de reflexión que requieren los actos creativos, tal y como se moldea la arcilla, se pinta un lienzo, se escribe un guión o se filma una película, actos que configuran procesos únicos de largo aliento que dependen de la naturaleza de la propuesta y no de la rapidez con que se puedan lograr.

La *mirada creativa* emerge de los aprendizajes del *ver con los sentidos*, en los que la experiencia sensorial se convierte en una fuente de conocimiento, de expresión que luego de ver, elige qué mirar, pues siempre veremos grandes y pequeños fragmentos de la realidad, porque para el ser humano no es posible ver en 360 grados, vemos en 180 grados, y miramos en 120, y de allí en adelante hay que disminuir en grados si se quiere detallar, es decir observar. Esta capacidad de atender de manera focalizada y detallar permite conceptualizar los pequeños elementos para de nuevo retornar a la mirada. (Medellín, 2005)

2.2 El acceso al campo

Las pautas fueron propuestas por nuestro director general, nosotros construíamos a partir de esas pautas: la primera de ellas fue empezar a explorar el territorio que cada pareja

había elegido, allí el *ver* aparece nuevamente en su sentido más general donde debemos vivenciar este ver como primera pauta para acceder al campo.

En el caso nuestro (Alejandra Ríos Guzmán y yo), elegimos Usme localidad quinta, ubicada hacia el sur oriente de la ciudad de Bogotá. Este espacio nos dio un nuevo tiempo y una gran experiencia que se rememora en estas letras. Iniciamos nuestras visitas al pueblo de Usme una vez a la semana durante los dos primeros meses. En este primer acercamiento partimos del *ver con los sentidos* como parte fundamental en la elaboración de la mirada.

Nos dedicamos a caminar Usme silenciosamente, recuerdo que fijábamos nuestra atención en lo que nos empezaba a gustar y lo que no, lo que nos causaba desconfianza, miedo y lo que nos sorprendía. Estábamos dispuestas a sentir este lugar, lo cual nos enseñó a aprender a estar presentes en este lugar que era un contexto ajeno a nosotras, nos generaba la sensación de incierto porque no sabíamos hacia dónde caminábamos: “Cuando nos encontramos frente algo desconocido, hasta nuestra actitud cambia por las infinitas sensaciones que la incertidumbre nos genera...” (Guerrero. 2009. [Experiencia Personal]).

El miedo y el incierto fueron una de las principales sensaciones que nos acompañaron en nuestras visitas. Una manera de enfrentar el miedo fue observar con mucha atención cómo estaba organizado el pueblo, identificar dónde había muchos perros y dónde podrían estar los más bravos, reconocer las dinámicas propias del pueblo: horas de trabajo, cuáles eran las horas de mayor y menor afluencia de gente, cómo es el manejo del transporte para saber hasta qué hora podríamos quedarnos, la forma más importante fue empezar a sentirnos parte del lugar.

En la práctica, el camino a veces tenía algún pequeño obstáculo, los perros se acercaban y nosotras ya no podíamos avanzar, esas fueron nuestras primeras visitas a Usme. Claro, para ese momento me sentía muy asustada, sólo conocía el nombre de la localidad que nos correspondía y algunos barrios que ahora estaban en el lugar de los territorios de nuestros ancestros Chibchas y en las antiguas fincas de virreyes colonizadores (Ríos, 2009 [Relato personal]).

En las primeras visitas decidimos no tomar fotografías, ni hacer registro de audio, ni de video, sentíamos que no podíamos intervenir un espacio al que no pertenecíamos, no queríamos generar inquietudes inmaduras y quizá equivocadas en las personas del lugar, tampoco queríamos alterar su cotidianidad porque nuestra mirada inicial buscaba construir una relación con el lugar. El proceso implicó profundizar cada vez más en nuestra percepción a través de los sentidos, para enlazarla con el pensamiento por medio de la memoria: “La memoria es la capacidad para retener, para guardar y traer a la conciencia; nacida de otra función del pensamiento que es la capacidad de percibir.” (Medellín, 2011, P.3).

Decidimos avanzar cada día más en los recorridos: resolvimos ir dos veces a la semana en jornadas de tres o cuatro horas en cada visita, esta decisión nos mostró la cronología única del campo, de la cosecha, de la siembra, de la renovación de la tierra; en el campo todo tiene su tiempo y espacio. Aunque teníamos bastante información visual, no bastó con ver para sumergirnos en la curiosidad que nos causaban estos cambios de la tierra a través del tiempo.

El campo tiene su propio sonido y un olor que el viento se encarga de traer hacia nuestro olfato, nos hacíamos más sensibles a la ruralidad usmeña, avanzábamos por el camino incierto, se oían más pájaros que carros, el cabalgar de los caballos sobre el asfalto, el sonido agudo del machete que se afila contra el borde de la carretera, los latidos de los perros, el agua de los ríos que rodean Usme, el olor y el frío de la lluvia, el olor de la madera que se quema en el fuego, el vapor de las ollas que cocinan sobre tres piedras, olor al caldo hecho con manos que trabajan la tierra, olor a madera a “*caldo con tierra*”.

Las voces de los campesinos en sus casas, de los que en su andar bordean el camino, de los que se saludan cuando se encuentran; este escuchar fue más consciente cuando los campesinos empezaron a saludarnos, cuando nos reconocían por la frecuencia con la que visitamos Usme.

En el camino íbamos observando el comercio: piqueteaderos, supermercados, carnicerías, paraderos de transmilenio, lotes, paraderos de buses, restaurantes, entre otras cosas. Mientras más avanzábamos en el camino, se iba acabando el comercio y empezábamos a ver fincas con terrenos muy grandes en los que se cultiva, también nos encontramos con gallos, gallinas, perros, vacas. Cuando íbamos caminando hubo una lluvia muy fuerte que hizo que escampáramos un

buen rato, nos detuvimos y un hombre vigilante de nuestro caminar se fue detrás de nosotras, esto nos dejó ver que las personas de este lugar son bastante cuidadosas con las personas ajenas. Finalmente acabó el recorrido a las 12: 03 pm. (Guerrero y Ríos, 2008 [Diario de campo]).

Nuevamente confirmamos que es importante disponer de todos los sentidos para percibir, ver para escuchar, *ver* para registrar, *ver* con el oído, *ver* con el olfato para convertir la observación en una experiencia sensible que se registra en nuestra memoria, y luego se rememora en el interpretar como insumo para construir la mirada.

“Vi cómo se hacían los remolinos en el agua y escuché el sonido relajante del agua al correr, y sentí su fuerza al golpear las piedras; conocí un bosque, aunque sonaran de fondo los tiros del polígono, vi como la luz atravesaba los grandes árboles y se escurría para darle vida a las plantas más pequeñas del suelo.” (Higuera, 2011 [Relato]).

Estas sensaciones las compartimos con nuestros compañeros, y las relacionábamos con las películas en las sesiones de diálogo, escuchábamos las experiencias de nuestros compañeros. “...fue aprender a conocer al otro a partir de lo que escribe, de lo que pregunta, fue aprender a conocer al otro por medio de lo que dice y cómo actúa” (Briseño. 2010 [Entrevista]).

2.3 La definición inicial

Surgió de nosotras el deseo por conversar con personas del lugar; esta curiosidad se alimentaba en cada visita, sensación que se encontró con la nueva pauta propuesta para continuar en este andar: encontrar un primer personaje para el documental. La pauta sugerida se convirtió en un deseo personal por descubrir la voz del cuerpo que habitaba en estas tierras ancestrales. Los recuerdos guardados en nuestro pensamiento y corazón nos dieron la pauta para encontrar una forma de establecer contacto con las personas del lugar. Decidimos preguntar en una tienda por un hombre que habíamos visto antes arando la tierra. La tendera nos dio el nombre de Don Valentín y fuimos a buscarlo.

Él apareció en medio de los sembrados de la hacienda el Paraíso de la vereda Chiguaza, su rostro se veía en medio de las hojas que nos separaban. Le dijimos que queríamos conversar con él, y nos pidió que fuéramos al siguiente día. Fuimos a buscarle al mismo lugar, y conversamos mientras él trabajaba echando azadón; su apariencia reflejaba los 39 o 40 años, con él empezamos a hacer uso de nuestra memoria fotográfica, era la primera ocasión en la que veíamos de cerca a un hombre abrir la tierra con las manos.

Era el *ver* de Don Valentín a través de su contacto con la tierra, *ver* a través del tacto, en él se mezclaba el pensamiento y la acción en el hacer, este tipo de diálogo generado en el contexto de la entrevista exige estar atento a todo, estar presente, activar todos los sentidos en relación con nuestro pensamiento; aunque fue la primera persona con la que hablamos, él no aparece en el documental, pero fue muy valioso este primer encuentro, nos preparó para los siguientes.

“Allí nos saludamos, él nos dejó seguir y empezamos una conversación con muchas preguntas de parte de nosotras, pues teníamos una persona con una cantidad de información que sabíamos debemos explorar, nos surgían dudas y de todo tipo, poco a poco se aclararon con el transcurso de la conversación.”
(Guerrero y Ríos. 2008 [Diario de campo]).

Don Valentín era el testimonio vivo de la mezcla entre el lenguaje campesino con el lenguaje citadino. Veíamos con emoción y sorpresa a Don Valentín en su hacer campesino, este sentir nos mostró que era el momento para registrar lo que nuestros ojos luego ya no podrían recordar, entonces pedimos permiso para hacer una grabación casera de video y audio, Don Valentín aceptó sin inconveniente.

Esta en realidad también era una forma de nuestro *ver* explorando la mirada creativa, porque el ojo elige qué mirar según nuestro sentir y en relación con lo que ocurre, nuestras manos fueron extensiones para usar un medio físico que nos permitiera registrar lo que nuestra observación focalizada decidió mirar. Después de aquella conversación no volvimos a ver a Don Valentín, nadie daba razón de él en el pueblo; la información que logramos registrar, fue un insumo importante para empezar a reconocer cómo estaba sucediendo la hibridación entre lo rural y lo urbano en el pueblo de Usme.

Tres años después lo vi conversando en la plaza del pueblo, y traer su imagen a mi memoria tardó unos minutos, esto me mostró la fragilidad de la memoria, nos permitió comprender que integrar medios de comunicación en un proceso de investigación, es de vital importancia para el reconocimiento de la información que podemos encontrar, ellos nos recuerdan lo que hemos olvidado, pero este no es el único rol que desarrollan los medios en un proceso de investigación.

Los medios de comunicación tienen un tiempo propio para llegar al proceso, aparecen cuando abandonamos la sensación de extrañeza, cuando empezamos a sentirnos parte de

lo que el lugar nos muestra y lo que la gente cuenta. Entonces ellos toman un rol importante en nuestro proyecto: la fotografía capta la mirada que hemos formado en un soporte físico, el audio es la extensión de nuestro oído y el video recrea lo grabado en nuestra memoria que posteriormente se convierte en un relato que construye significación, pues este se convierte en testimonio de nuestra presencia y experiencia física en el lugar.

Continuamos entablando relación con habitantes del pueblo, aunque hoy sea una localidad de Bogotá, una parte de Usme se sigue considerando pueblo.

Un día cuando veníamos bajando por la carretera de la vereda Chiguaza, estábamos conversando con Alejandra sobre cómo encontrar a ese personaje, pues nuestro primer intento nos sorprendió con lo efímero que resultó, no sabíamos cómo abordar nuevamente a alguien más.

Continuábamos caminando, subiendo por Chiguaza y vimos a un campesino. Nosotras nos cuestionábamos si debíamos hablar o no y quién de nosotras lo haría, Alejandra tomó la iniciativa y avanzamos por en el camino. Lo saludamos, él nos observó con algo de desconfianza mientras nosotras le contamos por qué queríamos hablar con él. Se presentó como José Alfonso Ramírez y enseguida soltó su costal, tomó asiento al borde de la carretera, “Golondrina”, su perro se acostó junto a él y lentamente empezó a hablar de manera tan pausada que no sabíamos en qué momento se había callado o si todavía continuaba hablando.

Intentamos hacer preguntas pero él seguía contando sus historias, no respondía a las preguntas que le hacíamos, quizá no nos podía comprender las preguntas por la forma como nosotras las decíamos y por eso resolvía contarnos historias o explicarnos cómo se sembraba en el campo, así pasaron alrededor de dos horas, en las que decidimos callar y escuchar. En nuestro silencio empezamos a reconocer en Don Alfonso un acento distinto al nuestro en palabras como *maiz*, *papaes* y vocablos desconocidos como *capirote*; sus gestos acompañaban la palabra y ayudaban a deducir qué es un *capirote*.¹ Cuando

¹ . Don Alfonso, afirma que *capirote* es el costal, talego o elemento que se coloca en la cintura y se amarra con un lazo o pita para echar la arveja cuando se recoge la cosecha.

callamos, comprendimos el sentido del silencio, este nos enseña una manera de vivir nuestros sentidos.

El aprender a *ver con los sentidos* brota de la disposición humana de acudir a su capacidad sensorial como motivador de acceso al campo de investigación. Es un tránsito



que atraviesa transversalmente todo el proceso, transita por una observación descriptiva, un ver amplio y generalizado, pasando por la mirada en la que se hace una observación selectiva en la que se eligen uno o varios aspectos qué observar, y una observación focalizada donde finalmente se decide

qué observar, cómo mirar y qué analizar de lo observado. (Krell. 2005). Partiendo de nuestra mirada, empezamos a comprender la “conjugación entre lo que se dice y lo que se hace” (Juliao 2002 p 97) Por ejemplo: observando los gestos de Don Alfonso podíamos deducir el significado de las palabras que no comprendíamos, fue desarrollar una mirada creativa en la que logramos *ver* lo que comúnmente no vemos (Krell. 2005). Es cambiar el enfoque de la primera mirada para observar detalles y relacionarlos con el contexto; Don Alfonso ya no usa alpargates, podemos detallar que ahora usa botas porque los caminos de herradura ahora son carreteras.

No solamente los caminos han cambiado; el campo no es el campo de antes, es el campo que se funde con la ciudad, mezclando costumbres, transformando lenguas, creando nuevas necesidades, hábitos, formas de comunicación y maneras de concebir la vida en un lugar que ni es campo, ni es ciudad.



Finalmente *ver con los sentidos* es un proceso que se manifiesta en formas tangibles con la integración del video, la fotografía, el dibujo, la pintura, la escritura, etc. Estas como preparatorias del trabajo de campo, ayudan a discernir las coyunturas que rodean a cada personaje, identificar la relación con su contexto, sus contradicciones, sus intereses, su relación con su pasado y su presente;

comprender, que “*las prácticas no son acontecimientos naturales sino históricos*”. (Juliao, 2002 P 101). Por lo cual la definición inicial se configura en el encuentro y la búsqueda de un personaje que nos llevó a profundizar en el ***ver con los sentidos***, a partir de la experiencia de empezar a contruir una relación con el lugar y sus actores.

Ver con los sentidos se extiende a lo largo de este trabajo de investigación. Su incidencia en las demás etapas es vital, por eso se desarrolla a lo largo de todo el documento, porque ***ver*** es un proceso que vivimos en diferentes ciclos de reflexión; el ver para mirar, un mirar que observa, un ver para observar, cada uno con sus capas de profundidad según el momento del proceso, no son momentos secuenciales, ni ordenados, pueden darse de manera simultánea entre las partes, cada uno tiene su propio espacio-tiempo.

También se retroalimentan mutuamente para conducirnos del ***ver con los sentidos*** a una ***mirada reflexiva*** que analiza, en la que se busca elaborar nuestro punto de vista sobre lo que observamos que tiene como finalidad preguntarnos *¿por qué observo de esta manera lo que veo?* es decir; ingresamos en la ***mirada crítica*** para iniciar un camino hacia la interpretación del saber, en relación con el proyecto de conocimiento elaborado desde la ***mirada creativa*** que crea.

3. Interpretar para crear

La realidad no se explica por sí sola, somos nosotros quienes la interpretamos, la apropiamos, la cuestionamos y la transformamos, es por eso que debemos aprender a mirarla, es decir a interpretarla. Por ello en el desarrollo de la práctica formábamos nuestra mirada para mirar más allá de lo perceptible, es decir formar la mirada crítica.

3.1 Nuestros Sentidos previos en campo

Para la elaboración de la mirada que interpreta, necesitamos acudir a nuestra capacidad reflexiva; esta se encuentra relacionada con nuestras experiencias anteriores, pues se trata de evocarlas para establecer relaciones entre lo que sentimos y pensamos de lo que



hemos mirado. Nosotros lo hacíamos describiendo, caracterizando, significando lo que observábamos en nuestras visitas a las localidades, buscábamos los aspectos en común con las experiencias de los demás compañeros, relacionábamos éstas con nuestras experiencias de la vida cotidiana, anécdotas, hechos significativos, vivencias, aspectos. El hecho de contar rememoraba la experiencia, y cada uno compartía las lecturas que había hecho sobre su vivencia, esta situación generó un momento importante en el proceso de interpretar; nuestra opinión sobre lo visto reflejó parte de nuestro interior, porque todos hemos construido

un saber a lo largo de nuestra vida que nos hace lo que somos, es decir; todos hemos construido unos sentidos previos que son un acervo para nuestras prácticas del presente.

Recuerdo cuando vivía con mis abuelos maternos, en el barrio Lucero Medio, mi abuela Cristina al mismo tiempo que empezaba a preparar el almuerzo, empezaba a contar historias de sus amores pasados, mi hermano y yo le ayudábamos a hacer el almuerzo mientras preguntábamos y escuchábamos, no sé por qué pero el fin de las historias coincidía con la finalización de la hora del almuerzo.

La escucha que nosotros le dimos a nuestra abuela era la misma que debíamos elaborar desde el silencio y la presencia que nos exigían las conversaciones con Don Alfonso,



este sentido previo nos orientó para “aplicar curiosidad, derrochar paciencia y cultivar discreción: preguntar como quien no sabe, esperar como quien tiene tiempo y estar allí como quien no está”. (Guerreiro, 2008). Este sentido previo en relación con nuestra práctica nos ayuda a significar la importancia de los sentidos previos

de la vida. El aprender de nuestro pasado para compartir y resignificar en el presente sentidos como el de aprender a compartir, de tal manera que se acompaña en el diálogo, en una conversación libre, en la que se expresan temas y surgen preguntas, tal y como ocurre al interior de una cocina o al borde de una carretera.

Rossana Guber define este momento como *la atención flotante* en la que “el investigador desarrolla un modo de escucha que consiste en no privilegiar ningún punto del discurso” (Guber, 2008 p.213). Se trata de dejarse llevar por los caminos que el entrevistado desee tomar, pero participando de manera activa en la lógica del relato, extrayendo de él las preguntas que orientan esta conversación.

Cada uno de los practicantes recordó a sus abuelos en diferentes momentos, Jessica creó historias a partir de las historia de personas de su familia, Edna volvió a visitar su familia usmeña, y ellos aportaron sus sentidos previos a nuestras historias.

“Hace mucho que no veía los ahijados de mis papás y mis tíos fueron parte de nuestros personajes, conseguí por medio de ellos gran cantidad de cosas para el arte y además nos ubicaron en un bonito lugar para las escenas”. (Higuera. 2011 [Relato personal]).

Todos ellos nos ayudaron a comprender que fuimos aquellos que sabíamos estar en silencio, atentos y dispuestos al otro mientras se hacían las labores domésticas, las del trabajo, las de la casa, sentidos previos que debemos desentrañar en nosotros y en otros para elaborar nuestra mirada sobre nuestras prácticas presentes y futuras.

“Yo creo que nosotros los bogotanos de aquí somos campesinos cundiboyacenses, hijos de campesinos cundiboyacenses, entonces podemos tener una memoria, como una memoria ancestral, de cómo debe ser eso, pero

hay que buscarla mucho y más en la generación de este grupo, pues sus abuelos eran los campesinos, entonces todavía hay que buscar y encontrar. (Franco, 2010 [Entrevista]).

Estos sentidos previos también estaban relacionados con nuestras experiencias durante nuestra formación profesional. Esta mirada desde la profesión, desde el rol emergió en todo nuestro equipo a lo largo de la producción del documental.

Fabio (el músico), también es músico académico, pero que no pierde la conexión con la música tradicional, y como ellos ha tenido una experiencia como docente practicando los instrumentos tradicionales, enseñando a los niños, haciendo montajes, grabando; todos estos músicos, Fabio y sus compañeros del grupo que grabó: Óscar Celis, Michels Manchego, Inti, a pesar de su juventud tienen un recorrido largo en estas músicas, tienen no sólo una sensibilidad que es importante, sino que tienen una formación instrumental que les permite ejecutar bien esas músicas. (Franco, 2010 [Entrevista]).

Para mí fue muy chévere, porque anteriormente, en una materia dentro de mi carrera, yo había realizado un reportaje sobre Usme, pero lo había hecho sobre las basuras. Bueno, digamos que me pareció muy chévere volver a tener la experiencia porque volví a conocer Usme. (Aragón, 2010 [Entrevista]).

Expresar y compartir nuestras experiencias previas, hizo que nos fuéramos conociendo como grupo, como parejas, como seres únicos, fue un proceso de descubrirnos de manera colectiva, pero también a nivel individual el preguntarse por cómo miro yo, esto que veo, es irse conociendo a sí mismo para compartirlo y cuestionarlo con otros.

En este sentido nos adentramos en los caminos de la reflexividad, la cual trata por una parte del modo en que estamos estableciendo los canales de conocimiento en cuanto al comportamiento según expectativas, motivos, propósitos como agentes responsables de nuestra acción, y por otro, de cómo se toman las decisiones cuando la comunidad y el investigador entregan mutuamente en el trabajo de campo (Guber, 2008). Es reconocer cómo reciben los otros lo que decimos, pues ellos nos reconocen a nosotros, a partir de lo que ven, sienten y escuchan en nosotros, y nosotros los reconocemos a ellos, a partir de lo que interpretamos de lo que vemos y de lo que ellos cuentan. El *ver con los sentidos* desde la escucha nos conduce a la interpretación, como un proceso de descentramiento, de salir de sí mismo y realmente interiorizarse en el otro.

3.2 Elementos para las ideas iniciales

Desarrollamos habilidades en el pensamiento, cuando regresábamos al campo de investigación trasladábamos lo conversado y lo reflexionado a la vivencia, este proceso nos llevó a la problematización es decir a la elaboración de las preguntas. (Guber, 2008). Las preguntas ayudan a dilucidar el sentido para descubrir una realidad, para ello debemos sentir y pensar lo que estamos haciendo porque la reflexión surge de nuestro interior con nuestras preguntas y el análisis de estas.

Un vacío importante era cómo se pregunta, cómo carajos se pregunta y qué es lo que se pregunta; ahí tocó hacer otro montón de talleres, prácticamente otros seis meses en qué es preguntar, cómo se pregunta, cómo se plantea una pregunta, cómo se plantea un interrogante (Medellín, 2010 [Entrevista]).

¡Aprender a preguntar! Un punto de partida fue comprender que la pregunta es un proceso dialógico de comunicación, en el que creamos un vínculo recíproco que permite explorar deseos, gustos, opiniones, etc.

“Todo aprendizaje implica la falta de claridad, porque al fin y al cabo su primer momento es la duda, es decir qué es la duda: es reconocer que yo no sé o conozco suficientemente sobre algo... y ¿si tuviera claridad entonces no tengo dudas? Entonces haga, practique y eso le ayuda a sentir, le genera a usted preguntas, interrogantes, cuestionamientos que ¿de pronto usted no sabe expresarlos? No importa.” (Medellín, 2010 [Entrevista]).

Hacemos preguntas sobre aquello que nos genera interés. Nos inquietamos con lo que desconocemos, es decir tenemos dudas y por eso interrogamos para descubrir si nos interesa o no, y si nos interesa entonces preguntamos, sino lo olvidamos. Aunque investiguemos y reflexionemos sobre lo que nos interesa, seguirán apareciendo dudas porque el conocimiento no se puede contener en su totalidad, es una búsqueda constante dónde siempre aparecen dudas, preguntas y cuestionamientos. (Medellín, 2010)

Es importante hacer la diferencia entre la pregunta y el interrogante: la pregunta es una experiencia de conocimiento, el interrogante es una herramienta para precisar, tiene un único interés de completar o precisar información. La pregunta pone de frente un universo para descubrir, el interrogante nos permite profundizar y por el contrario limita la posibilidad del vínculo de comunicación porque detiene el tema para precisarlo, y en ocasiones conduce a respuestas cerradas: al sí y al no, por eso a veces pierde la opción de profundizar en la conversación. Esto no quiere decir que el interrogante no sea

efectivo, por el contrario debido a la utilidad y la importancia que tiene, hay que diferenciarlo de la pregunta; por ejemplo: con una pregunta podemos profundizar en un aspecto de un tema, y con el interrogante podemos precisar detalles de determinado aspecto. Las preguntas estimulan y orientan nuestro pensamiento, avivan la interpretación, conducen a la reflexión, por tanto son una experiencia de conocimiento.

Una manera de profundizar es cuestionando. El cuestionamiento relaciona la reflexión y la opinión, contrasta, confronta y coloca en discusión, define una manera de preguntar: “En la medida en que usted hace, confronta, establece dudas, las vuelve preguntas, las plantea, se le explican, se le dan opciones de respuesta y usted encuentra el entendimiento.” (Medellín, 2010 [Entrevista]).

La apropiación de la pregunta, el interrogante y el cuestionamiento fueron nuestra preparación para comprender qué es un conflicto, este lo abordamos estudiando la siguiente estructura:

Situación: Ricardo y Sebastián se encuentran un maletín lleno de dinero un día en la cafetería. Ricardo desea montar un negocio familiar con ese dinero y Sebastián dice que quiere devolver el dinero cuando en realidad lo quiere para él sólo.

Ricardo: Deshonestidad.

Sebastián: Hipocresía.

CONFLICTO: hipocresía Vs. deshonestidad

(Archivo. Medellín 2008. [Ejercicio J. Torres]).

Para la identificación de estas ideas vimos el ciclo de películas “*Ciencia y Desarrollo Humano*”, y en la conversación del cine club desentrañábamos el audiovisual; por una parte dilucidábamos el contenido: aquel que está relacionado con las ideas, y la expresión del contenido: que se trata de lo que percibimos de él. En el taller creativo debíamos relacionar estas reflexiones y confrontarlas con los ejercicios que escribíamos.

Nos gastamos meses, pero meses, prácticamente todo un semestre para entender qué era el concepto de conflicto, para ya poder encontrarlo en ciertos relatos, entonces el concepto de conflicto lo veníamos trabajando aquí en nuestros talleres y lo veíamos en las películas donde iban aplicando, a ver si ya iban captando, si ya lo van apropiando, lo van aprehendiendo, y eso nos llevó todo ese tiempo. (Medellín, 2010 [Entrevista]).

En el proceso identificamos que existen diversas maneras de leer y reflejar estos conflictos; no necesariamente deben existir dos conceptos en oposición sino que pueden ser varios conceptos que se relacionan entre sí, estableciendo diversos conflictos que confluyen en un gran conflicto o en varios conflictos a la vez, conceptos que pueden ser opuestos y similares, que muestran problemáticas, hechos o situaciones para conducir a la meditación sobre estos.

Una de las reflexiones vitales que surge en el cine club, se refiere al maniqueísmo en el que se interpreta la realidad clasificándola en dos partes: blanco o negro, bueno o malo. Reflexionamos la inutilidad de los juicios de valor y de las posturas polarizadas, las cuales son tendencias institucionalizadas de comportamiento sobre los conflictos. Por eso es un reto para el creador-investigador desarrollar la capacidad analítica, es decir *la mirada crítica* que le permita generar conocimiento integrando distintos tipos de métodos que posibiliten la comprensión de la realidad social en sus diversas dimensiones. (Bonilla y Rodríguez 1997). Al mirar la realidad a través del cine club, descubrimos que la realidad es diversa, contiene gamas de diferentes colores que no se pueden clasificar como bueno o malo, son diversas formas de pensar, de sentir, de actuar, de vivir, de concebir el mundo, “la realidad social como producto humano no está sujeta a leyes inmodificables.” (Bonilla y Rodríguez, 1997 p. 28); lo cual quiere decir que tenemos la capacidad de transformarla, interpretarla y representarla desde otras posturas.

Como ejercicio para comprender el concepto de conflicto y su tendencia maniqueísta, profundizamos añadiendo más partes a la estructura: después de identificar los conceptos debíamos encontrar un *objetivo* el cual une estos conceptos y otro elemento los divide, *la finalidad*; ésta separa los conceptos pues se refiere al propósito que persigue cada uno de los conceptos. Continuando con nuestro ejemplo: los personajes representan estos conceptos, cada uno persigue una finalidad y para lograrla enfrentan diversos obstáculos:

CONFLICTO: Sebastián: Hipocresía Vs. Ricardo: Deshonestidad

OBJETIVO: El maletín de dinero (poder)

FINALIDADES:

Ricardo: Su propia felicidad

Sebastián: Independencia

(Archivo. Medellín 2008. [Ejercicio J. Torres]).

Fue una faceta del profesor Fabio en conocimientos estructurados más generales y a profundidad, de lo que es en realidad realizar en verdad un programa, entender qué es un conflicto, un punto de giro, la diferencia entre pregunta, interrogante y cuestionamiento que es parte fundamental de una investigación en general (Briseño. 2010 [Entrevista]).

Estudiar la pregunta, el interrogante y el cuestionamiento, como base para la comprensión del conflicto, nos proporcionó los elementos esenciales para la elaboración y aplicación de la mirada crítica, aquella que interpreta más allá de lo perceptivo, pregunta y establece relaciones para analizar, cuestiona desde el análisis hecho, genera argumentos y propone métodos para el análisis. El fin último de la mirada crítica es la construcción del punto de vista del creador-investigador, en la cual a partir de sus análisis este genera una posición frente a lo observado e interpretado.

Una transformación importante fue cuando simultáneamente vivenciamos la exploración del territorio, el proceso de formación en el taller creativo y el cine club. Esta disciplina nos permitió enlazar nuestro proceso de *ver con los sentidos* al proceso cognitivo de interpretar lo que vivimos y lo que sentimos. De este ciclo reflexivo surge la propuesta de la serie documental, preguntándonos ¿Quiénes somos? Desde la pregunta ¿Quiénes fuimos? Para comprender nuestros orígenes, nuestra cultura.

La experiencia la interpretábamos a través de las películas, esto nos permitía poner sobre la mesa las reflexiones de las observaciones y construir múltiples interpretaciones, así como encontrar orientación sobre la dirección de la mirada; de esta manera el cine club nos permitió acercarnos a fragmentos de la realidad, con diversas lecturas sobre dichas realidades en las que vimos los ciclos de películas sobre la historia de América Latina y la relación literatura y cine.

El documental “*Toda la vida al campo*” fue construido en el análisis de nuestras observaciones, en las que identificamos diversas visiones; en éstas se evidencia la complejidad del tema de la relación hombre-tierra frente al tema de la propiedad y el uso de la tierra, como aspectos vitales en el proceso de hibridación entre lo urbano y lo rural. Una de estas percepciones proviene de la concepción ancestral de la tierra como una extensión de la vida del sujeto, como parte de sí mismo, por ello respeta los ciclos naturales en su tiempo y espacio en los que se privilegian los procesos y los tránsitos, en esta visión no existe la separación entre el sujeto y el territorio. El hombre considera que es parte del territorio. Él y el territorio son uno solo.

El campo yo creo que debería seguir considerándose como ese espacio ancestral, ese espacio de contacto con la naturaleza, de contacto con la vida, con la energía, con el ser, con la tierra porque igual nosotros venimos de la tierra, entonces sería mucho más bonito (Rubio. L 2010 [Entrevista]).

Desde otras percepciones la tierra como propiedad está enfocada en la idea del uso de la misma, en una visión de utilidad y servicio para suplir diferentes necesidades conllevando un uso a veces indiscriminado. Cuando la percepción sobre la tierra es desde la propiedad hay una clara diferenciación entre el sujeto y la tierra. El hombre se considera dueño de un terreno.

De todos modos el pueblo ya se encuentra bastante urbanizado y comercializado, hacia la zona baja notamos más esto, puesto que lo rural se encuentra en las veredas que pertenecen a las zonas más altas en donde el campesinado y agricultura tiene un mayor auge (Guerrero y Ríos. 2008 [Diario de campo]).

En la ciudad el sujeto y el territorio son distintos, por eso el ciudadano cambia con facilidad y se adapta a nuevos lugares, pero para el campesino no es fácil este cambio, su visión de territorio viene de tradiciones ancestrales donde el sujeto que es expulsado o que sale de su territorio sufre, como una planta que es arrancada de su lugar, por eso se habla del desarraigo, es decir arrancar las raíces.

Las diversas visiones sobre la relación tierra-hombre son tomadas de los relatos, las entrevistas y los diálogos durante la exploración de campo. Por un lado, campesinos que recurren a su memoria para recordar su idea de campo basada en el significado de la tierra, en la siembra, en las formas de trabajo en el pasado, en la expresión de la cultura campesina, el vestuario, el lenguaje, los horarios, la comida, los lugares, los hábitos, las

fiestas, identificando la hibridación con personajes que representan la mezcla entre el ciudadano y el campesino que vendía la tierras.

Por otro lado, los compradores de terrenos para convertirlos en urbanizaciones, en fábricas, en zonas de explotación minera, en carreteras, en parques de metal para atraer turistas e inversionistas, donde se concibe el desarrollo como la generación de urbes, y se considera la tierra y el territorio como un espacio de poder y dominio de organizaciones, empresas y naciones. (POT. Alcaldía mayor de Bogotá. 2009).

Frente al crecimiento de la ciudad se tienen diversas posiciones, una de ellas la que sostiene Metrovivienda, una organización planeada, definida por el Plan de Ordenamiento Territorial frente a los barrios de invasión pirata a los que llegan otras poblaciones a habitar el territorio. Otra mirada está en la necesidad de vivienda y del negocio de la finca raíz, donde aparece el conflicto del precio de la tierra en la venta del metro cuadrado de la tierra. Don Pedro Tovar habitante de la vereda el Uval, entrevistado en el documental, afirma que antes de que pasara una carretera sobre su finca, le ofrecieron comprar los terrenos pagando el metro cuadrado a ocho mil pesos, cuando su valor real era de cuarenta y cinco mil pesos. Para Don Pedro en ese momento era necesario vender al precio justo para poder construir una nueva casa; él hoy vive en una casa prefabricada. (Tovar, 2009 [Entrevista])

Sin embargo, todos estos actores involucrados resaltaban los beneficios que traen estas ideas clásicas de desarrollo centradas en el tema del progreso como industrialización. En esta pluralidad de visiones se percibe la complejidad que contiene cada concepción sobre la tierra y el territorio.

El proceso de investigación basado en la experiencia de reconocer un contexto en su conjunto y relacionarlo con una orientación teórica desde el estudio del lenguaje audiovisual, nos condujo a través de la interpretación a la conceptualización de esta realidad usmeña que refleja las realidades de otras localidades y barrios, no sólo de Colombia sino de otras ciudades del mundo. (Juliao. 2002). El preguntarnos quiénes fuimos en lo rural nos conduce a un pasado ligado al presente de quiénes somos hoy en la ciudad, es preguntarnos por lo ganado, lo perdido, todo aquello que se ha

transformado, generando nuestro propio punto de vista. “El campo es muy divertido, mucha belleza, cuando se ve bonito es cuando hay trabajo, el campo muy bonito, mucha belleza...! ¡Sino que lo que pasa es que hay que saberlo a trabajar, no es más!” (Ramírez, 2009. [Entrevista]).

Uno se imagina Santa Librada que es sólo barrios, busetas, calles, pero mirando más en el trasfondo pues no sabía que Usme todavía era considerado campo, y entonces eso se muestra en el documental; y pues vemos desafortunadamente que la ciudad se está comiendo al campo y que estamos perdiendo parte de eso (Sandoval, 2010 [Entrevista]).

De este ciclo reflexivo e interpretativo se construye la estructura dramática del documental de la siguiente manera con el fin de poner en práctica esta conceptualización dentro de un plan de acción que es la aplicación del tránsito entre la *mirada reflexiva* y la *mirada creativa*:

DOCUMENTALES PARA CANAL ZOOM LOCALIDAD QUINTA DE USME

I ACTO

Conflicto: Tradición Vs. Ambición

Objetivo: La tierra

Finalidades: Tierra para vivir Vs. Tierra para obtener poder.

Situación: Usme, un pueblo que cultiva la tierra para vivir.

Ruptura: Otros se quieren adueñar de la tierra.

Detonante: No hay trabajo en el campo, se pierde la tradición.

En este primer acto podemos apreciar la definición de un conflicto en conceptos, argumentado de las observaciones hechas en el trabajo de campo que trascienden de ser sólo imágenes capturadas en la memoria.

II ACTO

Problema: Llegan extranjeros.

Punto De Giro: Los campesinos venden las tierras.

Problema: Generación de un nuevo comercio, el habitante pone la tienda en la casa.

Punto De Giro: Se urbaniza el pueblo.

Crisis: Usme ya no es un pueblo, se anexa a Bogotá.

III ACTO

Clímax: Se pierde la tierra.

Solución: La gente cambió.

La mirada crítica que construimos en el interpretar, nos ha permitido mirar más allá de lo que la vista ve; detrás de la imagen se manifiesta una serie de conceptos que son contruidos culturalmente y que son interpretados de acuerdo a sus interpretantes.

4. Actuar, la premisa para crear

La reflexión de esta parte de la experiencia busca proponer pautas que aporten al proceso de la creación audiovisual de una pieza documental. El interpretar se manifiesta en el actuar desde la interpretación de la acción tácita, es mirar la acción con el fin de escucharla para poder decidir cómo actuar. (Ricoeur, 2008)

En sintonía con Eco según Piaget, (1978) es la percepción como interpretación de los datos sensoriales que se van organizando a partir de los procesos cognoscitivos de las experiencias anteriores, para traducir la experiencia en palabras, imágenes y sonidos. Es así como el trabajo de campo nos dio las pautas para descubrir cuál sería el contenido del documental de Usme, y por tanto, definir el plan de acción para realizar la obra audiovisual, esto nos muestra como el interpretar y el *ver con los sentidos* tienen diversos momentos que son transversales a todo proceso de creación.

4.1 Definición del proyecto de acción

La acción se construye en la reflexión de lo vivido porque es allí donde podemos discernir y descubrir qué queremos y qué podemos crear. En nuestra práctica profesional elaboramos nuestro proyecto de acción durante el trabajo de campo en el que íbamos recogiendo y evaluando las reflexiones que surgían en el camino; éstas nos permitían decidir qué elementos estudiar para definir una guía de acción enfocada a la realización de la obra audiovisual.

Según Michael Rabinger “Hacer un documental, no es resultado de una improvisación del momento, ni de un proceso de investigación espontánea, sino más bien, una actuación basada en las conclusiones que se derivan durante los trabajos de investigación.” (Rabinger, 1978, p.24). Nuestro actuar fue guiado por las interpretaciones de lo pensado y lo sentido sobre lo vivido en la experiencia del trabajo de campo. Es decir, en la preproducción se nos dio un tema, un aspecto de este tema y un punto de vista para reflexionar porque este proyecto documental no podía ser una acción definida antes de sumergirse en la comunidad.

En relación con lo anterior, es importante hacer un breve recorrido por lo construido en este camino praxeológico como acervo para el proyecto de acción. Recordemos la

definición a la que se llegó al interior de la práctica durante el taller creativo y las sesiones de cine clubs: La práctica profesional de documentales para canal zoom, luego de ocho meses de trabajo entre el año 2008 y 2009, logra proponer de manera colectiva un gran proyecto de acción que es la serie documental para televisión ¿Quiénes Somos? Dentro de la cual surge la primera temporada de la serie que busca mirar el quiénes somos respondiendo a la pregunta ¿Quiénes Fuimos? En cinco municipios aledaños a la ciudad de Bogotá.

Esta primera temporada se consolida como un proyecto de acción para cada uno de los realizadores de los documentales, porque cada pareja debía hacer su propuesta de contenido documental, de acuerdo con la experiencia de trabajo de campo que desarrolló. Las pautas estaban propuestas y debíamos crear a partir de ellas la primera pauta fue ¿Quiénes somos? la segunda pauta ¿Quiénes Fuimos? Esta pregunta enfocó nuestra mirada hacia el pasado desde el presente, con ella delimitamos las preguntas para los diálogos con las personas de Usme, de tal manera que fueron nuestra siguiente pauta para construir la estructura dramática y desarrollar nuestra propuesta de acción para el documental de Usme.

Este proyecto de acción expresa el significado que el realizador elaboró en el proceso de pensamiento que tuvo durante la vivencia, desde su *mirada crítica*. Este significado es creado a partir de unos significantes elaborados con el fin de generar preguntas, inquietudes, interrogantes, cuestionamientos en el pensamiento del espectador, esta experiencia estética del espectador frente a la pantalla se configura a partir de la expresión y el contenido que ofrece el documental.

Es de vital importancia comprender que aquello que comúnmente llamamos forma y contenido no son entidades separadas la una de la otra, son un mismo cuerpo entretejido que se retroalimenta mutuamente con el fin de comunicar. Eco menciona el plano *de la expresión del contenido* en el que se representan los elementos significantes. Fijémonos que no separa el uno del otro, pero si nos permite vislumbrar estos aspectos del gran cuerpo. (Eco, 1978)

Según Eco, “El contenido, es la materia organizada de los conceptos y sus significados.”(Eco, 1978, P 88)Esta materia se fue elaborando durante toda la práctica, en la que se trataba de organizar los aprendizajes para aplicarlos a la elaboración de un documental; una nueva materia aparece cuando se propone el contenido del documental, a partir de la estructura dramática aprendida y luego de la elaboración de un guión o guía documental que nos permitiera crear la expresión del contenido; es decir organizar estos conceptos para narrar, de acuerdo con el significado que se ha elaborado partiendo de la expresión y definición de los siguientes pasos en el desarrollo del proyecto.

El contenido se elaboró aplicando la estructura dramática aprendida, y ésta a su vez muestra el significado construido en la reflexión de los conceptos que elegimos significar. Desde el concepto desarrollamos el contenido: “el concepto es como una especie de significante que expresa cosas particulares como contenido suyo propio.” (Eco, 1978, p 89)

Los conceptos fueron vislumbrados desde las ideas que surgían en la experiencia, como ejemplo están: ¿Quiénes Fuimos? y ¿Quiénes Somos? En relación con estas dos preguntas abordamos las características que encontramos en Usme como la presencia de Metrovivienda, la explotación minera, agrícola y el Plan de Ordenamiento Territorial, así como los cultivos que cambiaban de acuerdo a los ciclos de la tierra, los ríos, canteras y quebradas que lo rodean haciéndolo una zona hídrica, los abuelos que cuentan una historia de costumbres y tradiciones relacionadas con las formas de trabajo, los hábitos cotidianos del diario vivir, la ama de casa y el hombre que trabaja en la tierra, las fiestas donde se baila, se canta, se conversa y se encuentran.

Estos son la substancia del contenido en la cual construimos significación en cuanto a nominar una voz que expresa la importancia de la ruralidad, del campo, de la importancia y el respeto por la naturaleza, y enuncia la urbanidad con la construcción de carreteras, urbanizaciones, conjuntos, fábricas y empresas. Según Eco, esta materia sigue siendo en todo momento substancia para una nueva forma de la interpretación del contenido, construye la expresión del mismo y elabora significantes que enuncian un mensaje. En otras palabras con esta misma substancia del contenido se podría realizar otro tipo de producción audiovisual.

La guía documental comúnmente llamado guión documental, por sí solo es una obra artística, pero no es la obra audiovisual en sí misma; en el caso del documental es un documento inicial para la filmación del mismo, en el que se describe paso a paso, de manera detallada, la obra que va a ser realizada. (Feldman, 1990) Veamos una de las primeras guías del documental elaborado durante el proceso de la práctica profesional, en la cual encontramos dos columnas que nos muestran tanto el trayecto de la expresión del contenido, así como del contenido manifestado en la expresión (**Ver anexo 6- tabla de guía documental**).

La guía documental va a significar, por medio de la representación de las imágenes, la estructura dramática para convertirse en un hecho tangible a la hora de filmar; es decir que esta estructura se expresa en acciones y representaciones. Siguiendo a Eco en su tratado de semiótica general, podemos vislumbrar unas “propiedades físicas que se usan como artificios expresivos, se presentan elementos seleccionados de un material amorfo que asumen su naturaleza posicional.” (Eco, 1978, P. 86) Elegidos como el plano de la expresión del contenido representado. Traducido a nuestra experiencia documental del trabajo de campo tomamos una serie de imágenes, de relatos, de movimientos y sonidos de un fragmento de la realidad que percibíamos, a estos les dimos un significado en conceptos que debemos elaborar en un tejido que expresa una forma de contar y mostrar dicho contenido.

La expresión se puede concebir como la descripción y representación del contenido, esta descripción se elabora con la substancia del contenido, por medio del tratamiento de la substancia de la expresión con hechos perceptibles en sonidos, imágenes, movimientos y posiciones de cámara, colores, etc, ésta se constituye en señales que corresponden al contenido. (Eco, 1978).

Ahora bien, el lenguaje en el proceso de la creación audiovisual es bisensorial; es decir; podemos crear imagen y sonido para exhibir en una pantalla, pero la realidad es multisensorial: sonido, imagen, olores, sabores, gestos y tacto. Estas características del lenguaje audiovisual implican que hacer audiovisual en cualquiera de sus géneros, requiere de una intensa exploración creativa para lograr representar en una imagen bisensorial, la multisensorialidad de la realidad y lograr sensibilizar al espectador frente

a la pantalla. (Medellín, 2005). Una proyección de estos conceptos se puede verificar observando la guía documental (**Anexo 6**).

Se puede observar en la guía documental cómo se proyecta desde el concepto la construcción de una imagen con unos sonidos en relación con los sujetos y el espacio; cada una de estas partes debe ser construida de manera intencional, debe tener un tratamiento que ha sido reflexionado y construido con anterioridad a la filmación, este debe responder a la naturaleza de cada parte; este cuerpo de expresión del contenido debe pensarse y construirse para conformar un todo.

Para la preparación de las jornadas de rodaje a través de la guía documental elaboramos el plan de rodaje en el que organizamos la forma, el orden, los horarios y el tiempo para la filmación de las imágenes:

“No sé cuánto ustedes investigaron, pero lleva su tiempo, eso lo noté porque igual en el trabajo de campo, se nota el recorrido que ustedes hicieron desde antes de buscar los personajes, de buscar dónde querían grabar, que el caminito, que el río. Todo estuvo muy fríamente calculado, todo lo tenían..., como tal la investigación, me pareció que dieron con lo que tenían que hacer.”
[Sanabria. 2010{Entrevista}].

El plan de rodaje no es simplemente una agenda en la cual organizamos una serie de actividades, por el contrario es un proceso de reflexión, de pensamiento dirigida al decidir y definir tiempos, espacios y acciones en relación con los sujetos; es una forma de definir cómo actuar de manera organizada, cronometrada y sobre todo intencionada, porque estas reflexiones deben ir dirigidas a crear una guía que además de dinamizar la ejecución de las acciones de manera efectiva, está ligada a minimizar gastos de dinero, tiempo y energía.

PLAN DE RODAJE DOCUMENTAL				FOCA
LA VIDA AL CAMPO PARA CANTAL ZOOM				
DATOS GENERALES - SUBTÍTULO DEL PLAN DE RODAJE				
PRIMERA JORNADA DE RODAJE 11 JUNIO 2009				
HORA	ACTIVIDAD	LUGAR	PERSONAJE	OBSERVACIONES
07:00	Recoger equipos	Manchada	Equipo de trabajo	
08:30 a.m. - 10:00	Elgado a Tlamo	Manchada	Equipo de trabajo	Entrevista con la Srta. Cecilia
10:00 a.m. - 10:30	Refrigerio	Manchada	Equipo de trabajo	
10:30 - 11:05	Entrevista	Manchada	Sr. Celso	en su casa
11:00 - 11:30	Entrevista	Manchada	Sr. Nelson	en su casa
11:30 - 12:00	Almuerzo	Manchada	El equipo	
2:00 - 4:00	Entrevista	Manchada	Lulu Rubio	En casa
4:00 - 4:15	Refrigerio	Manchada		
4:15 - 5:00	Entrevista	Manchada	Lulu Rubio	COMPLETO
5:15 - 6:00	Entrevista	Manchada	Julian Barragan	Puerta de la casa
6:10 - 6:20	Entrevista	La Manchada	Manchada	
07:00	Entrega de equipos	Manchada	Equipo	
SEGUNDO DIA DE RODAJE 12 JUNIO 2009				
HORA	ACTIVIDAD	LUGAR	PERSONAJE	OBSERVACIONES
07:00	Recoger equipos	Manchada	Equipo de trabajo	Revisar todo este en pedri. Revisar observaciones de las fotos

El proceso de pensamiento que se requiere para elaborar un plan de rodaje, está basado en las acciones anteriores descritas en el *ver con los sentidos y el interpretar para crear*. Es por ello que es recomendable hacer varios bocetos del plan de rodaje en campo; es

decir, ir nuevamente a los lugares para proyectar las acciones a ejecutar, y contabilizar los tiempos de recorridos, aproximaciones a la duración de las filmaciones y de los encuentros con los personajes, teniendo en cuenta sus características en la interacción; este plan debe priorizarse en pro del bien audiovisual sin olvidar nunca a los personajes que lo van a conformar. Por último se debe tener presente que el plan de rodaje debe ser flexible frente a lo inesperado

En la producción del documental de Usme sabíamos que con Don Alfonso y la Señora Trinidad debíamos interpretar los tiempos de acuerdo con las visitas que habíamos hecho en el trabajo de campo, pues el tiempo en el que ellos viven es un tiempo muy distinto al que vivimos. Ellos tienen un ritmo propio para expresarse, para actuar, para entablar una conversación; está es una costumbre propia de la cultura en la que crecieron estos abuelos; era un tiempo que nosotras no debíamos alterar, era un tiempo que debíamos comprender para hacerlo percibir en la pantalla.

A mí me dio emoción porque íbamos a grabar, porque a mí me daba pena, los días antes que venían, y cuando estaban grabando me daba pena equivocarme. Es que de todas formas a uno una cámara lo pone muy nervioso, si estar al frente de una cámara y saber que un mundo de gente lo va ver, ¡emocionante! pero muchos nervios, a mí me dio emoción cuando íbamos a ir grabar y tenía expectativa de cómo sería, de cómo iba salir, de qué era lo que íbamos a hacer (Rubio. L, 2010 [Entrevista]).

El plan de rodaje se realiza con la guía documental, el guión técnico y claramente con el

DOCUMENTALES PARA CANAL ZOOM TODALA VIDA AL CAMPO LOCALIDAD QUITA DE USME PRESUPUESTO N.3			
	Unidades	Valor	TOTAL
Alquileres y compras			
Almuerzos	15	5000	75.000
Desayunos	5	2000	9.000
Reajustes	30	2000	60000
Bus	6	1200	7200
comica	6	2000	12000
Taxi	1	30000	30000
Fotocopias	30	600	600
Impresiones	4	100	400
Telefonia	3	10.000	30000
lit. de café	1	3200	3200
acomodacion	1	1000	1000
agua	2	1200	2400
Impresoras	2	1000	2000
Exotes	4	600	2400
Alquiler			
baños	3	4000	12000
Chales	3	2000	6000
Erugans	3	2000	6000
Charmsacos	3	3000	9000
3 sillas	3	6000	18000
alparzotas	3	6000	18000
3 delantales	3	8000	24000
cuerda	4	500	2000
collampio			
cinta de em	1	1500	1500
frascos rat			
corchilla	1	10000	10000
lentes	2	150	300
cuerda	1	200	200
espíncte			
		total	342.600

presupuesto de las cosas que se requieren para los días de filmación; sabemos que quien cumple con esta labor generalmente es el productor, pero es ideal que el plan de rodaje se arme en colectivo, independientemente de qué tan numeroso sea el equipo de trabajo, para encontrar diversas estrategias de comunicación y elaborar este plan de acción.

Días antes de filmar decidimos ir a donde cada personaje, a compartir uno de los bocetos del plan de rodaje con el fin de ajustarlo con las posibilidades reales de cada uno, pero también

para que ellos se hicieran una idea de cómo podría ser la jornada de rodaje y esto generara una disposición mayor en ellos; más teniendo en cuenta que nunca habían tenido una experiencia anterior, con un despliegue logístico como el que nosotras organizamos para el primer rodaje. Esta preparación previa al rodaje es fundamental, sobre todo porque ayuda a generar lazos de confianza que se verán reflejados en la pantalla.

Una de las primeras transformaciones que tuvimos que enfrentar, en un primer momento se tenía planeado un solo rodaje de cuatro días en el que se filmaría todo lo que se requería en imagen y sonido, pero debido a asuntos de presupuesto, tiempo, y equipos el director de la serie sugirió dividir la filmación en dos momentos: el primero sería filmar todas las tomas de entrevistas con los personajes elegidos y la siguiente filmación se realizaría después de tener la primera torta básica de entrevistas en pantalla.

4.2 Transformaciones en producción del pensamiento a la acción.

Esta manera praxeológica de construir conocimiento desde la práctica, se enlaza estrechamente con el hacer documental, porque en la realización documental no es posible controlar milímetro a milímetro el rodaje pues su materia de trabajo es la realidad; según Dziga Vertov, se trata de: “Representar la vida sin ejercer ninguna imposición sobre ella” (Vertov, 1974. P.28) En el documental



se representan, se recrean, se dramatizan hechos, a partir de la realidad con sujetos en su cotidianidad, en su estado natural y no con actores que interpretan un personaje como se hace en el género argumental. Es poner en pantalla reflejos de nosotros mismos y ser testigos de los reflejos de otros, lo que nos permite reflexionarnos como sujetos en colectivo, comprendiendo el valor de nuestras prácticas en las que día a día escribimos nuestra historia y, por ello la importancia de dejar textos que den cuenta de esta historia, razón por la cual la praxeología afirma que “Las prácticas no son acontecimientos naturales, sino históricos.” (Juliao 2002).

En la práctica documental existe un amplio margen de que se produzcan imprevistos, situaciones inesperadas que en algunos casos enriquecen la obra y sorprenden, en otras que problematizan y nos obligan a buscar soluciones ágiles ante los imprevistos. Es por esto que en el documental el guión es una guía, no es una camisa de fuerza para la creación, es más bien un motivador que guía, moldea y organiza la creación, sin impedir la posibilidad de la transformación en la acción. Al respecto Ernesto Ardito afirma que la esencia del género documental está en permitirse ser tocado por la realidad: “Las situaciones que se registran son imprevisibles, la realidad se transforma continuamente, está viva, crece y se modifica, entonces contenerla en un guión es imposible, es arena fina que se escapa entre los dedos” (Ardito, 2010. P.1) Esta característica del documental nos ayuda a comprender más su estrecha relación con la realidad; el aprender de los acontecimientos que nos sorprenden, reflexionarlos y construir a partir de ellos, es también una premisa del actuar praxeológico, porque a partir de estos aprendizajes se pueden construir teorías desde la práctica con el fin de mejorarlas y transformarlas, este conocimiento se construye en el moldeamiento del quehacer cotidiano y la reflexión constante del pensar y el actuar, en la práctica. (Juliao 2002).

Las primeras grabaciones fueron rodajes de entrevistas basadas en la preparación del trabajo de campo, se tuvieron diversas conversaciones libres y espontáneas, así como otras en las que abordamos una sola pregunta por visita; esto nos permitió conocer cuáles eran los relatos importantes para cada uno de nuestros personajes, qué aspectos podíamos abordar y cómo. Este compartir fue el que nos indicó cómo acercarnos y cómo expresar audiovisualmente los tiempos, los espacios, los objetos, los cuerpos en relación con el contenido que elaboramos para el documental.

La definición y la planeación de los escenarios para las entrevistas son muy importantes, porque estos generan efectos en los entrevistados y, además porque el lugar en el que se ubica al entrevistado está comunicando aspectos del personaje, el no planificarlo puede generar lecturas equivocadas, así como también contradicciones o desviaciones del contenido propuesto. Como lo expresa Michael Rabiger: “En todas las situaciones en las que la gente expresa sus ideas de forma espontánea ante la cámara, cada entorno evoca en el entrevistado un “ser” distinto con el cual se manifiesta algo diferente.” (Rabiger,

1978. P 63) Tanto las entrevistas como los lugares donde se graban deben estar relacionadas con el contenido, pues este ayuda a definir el tratamiento de la entrevista; si se cuenta con un trabajo de campo anterior es ideal que los espacios para las entrevistas sean definidos y estudiados desde el trabajo de campo y concertados con los personajes de la entrevista.

La investigación fue desarrollada desde la realización, esto permitió que conociéramos muy bien a los personajes, razón por la cual cuando nosotras hacíamos las entrevistas en cámara, las dos preguntábamos en algunos casos y en otros lo hacía una sola, de acuerdo con el vínculo que cada una tenía con cada personajes. Esto es de vital importancia porque permite una planeación más asertiva; su relevancia radica en que quien entrevista genera efectos en el entrevistado, porque entrevistador y entrevistado han estado en una relación constante, y no debe permitirse que la entrevista limite las posibilidades del relato, pues su función es totalmente contraria a ello, porque su búsqueda es la revelación del personaje ante la cámara. Rabiger afirma que una filmación puede dignificar una situación o hacerla completamente embarazosa. (Rabiger, 1978)

En las conversaciones es posible y necesario lograr profundidad en los relatos de los personajes, con el fin de encontrar en estas historias reflexiones vitales que permitan a otros aplicar estas reflexiones a sus propias experiencias. La manera como nosotras lo hicimos fue construyendo una relación dialógica a través del tiempo, fueron relaciones de intercambio, de historias, de anécdotas, de compartir espacios y tiempo. Esto generó apropiación del proceso en cada uno y como consecuencia corresponsabilidad en el proyecto común.

La primera filmación fue con el Gerente de la empresa constructora Metrovivienda, la cual representa una parte importante del conflicto, y debo manifestar que fue fríamente trabajada, sin mayor desarrollo ni tratamiento. Después de una corta interacción con esta institución, conseguimos una entrevista con el gerente, aquí también debo aceptar que en esta grabación hicimos una mezcla de nota periodística y reportaje, nuestro accionar fue muy alejado de la práctica documental, allí no preparamos plan de rodaje, sólo llevamos por escrito las preguntas concretas para él que no eran las mismas que hicimos a las personas de Usme por su contexto y su posición en el conflicto. Pero debido al contacto

distante con él y con lo que representa, su imagen fue capturada de manera muy fría y simple, y aunque no sabemos hasta qué punto habríamos logrado establecer otro tipo de interacción con Metrovivienda, considero que debimos asumir esta entrevista desde una perspectiva dialógica y más enfocada a la construcción de un vínculo con la institución que permitiera profundizar y dar un tratamiento más adecuado a la imagen y el discurso de esta institución.

Independientemente del punto de vista que tenga el realizador frente al tema que está desarrollando, este debe conocer muy bien las partes que conforman dicho tema, él decide quiénes hacen parte y quiénes no, según el contenido propuesto; cuando hemos decidido la participación de una parte con la que no se comparte el punto de vista, es necesario prestar especial atención al tratamiento que se va a dar a esta figura, tal y como se hace con las demás partes. En el caso de nosotras no compartimos con Franchesco su discurso, pero sabíamos que él era muy importante dentro de nuestra propuesta de contenido; sin embargo reconozco que la frialdad con la que fue trabajada su imagen y su discurso dentro del documental está relacionada con nuestro sentir frente a él, y no logramos dar un tratamiento adecuado a su discurso. Aunque sí le dimos un espacio, porque existen valores en su discurso; era necesario que el tratamiento audiovisual que se le diera hubiera sido más elaborado con el fin de que el espectador pudiera comprender el valor de su participación, sin que lo afecte una postura polarizada por parte de nosotras las realizadoras.

El siguiente rodaje se preparó con dos meses de anticipación, en los que se elaboró; plan de rodaje, presupuesto, guía documental y hojas de llamados. Recuerdo que hicimos una entrevista a Mauricio, un edil joven de Usme; ésta fue muy difícil del filmar porque llovía, hacía frío, viento y había bastante barro. Lo



interesante de esta primera filmación es que mientras escuchábamos a Mauricio hablar, nos dimos cuenta que su presencia en el documental no era acertada debido a su situación política del momento. Nosotras lo contactamos porque pensábamos que podría hablarnos del POT (Plan de Ordenamiento Territorial), sólo por el hecho de hacer parte

del ámbito político, pero en esto nos equivocamos, porque no se trata de buscar personajes, que nos digan lo que a nuestro parecer queremos escuchar, más bien se trata de descubrir los valores en las historias y anécdotas que los personajes cuentan, y cómo éstas aportan a la propuesta audiovisual que se está desarrollando. Sumado a esto no fue alguien con quien construimos un vínculo relacional, lo que también nos limitó la posibilidad de indagar más en él; aunque no fue tan frío como el caso del Gerente de Metrovivienda, debimos comprender que después de que se decide un contenido, inevitablemente se han decidido unas características de los personajes, algunos serán importantes en pantalla, y otros aportarán y complementarán de manera valiosa detrás de las cámaras.

También comprendimos que las dificultades del clima se deben aprender a sortear y, sobre todo para el caso específico del documental, el *ver con los sentidos* nos permitió darnos cuenta que estas situaciones nos están hablando de las características del lugar, que el espacio-tiempo se está expresando con voz propia ante nosotros, así que nuestra decisión fue escuchar y filmar sin olvidar las pautas de la guía documental.

En casa de la Señora Trinidad y Libi, (tía y sobrina oriundas de Usme), fue necesario manejar diferentes tiempos y formas distintas del diálogo, porque las dos estarían en cámara al mismo tiempo, situación que es compleja de manejar, sobre todo

LIBI RUBIO: Tía, ¿Cuántos Novios tuvo usted?
SRA TRINIDAD: Yo no tuve si no tres novios, no más
SRA TRINIDAD: Como, no nos dejaban tener novio, ni nada
LIBI RUBIO: ¿Qué les decían?
SRA TRINIDAD: Pues antes era... ummm
LIBI RUBIO: Tía usted, ¿cómo se cuadro con un muchacho?
SRA TRINIDAD: Pues el muchacho
 Él era muy legal y él no decía amores ni nada
 Si no, ¿Vamos a tener un apretao?
LIBI RUBIO: Tía ¿y usted tuvo apretaos?
SRA TRINIDAD: ¡Ni apretao, ni suelto! (risas)

cuando es la primera vez que la íbamos a enfrentar; pero esta experiencia nos condujo a un par de aprendizajes muy importantes: por una parte necesitábamos lograr un nivel de comunicación y confianza que permitiera generar un círculo de comunicación entre la camarógrafa, mi compañera co-realizadora, nuestra asistente general, ellas dos frente a la cámara y la dirección. Lo logramos desde un actuar silencioso de nuestra parte, cediendo a Libi uno de los liderazgos de la conversación, lo cual generó un ambiente familiar y de confianza que permitió que ella tomara la vocería siguiendo nuestras pautas. Detrás de cámaras vimos crear a quien aparece en cámara; esto permitió que los

personajes se apoderaran de su posibilidad de expresión, de creación y que se permitan el empoderamiento del proceso y de la vivencia colectiva.

De otra parte, es importante resaltar que el hecho de estar en filmación no hace que el vínculo y la interacción tengan que ser netamente instrumentales, pues ese hecho implica conocernos en situaciones de tensión, de decisiones y sobre todo en hechos de creación, lo cual significa continuar construyendo nuestra relación frente a una cámara; esta situación nos llevó a vivenciar uno de los momentos fundamentales del documental cuando la Señora Trinidad nos cuenta una historia que antes durante el trabajo de campo no nos había contado; es la historia de cómo se enamoraban cuándo era más joven, un relato tan íntimo para ella que incluso en cámara, sentía pena con quienes estaban a kilómetros de distancia, pero no con nosotras que estábamos apenas a unos metros; fue nuestro silencio el que nos hizo parte de su intimidad.

“...el valioso principio de estar sin estar, leves fantasmas tras el visor en ese dejar ir la conversación, la reminiscencia, sin apagar la cámara, con lo cual construyen un relato en el que se ven caer las hojas y nacer los pensamientos.”
(Celis. 2010 [Crítica Escrita].).

Motivar esta situación y permitir que Libi participara como líder, le otorgó a la Señora Trinidad la posibilidad de convertir la cámara en un objeto de confianza, ella la hizo parte de su intimidad para expresarse, es un momento que no esperábamos que se diera, pero que sí motivamos para que surgiera, porque desde un tiempo atrás estábamos



construyendo con ellas relaciones de confianza que buscaban transformar la distancia en cercanía, y en una posibilidad de construir lazos relacionales que aún hoy perduran y trascienden de lo registrado en cámara.

El rodaje es uno de los momentos mágicos de cualquier filmación, por lo mismo debemos vivirlos con intensidad e inteligencia para aplicar lo aprendido. Recuerdo que en la filmación de la Señora Rosalba, quien ordeñaba la vaca mientras contaba su historia, nos recordó a Don Valetín, quien en el trabajo de campo ya nos había mostrado esta escena del personaje haciendo, pensando y hablando. Aunque no era del todo igual, ya teníamos un sentido previo que nos permitió lograr mantener la conversación con ella

y a la vez seguirla en su oficio de ordeñar; *el ver con los sentidos* en acción fue relacionar pensamiento y acción en la escena, prestar la atención a la conversación, al hacer y a la imagen que se está elaborando.

En medio de la grabación estábamos en un terreno lleno de barro en el que se hundían los pies, necesitábamos concentrar la atención en la escena sin dejar que el riesgo nos robará la atención, aquí la importancia de los roles fue fundamental porque necesitábamos alguien concentrado en el diálogo, alguien en la acción y alguien en la imagen; en consenso silencioso decidimos que mi compañera realizadora se concentrará únicamente en la conversación, depositamos toda la confianza en la camarógrafa para que, siguiendo nuestras pautas, lograra el propósito que se buscaba en la imagen, no era posible conectar el monitor para seguir la imagen, y yo me encargué de dirigir la escena. Son el realizador y su equipo los que deben tener la capacidad para sortear las situaciones; la realidad es impredecible por ello se debe aprender a visualizar en el momento la resolución adecuada de esas y muchas otras situaciones que se presentan.

La grabación de la vaca me pareció terrible, porque tocaba meterse entre el estiércol de la vaca y el barro; a mí me pareció súper difícil, porque a mí no es que me guste meterme entre el barro y eso, y por la vaca también que en el caso que lo fuera patear a uno, la cámara; Pero fue muy chévere también el trabajo, porque nunca en todas las grabaciones que he hecho me había enfrentado a eso, tener que meterme con los animales, tener que caminar... Ya cuando nos fuimos corriendo detrás a la otra grabación, me pareció chévere y todos los personajes tienen sus cualidades [Sanabria, 2010{Entrevista}].

Ahora bien el equipo de trabajo es fundamental en el desarrollo de un proyecto profesional; en primer lugar el hecho de que una sola persona pretenda asumir la responsabilidad de hacer todo, es un acto que limita las posibilidades creativas de la obra artística, pues es imposible que un solo ser pueda desarrollar varios roles al mismo tiempo. En segundo lugar la posibilidad del diálogo para tomar las decisiones permite ampliar el espectro de posibilidades y aumentar la asertividad para tomar decisiones adecuadas, sobre todo en situaciones inesperadas. En tercer lugar el medio audiovisual presenta niveles de complejidad bastante altos, por los cuales la especialización en alguna de sus aéreas se ha hecho necesaria a través del tiempo; como en todo arte cada parte que lo conforma merece concentración y un tratamiento adecuado de acuerdo con

sus características, es por ello que el equipo de trabajo es fundamental para lograr el cumplimiento de los propósitos que se han propuesto.

La filmación es un proceso intenso que requiere tanto de concentración, tranquilidad y mucha fuerza emocional, como de carácter en el cual se requiere aprender a conocer el equipo de trabajo, de tal manera que este reconocimiento permita elaborar las relaciones y los vínculos con el fin de lograr elaborar un tejido comunicacional que permita el flujo adecuado de la dinámica de trabajo.

“Me gustaba porque tenía como autonomía en lo que yo quería hacer, no tenía como alguien (-hágame esto-). O sea Darlyn y Alejandra me dicen: - mira yo quiero esto y esto.- Y ahí era como a mi ojo, lo que yo quería hacer y con Don Alfonso me gustó grabar, con lo que él decía, lo que comentaba, es un historia de vida muy bonita, y pues me alcanzó a sensibilizar el corazón, porque en muchas cosas que contaba ahí con la cámara, el ojo se me aguaba en plena cámara.” (Sanabria, 2010 [Entrevista]).

Como proceso creativo audiovisual el documental tiene unas exigencias propias, en cuanto a cómo se quiere elaborar la expresión del contenido en imagen y sonido, esta se desarrolla durante las filmaciones, pero la manera de construirla es en el trabajo de preproducción, porque es el momento en el que se tiene el tiempo que se requiere para estudiar las posibilidades que brinda el lenguaje, y que son apropiadas para el contenido y para las capacidades técnicas con que se cuenta; podríamos afirmar que los niveles de complejidad en la realización documental tienen que ver con su estrecha relación con la realidad y su maleabilidad de acuerdo con las circunstancias, los espacios y los tiempos.

Aunque durante la filmación se requiere estar siguiendo la guía documental, el hacer no está contenido en ella; recordemos que es una guía para el actuar, por ejemplo: cuando el personaje se encuentra frente a la cámara no es posible calcular de manera exacta qué va a ocurrir en el momento de grabar, y se



debe estar dispuesto y atento a lo inesperado; el realizador debe motivar la expresión del personaje de manera libre, natural, cotidiana. Si esto se logra el equipo de producción está siguiendo al personaje sin imposiciones, únicamente con motivaciones, provocaciones,

pero en realidad es el personaje quien decide qué da, cómo y hasta dónde, el realizador está orientando esta expresión en el diálogo directo con el personaje. (Rabiger, 1978).

La experiencia con Don Alfonso fue gratificante para todo el equipo de rodaje, porque en el trabajo de campo compartimos diversos momentos de conversación; trabajando un solo tema teníamos horas de conversación con él, así que en el momento de llegar a la grabación fue muy interesante y gratificante ver cómo Don Alfonso se había apropiado de todo el plan de acción que preparamos, pues nuevamente volvíamos a abordar temas de las conversaciones anteriores y él volvía a contar con mayor emoción frente a la cámara.

Luego de un par de horas no sólo se sintió a gusto en cámara, sino que también se apropió de la situación de tal manera que quiso estar detrás de cámaras y sugerir algunas tomas, tomas

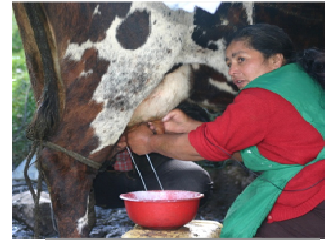


que se realizaron a petición de él porque proponía los lugares de su entrevista según lo que iba a contar, pero además él sabía gran parte del contenido y proponía varias tomas para alimentar la expresión de dicho contenido. Un aspecto muy interesante fue como Don Alfonso fue activando su memoria con cada conversación; él empezaba a contar y expresaba un detalle nuevo en cada relato; y al igual que la Señora Trinidad se emocionó frente a la cámara, lo que nos permitió ver nuevas expresiones en su rostro, oír nuevas historias, él iba recuperando imágenes, recuerdos, sonidos del pasado, mientras nosotras escuchábamos e imaginábamos, porque la conversación motivó nuestra disposición para crear y fuimos encontrando relatos que no existían en nuestra realidad, que no vemos pero que sí estaban en la memoria, el sentir y el cuerpo de cada uno de estos personajes. Ellos fueron rememorando y dando vida a esas historias de nuestros ancestros. Creemos que esto ocurre porque ellos se apropian de la situación, y nosotros lo permitimos de manera intencional y orientada.

Esta apropiación de los personajes evidencia cómo los personajes construyen un sentido propio del proceso; desde el trabajo de campo hasta la posproducción todo el proceso se tejió en los momentos anteriores, pero se legitimó para ellos en la sesiones de rodaje, porque allí se materializaron las ideas expresadas en las conversaciones; la filmación fue

una experiencia colectiva de responsabilidades compartidas, ellos asumieron su parte en este colectivo, y además compartieron con nosotras la importancia de lo que estábamos haciendo; lo vivieron de manera real, en concreto, no en abstracto como cuando nosotras se lo contábamos. “Pero es que fueron siempre tantas cosas, nunca me habían grabado así, antes sí con una cámara pequeña, pero con una cámara así gigantesca y con tantas cosas, no.” (Rubio, 2010 [Entrevista]).

El rodaje se convierte en un mutuo compartir, en una acción pensante, en diálogo constante; nosotros damos, ellos dan, es decir todos compartimos lo que deseamos dar, respetamos las pautas y las reelaboramos en el camino. Finalmente el realizador es



un motivador de la conversación; cuando un documental se cuenta a través de personajes, el realizador motiva en ellos la conversación y su relación con la cámara, para que los personajes se relaten a sí mismos. El sentido que los personajes elaboran se acerca en abstracto al sentido que estábamos construyendo nosotras en la realización, y es allí donde empezamos a construir un sentido común a partir de todo lo ocurrido, es decir del compartir.

4.3 Transformaciones en posproducción: moldear en el hacer

Rabiger afirma de la posproducción que: “Es la fase en la que el material que se ha rodado, se convierte en la película que ve la audiencia” (Rabiger, 1978. P.131) Su proceso de transformación del material se da por medio del montaje, el cual se aborda en el género documental con la absoluta libertad de crear y de transformarse en la experimentación, debido a que la guía documental no es rígida y permite moldearse durante las diferentes etapas de realización del documental. Este es un proceso en constante movimiento, su contenido no permanece intacto, es flexible, se moldea y se transforma, lo cual también implica un reto para los realizadores. (Ardito, 2010).

Después de grabar, el siguiente paso fue dar una primera mirada a todo el material grabado. Visualizar por primera vez fue sorprendente e inquietante, porque nos enfrentamos de manera directa y real con el trabajo hecho, vimos los primeros logros del trabajo en equipo, de la planeación, de las reflexiones, del guión y del trabajo de campo;

esto significa ver el pensamiento representado en acciones. La visualización es la primera gran etapa del montaje, en esta se interpreta lo filmado a la luz del contenido, se activan la memoria, la razón y la emoción para enfocarlas en la creación, desde este momento se arman las bases para la definición del contenido final, especialmente en el género documental donde gran parte de la estructura final y del mensaje que el realizador desea expresar se derivan en el propio proceso de montaje (Rabiger, 1978).

Este proceso de visualización fue complejo porque ninguna de nosotras había hecho antes un documental, el director de la serie sugirió empezar por armar una torta básica de entrevistas, es decir, construir un relato coherente con las voces de cada uno de los entrevistados, ante esta pauta nuestro aprendizaje estaba en encontrar una manera para armar dicho relato, arriesgarnos a hacer propuestas para enfrentar este reto creativo; es decir encontrar una manera de operar. (Eisenstein, 1978). Entonces nos surgían preguntas que nos llevaron a vivir otro momento de la posproducción: “¿Cómo empezamos, cómo armamos, qué metemos, qué no metemos...?”. [Transcripción Exhibición parque Entre Nubes, 2011].

Para empezar pasamos de la visualización general a la observación focalizada de imagen y sonido, con el fin de reconocer plano a plano el material para seleccionar las partes del material grabado que conformarían la torta básica de entrevistas, y nuevamente surge otra pregunta ¿Cómo hacer la elección? Nosotras la hicimos de acuerdo con las experiencias anteriores en fotografía, televisión y los talleres creativos de la práctica profesional, lo cual quiere decir que en la práctica estábamos aplicando criterios de selección en los que teníamos en cuenta elementos del lenguaje audiovisual que conocíamos debido a estos sentidos previos, pero es importante resaltar que para ese momento no habíamos acudido a las teorías relacionadas con el montaje y la composición, el momento de diálogo con las teorías lo estoy viviendo mientras escribo esta sistematización.

En una primera fase de la visualización focalizada, la elección se hizo a partir de las percepciones que tuvimos nosotras al ver el material; simpatías, desacuerdos, fallos, debilidades, nostalgias, cuestionamientos, aburrimientos e identificamos los momentos

de gracia, pues esta experiencia estética nos dio pautas para identificar las partes que funcionan y las que no en relación con el contenido. (Rabiger, 1978)

Una segunda fase la desarrollamos aplicando nuestros aprendizajes sobre los elementos del lenguaje audiovisual; recordemos que el lenguaje está conformado por elementos visuales y sonoros enfocados al carácter icónico y de la composición, la cual se refiere a la disposición particular de los elementos (personajes, objetos, escenografía, etc.), dentro del cuadro del fotograma, también la caracterización de los personajes en cuanto a su vestuario, maquillaje, peinados y utilería, la escenografía que aparece dentro de la composición del plano. (Echeverri, 2008).

“Así, por ejemplo, existe una escena de una conversación entre abuela-nieta, la anciana recuerda fragmentos de su juventud, pero habla con la otra en unos códigos que son familiares, sabemos que en esta conversación no puede haber otro interlocutor, las dos se ubican en el extremo izquierdo de la imagen, dejando un amplio vacío a la derecha, cualquiera diría que están mal enfocadas, que la toma está desequilibrada, pero en ese vacío se incrustan las montañas, el cielo azul a lo lejos, el valle del Tunjuelo que se extiende desde el páramo, como un colofón a la historia de la abuela, entendemos que ese es su espacio vital, su lugar en el mundo.” (Celis, 2011[Crítica Escrita]).

Según Eisenstein, en esta construcción del relato surgen los elementos que caracterizan la obra; es decir que el realizador debe encontrar las leyes que la definen, y para esto es “esencial comprender que es indispensable que las reglas de la composición dependan estrechamente del contenido y de los objetivos de la obra.” (Eisenstein,



1978, P. 6) La reconstrucción del proceso de montaje del documental lo haremos a luz del estudio de: “Los componentes que se agrupan cada uno en conjuntos diferentes de signos, se agrupan en cinco partes, divisibles a su vez de la siguiente manera: la imagen fotografiada, los textos lingüísticos que aparecen en la pantalla, la voz, los ruidos y la música”. (Echeverri, 2008).

En la primera temporada de visualización nos enfocamos en el análisis de la imagen y en estudiar las posibilidades que teníamos de sonido, especialmente en la voz. Los ruidos, la música, los efectos fotográficos y textos lingüísticos, estos fueron construidos luego

de esta primera fase, y por eso los abordaremos más adelante en la experiencia de montaje y contenido final.

La Imagen

En la estructura dramática definimos una estructura básica y flexible a los requerimientos del montaje, sin embargo para la expresión del contenido que proponíamos, hicimos especificaciones en cuanto a la imagen que queríamos elaborar de Usme y sus personajes. Echeverri plantea que



para analizar la imagen se puede partir del hecho fotográfico en sí mismo, en el que se refleja el movimiento y la profundidad en su unidad mínima denominada ***el plano***, según Kandinsky el plano básico es: “La superficie material llamada a recibir el contenido de la obra.” (Kandinsky, 1993, P 127) Está limitado por dos líneas horizontales y dos verticales, por consiguiente tiene cuatro lados. Retomando a Echeverri podemos identificar tipos de planos en los que podemos diferenciar:

Los planos largos:

- **Gran plano general** que muestra la extensión del territorio, permite reconocer rápidamente el lugar y la época, la cultura, es decir que permite la identificación del espacio-tiempo.
- **El plano general** que toma al personaje completo, permite la identificación de lugares precisos, momentos y personajes en el contexto general. Permite observar la relación del personaje con su contexto. (Echeverri, 2008). Este tipo de planos es fundamental en el montaje de este documental, porque permite contar características del territorio y la significación del campo, el gran representante de la tradición, pero al mismo tiempo manifiesta los procesos de hibridación de la localidad y muestra la ciudad que está llegando a Usme.

Los planos cortos: Estos de acercan al personaje

- **El plano italiano** toma el personaje de las pantorrillas hacia arriba.
- **El plano americano** del muslo hacia arriba.

- **El plano medio** que lo toma a partir de la cintura, nos acerca al personaje pero aún mantiene la distancia moderada, estos nos permiten ver cómo se relaciona con otros, observar acciones que relacionen las manos y el rostro, así como identificar tensiones.



- **El primer plano** en el que se revelan emociones, pensamientos y sentimientos, podemos ver el rostro del personaje detallando su mirada, el color y la textura de su piel, nos muestra su expresión de cerca, sus gestos estos están hablando más allá de la expresión verbal del personaje.

- **El primerísimo primer plano** permite ver una parte del cuerpo o del rostro.

- **El plano de detalle** muestra un fragmento para mostrar alguna reacción. Los abuelos son parte de la significación de la tradición, su cuerpo, su expresión, su manera de hablar, sus historias simbolizan las tradiciones del pueblo que ya no es pueblo, por eso es importante acercar este personaje al espectador; una manera de hacerlo es haciendo uso de estos planos cortos.



La elección de estos se hizo de acuerdo con el personaje, el lugar y lo que está expresando. También se procuró tener gran cantidad de este tipo de planos para luego tener opciones de continuidad en los relatos, transiciones del personaje en diferentes estados de ánimo y cambios en el carácter.

En la construcción original de la guía documental se elabora el tratamiento de las entrevistas desde una mirada cercana del personaje, con el fin de generar esta cercanía con el espectador que, además de escuchar los relatos de cada uno, también se permita sentir a estos personajes.

Las angulaciones de la cámara nos muestran las inclinaciones de una cámara,



diagonales, verticales y estas denotan la carga significativa que el realizador quiere dar al personaje. Las angulaciones verticales crean el **plano picado** que empequeñece al

personaje, lo muestra inferior, frágil. **Los contrapicados** que significan las figuras de poder, con una mirada superior engrandecen al personaje. Las alteraciones de las angulaciones significan inestabilidad, desequilibrio. La carga simbólica de este tipo de planos recae fuertemente sobre la significación del personaje en pantalla, porque esta evidencia la mirada de los realizadores frente al personaje. Este tipo de angulaciones fueron empleadas para resaltar los saberes campesinos, que aportan enseñanzas de vida.

Experimenté como camarógrafa, en la imagen. Ahí decidí utilizar la cámara al hombro por lo mismo que se movía Don Alfonso, entonces ya: -cámara al hombro y pues súper chévere grabar con él porque me da posibilidades de jugar con distintos planos, de moverme, de hacer un picado, contrapicado, un paneo. (Sanabria, 2010 [Entrevista]).

Los movimientos de cámara: por una parte se trata de mantener la cámara fija frente a su objetivo, por otra parte es cuando la cámara se mueve al interior del plano; por lo general estos movimientos pueden ser verticales y horizontales, son descriptivos; el



dolly y el traveling son movimientos narrativos porque ayudan al desarrollo de la acción. Otros son los movimientos logrados con la cámara al hombro que significan inestabilidad y muestran la percepción directa del personaje.

Fue como un reto para mí porque normalmente, ciertas entrevistas muchos realizadores le piden a uno que utilice de pronto el trípode y ya, a un solo plano. Me di cuenta que cómo él se movía, hablaba, se agachaba, cogía un palo, mostraba la piedra con un trípode no se podía grabar (Sanabria, 2010[Entrevista]).

Gran parte de las entrevistas fueron filmadas con cámara al hombro, especialmente con los campesinos pues ellos cuando hablan, muestran lo que hacen, están en continuo movimiento; por ello no es posible seguirlos con una cámara fija en un trípode, también fue muy importante en grabación mantenernos cerca del personaje durante el tiempo de la entrevista en cámara porque esto le daba confianza; curiosamente para nuestros personajes fue más complejo asimilar la cámara cuando esta tomaba distancia de ellos. La cámara fija muestra una mirada fría frente al personaje, como lo significamos nosotros en la entrevista con el Gerente de Metrovivienda, pues no solamente la carga significativa que rodea a esta personaje es fría, no sólo porque representa la ambición en la conceptualización desde el guión, sino porque este personaje puso distancia en los vínculos y expresó un relato institucional y no personal.

4.4 Sonido; voz, música, ruidos y silencio

Voz

En este punto nos concentramos en las voces de los personajes, sus relatos y su tratamiento. Según Echeverri “**La voz in** es simultáneamente icónica.” Proviene del personaje frente a la cámara, de los relatos de los personajes y de los fragmentos de las entrevistas. También se hace uso de la voz en off para expresar un pensamiento,



un evento ocurrido en otro momento, y en muchos casos es usado como elemento narrativo para seguir el hilo conductor de la historia. (Echeverri, 2008).

Durante la selección anterior de imágenes, también teníamos en cuenta los relatos orales de los personajes, y desde ese momento identificamos las características sonoras de su habla, las cuales fueron fundamentales porque con sus relatos armamos unidades temáticas, teniendo en cuenta las respuestas dadas a las preguntas de las entrevistas diseñadas, de acuerdo con los conceptos del conflicto desarrollados en la estructura dramática.

De las voces de los personajes seleccionamos fragmentos y los organizamos en unidades temáticas, con el fin de construir la torta básica de entrevistas. Antes de encontrar un mecanismo para hacer el montaje, tuvimos el primer turno de edición para el cual sólo teníamos preparados los fragmentos de imagen y voz con el minutaje, cada fragmento tenía duración entre 40 segundos y seis minutos, con lo cual capturamos una gran cantidad de material de video que luego fue difícil de manejar, pero de esta primera edición logramos armar un primer boceto de la torta básica, basada en la oralidad de los personajes; esta tenía una duración de dos horas y media, y allí entendimos que no fue acertado ir a la sala de edición sin claridad de cómo iniciar el montaje, esta acción errónea nos trajo dificultades posteriores para manejar el material de manera rápida, pues no planeamos una manera estratégica de organizar el material en sala de edición; pero frente a esta dificultad resolvimos aprender a convertirla en nuestro favor, memorizando el orden y las codificaciones de los fragmentos; todo el esfuerzo por hacer este primer boceto, nos permitió tener una primera estructura de la torta de entrevistas.

Para organizar el material, acudimos a la experiencia previa de la transcripción de entrevistas, pero curiosamente en este caso la decisión fue transcribir a mano los relatos de los fragmentos seleccionados en sabana de edición, lo cual confluyó en una línea de tiempo en papel que permitió visualizar el material de manera horizontal, con el fin de que durante el proceso de escritura fuéramos armando imágenes mentales en secuencia, esta proyección nos enfocó la mirada para moldear una futura estructura del documental. Las transcripciones se vuelven esenciales porque transcribir palabra a palabra, nos lleva a percibir estos textos desde otros lugares como el gesto, la entonación, la sensación, la emoción con que el personaje se expresa, la manera en que se está sintiendo; es por esto que la experiencia de transcribir nos hace sentir e interpretar al personaje de manera distinta que en rodaje; este sentir nos trasladó a una mayor reflexión del contenido y de su tratamiento.

Ahora bien, el proceso de transcribir a mano los relatos que debí hacer sola, me devolvió la sensación del tacto con el papel, la vista, el oído y el pensamiento, la imagen y el movimiento, sensación que se ha transformado cuando escribimos frente a un computador, este *ver con los sentidos* activó en mí la necesidad de escuchar con especial atención lo que escribía y veía. Aunque en el trabajo de campo identificamos estas características de su oralidad, no es igual el reconocimiento que se hace desde la imagen y el sonido, a la escucha desde la escritura, pues estos tres lenguajes generan recepciones diferentes en el proceso perceptivo; esto no quiere decir que no puedan conjugarse en una misma obra, sin dejar de ser sistemas de expresión distintos que pueden comunicar como un solo cuerpo en una sola obra. Esta experiencia me llevó a reconocer de cerca el dialecto particular de los abuelos oriundos de Usme con sus vocablos particulares.

La voz que se manifiesta en la palabra construye relato a partir de las voces de sus personajes, es decir que ellos se relatan a sí mismos con su expresión corporal, gestual y oral, pero esta forma de elaboración del contenido supone retos artísticos al interior de la creación de la obra audiovisual como la visualización y la transcripción como proceso de análisis y reflexión de la acción, en los que nos esforzamos por reconocer y comprender cada palabra que ellos pronunciaban y las ideas que entrelíneas subyacen a sus textos.

“Ahí donde falla la acción, queda la palabra, pero no es el mero vocablo como signo transparente que nombra el todo, sino ese diálogo que se puebla de fantasmas, que no transmite una acción precisa, sino un estado en el mundo, la sensación de un tiempo congelado en la imagen, la instantánea de un pasado que se hace ceniza. (Celis, 2011 [Crítica Escrita]).

El diálogo es una de las diferentes formas de expresión de la palabra, en el que se comparten ideas y emociones, se construye, se significa y se informa. (Camacho, 1999). En el lenguaje audiovisual, la generación del diálogo se puede dar en diversos niveles, para el caso particular del género documental, este diálogo se construye con los personajes a lo largo de la investigación y del trabajo de campo. En grabación el diálogo se convierte en el relato que es motivado por la entrevista dialógica entre el personaje y el realizador, y también se puede dar entre dos o más personas que están siendo filmadas. A su vez responden a lo propuesto por el realizador en consenso con los personajes y su equipo; y finalmente otra manera de intercambio se da en la exhibición de la obra cuando esta se completa al ser compartida con un público, pues la significación de la palabra en el lenguaje audiovisual está determinada inicialmente por la composición general en el montaje en la confluencia de los elementos que componen el lenguaje cinematográfico y en la relación que logra con su espectador. Para Rabiger “Confeccionar una edición hecha con las transcripciones le ayuda al cineasta a centrar su atención en la búsqueda de la estructura subyacente y la lógica factual que han de estar presentes para que cualquier película tenga éxito” (Rabiger, 1978, P. 111)

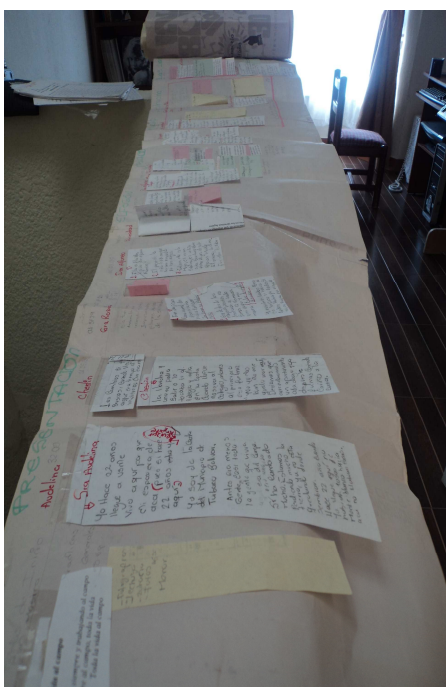
“En este trabajo audiovisual, fundamentado en el diálogo con los campesinos, no asistimos a la típica entrevista construida en series de preguntas-respuestas, sino que se aborda el paisaje del sueño, de la nostalgia agazapada que aflora frente a la cámara cuando la gente tiene la palabra, en ese sentido se cumple lo que decía Max Ophüls en tanto “esta forma de relato se basa en el hecho de que la ligazón que hace avanzar una historia es a menudo misteriosa, puede ser la expresión de un rostro, una duda o una tonalidad de voz. (Celis,[Crítica Escrita] 2011).

4.5. El montaje logrado en la práctica

El montaje es el proceso por el cual se da un orden narrativo al material que ha sido filmado, con el fin de construir el sentido de la obra. Este proceso se desarrolla en diferentes etapas. Cada obra en su proceso de moldeamiento expresa sus elementos y quizá como lo expresa Eisenstein, el realizador debe lograr dilucidar la expresión interna

del desarrollo del tema, es decir que cada obra tiene un proceso propio y único de montaje que luego puede evaluarse dentro de unos parámetros y unas clasificaciones.

A partir de la reconstrucción de esta experiencia de montaje, dilucidemos las etapas emergentes propias de esta obra audiovisual. Luego de la transcripción de la primera línea de tiempo, podíamos ya ver un primer orden de los fragmentos seleccionados de las entrevistas; al respecto Rabiger en 1978 afirmó que cualquier disposición de los planos de una película tiene un curso en el tiempo, y esto ya de por sí está planteando una estructura, pero la importancia de esta radica en que pueda ser entendida por la



audiencia, y que esta exprese el contenido y el punto de vista que el autor desea plantear, para lo cual se requiere de una mayor elaboración, más horas de visualización y lectura de las transcripciones que permitan avanzar en la construcción de relato por medio de la estrategia de montaje.

Mientras visualizábamos esta primera estructura para la torta de entrevistas, íbamos descubriendo qué necesidades tendríamos para armar el montaje: se necesitaba armar una línea discursiva con las pautas de la guía documental, además se requería visualizar de manera horizontal la estructura que se

estaba armando con el fin de encontrar la ubicación adecuada de cada una de las partes, y también debíamos encontrar una forma de recordar rápidamente el código numérico asignado a los tiempos de los fragmentos. Para armar la línea discursiva, organizamos las unidades temáticas de acuerdo con los conceptos manejados en la estructura dramática.

Si el término “composición” significa “acercar”, poner junto, no sólo se trata de definir qué partes del relato serán utilizadas, sino también de comprender qué tratamiento y qué orden se debe dar a cada fragmento. (Eisenstein, 1978).

De la primera selección arbitraria de los fragmentos de las entrevistas obtuvimos una torta básica desordenada, incoherente, de larga duración pero con gran valor en cuanto al criterio de organización de los fragmentos que intuitivamente emergió de nosotras; este fue organizar estas partes en las unidades temáticas de nuestro contenido, porque estas unidades se transformaron en las partes internas del filme que debíamos elaborar para luego ensamblar. (Eisenstein, 1978).

La elaboración interna de cada fragmento se hizo hilando los relatos por medio de los grupos de preguntas de las entrevistas de las cuales derivaron los temas:

Un primer grupo ¿Quiénes Fuimos?

¿Qué recuerda del municipio cuando era niño?

¿Cómo era un día suyo hace cuántos años? ¿Cómo era la relación con su familia?

¿Cómo eran los lugares más comunes? ¿Cómo era la relación con sus vecinos hace ¿_? años?

Segundo grupo ¿Qué cambio?

¿Cómo cambiaron las formas de trabajo? ¿Cómo era el comercio? ¿Cómo era la gente? ¿Cómo eran las fiestas?

Tercer grupo ¿Cómo cambio?

¿Cómo se ha transformado el pueblo en los últimos años? ¿Cuáles son los cambios más significativos que usted ha vivido? ¿Cuáles cree usted que fueron las causas de la transformación del municipio hace cuántos años?

Cuarto Grupo ¿Qué quedó?

¿Cómo es un día suyo hoy? ¿Cómo es la relación con su familia hoy?

¿Cómo ve el futuro de Usme pueblo?

Desde la expresión oral de los personajes se organizaron internamente estas unidades temáticas, ahora debíamos encontrar una manera de establecer relaciones entre los diferentes fragmentos hallando un orden para luego encontrar la cohesión. La línea de tiempo se estaba transformando en la hoja de montaje, como diría Rabiger: “Editar en el papel.” (1978. P. 110) Se trató de experimentar diferentes secuencias del relato hasta encontrar un orden, tarea compleja en las que tuvimos que comprender de manera

intuitiva formas de escritura aplicadas a la imagen que no comprendíamos, ni estudiábamos pero que en esta misma práctica estábamos aprendiendo de manera perceptiva.

Luego de haber revisado y ajustado la primera torta básica de entrevistas, visualizamos nuevamente con el fin de proyectar cómo continuar. Desde el trabajo de campo recordábamos bellas historias que nuestros personajes nos contaban cuando rememoraban sus tiempos pasados y se entregaban al recuerdo y la añoranza, estas historias nos las contaron en repetidas ocasiones, en cada nuevo relato recordaban un poco más de estos eventos. Desde la guía documental habíamos planteado la posibilidad de reconstruir estos eventos porque nos permitirían enriquecer el relato audiovisual dándole ritmo y contraste, haciendo los cambios de tiempo que implicaron cambios de color en la imagen y un tratamiento de personajes, vestuario y locaciones.

El ensamblaje de las reconstrucciones lo hicimos estableciendo relaciones de tiempo en conexión con el relato oral. Según Echeverri se establecen **relaciones de tiempo**: en las cuales la unión de dos planos consigue el efecto de continuidad o también de simultaneidad, donde dos planos corresponden a tiempos diferentes; según él se puede proponer una linealidad temporal o a temporal que se puede alterar usando recursos como la elipsis en la que se mantiene un tiempo y se resume una serie de acontecimientos en pocos minutos mientras el tiempo ha avanzado. La analepsis es el que representamos un acontecimiento anterior que no podemos ubicarlo con precisión en la línea temporal. O la prolepsis donde se da un salto hacia el futuro, en donde sabemos que los acontecimientos corresponden a un tiempo irreal o imaginario.



Tomando el recurso de la analepsis decidimos recuperar estas historias en concreto, revivirlas, recrearlas en hechos tangibles, no sólo por el valor simbólico, expresivo e histórico que tienen, sino porque la rememoración de ellos los conducía a un viaje hacia su pasado que tenía como efecto una serie de reflexiones frente al presente, y que le daban el sentido y la significación a este bien audiovisual.

Nuevamente debimos investigar, indagar y explorar estos hechos, y hacer una guía documental, un plan de rodaje y presupuestos, visualizar y hacer sábanas de edición. Para las reconstrucciones tomamos la decisión que ellos mismos fueran personajes que actuaran en las dramatizaciones, acompañados de actores extras, a los que ellos les enseñaran lo que debían hacer; este proceso de rememoración fue esencial para todos.

“Era que antes era así, golpeando la ropa, así golpeada la ropa, y eche harto jabón y golpié y golpié y como era un remolina eche harta ropa, y daba gusto, ¡ay! daba gusto lavar en el río, y sí me acordaba de cuando lavábamos en el río, muy bien, señorita porque me dio, que me dio fue como gusto antes.” (Rubio, T. 2010).

“Llevándolo por todo ese pastal y llegamos hasta donde estaban los obreros y le servimos el caldo. Así era pa’ lidiar los obreros, primero era una olla grandotota y llevaba uno los alimentos hasta donde estaban los obreros pa’ serviles, o si no entonces uno los llamaba, así como hicimos allá y era que en se tiempo era cucharitas de palo pa’ sorber, era pa’ los obreros era con cucharas de palo.” (Rubio T. [Entrevista] 2010).

“A mí me gustaron, me gustaron mucho, pues las que hicimos nosotras, las del caldo, las del río, es como ponerse nosotros en los zapatos de los de antes; yo no tuve experiencia de llevar el caldo como lo llevaban ellas, de pronto sí le ayude a mi mamá en algunos momentos a llevar el caldo a los obreros cuando estaba pequeñita, los obreros estaba ahí en la tierra y queda el caldo con tierra (Rubio T. [Entrevista] 2010).

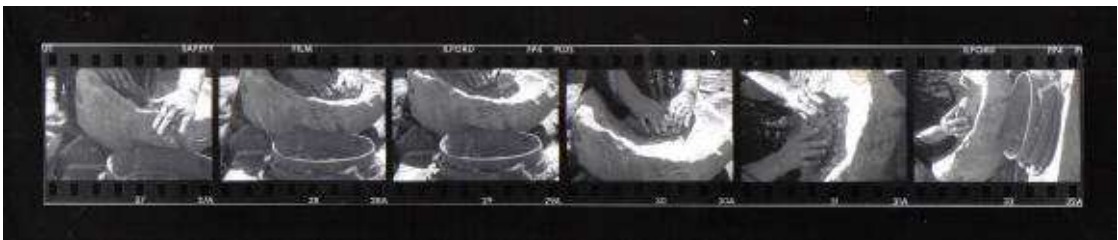


Otro recurso que utilizamos en el proceso de reconstrucción, fue significar el pasado con la imagen fotográfica fija para hacer secuencias de movimiento cuadro a cuadro, acudiendo a la génesis de la imagen en movimiento que permitieran simbolizar hechos de un pasado lejano, de un hacer que deja rastros en las piedras y tradiciones en las personas.

También se pueden utilizar **alteraciones de tiempo** como la llamada “cámara lenta” que ralentiza para detallar un acontecimiento o la “aceleración” que muestra el desarrollo continuo de un acontecimiento, y el “congelado” donde se mantiene la imagen en un fotograma durante un tiempo determinado. (Echeverri, 2008). Igualmente, los **efectos fotográficos** que permiten lograr diferentes niveles de profundidad de campo, cambios de distancia focal que permiten mover la atención del espectador sin corte de cámara.

En otros casos se puede limitar o ampliar la cantidad de información que se quiere mostrar al espectador, se pueden hacer cambios de encuadre, se puede dividir la pantalla

en varios cuadros y ver de manera simultánea, en diversas perspectivas, se pueden crear efectos en la iluminación, contrastes, contraluz, cambios de color en la imagen, usando filtros, blancos, negros, sepia, azules, con el fin de intervenir la significación del relato, este recurso estético permite trucajes para representar el pasado, el futuro y el presente. (Echeverri, 2008). Y con base en esto narramos el hacer de las arepas de maíz en secuencias de fotografía.



El montaje de las reconstrucciones se hizo en secuencias dramatizadas que se convirtieron en grupos significativos de imagen y sonido que aportan al encadenamiento del discurso.

Tuvimos muy en cuenta las **relaciones espaciales** para transmitir la sensación de permanecer en un espacio común, aunque estas también se pueden construir en el campo y contra-campo donde cada personaje se encuentra en un espacio diferente, pero se muestran en un efecto de sutura en cortes seguidos de cámara donde se evidencia la relación del personaje con el espacio que habita. (Echeverri, 2008). Las relaciones de espacios en este documental tienen las particularidades propias de su contenido, pues los espacios son recursos narrativos vitales; en este caso Usme representa el concepto de la tierra dentro de la línea dramática, por eso este espacio debía ser el espacio en común de los personajes del documental.

La imagen y el sonido debían plasmar nuestro punto de vista en la imagen significada de Usme, como la tierra en la que se sembró tradición, y que hoy en el presente está condenada a convertirse en tierra para ser territorio urbano anexado a Bogotá.

De nuevo se hizo necesario reflexionar qué imágenes debían narrar este espacio; nuevamente realizar un nuevo rodaje en que se hicieron las “tomas o imágenes de apoyo”; de manera arriesgada prefiero llamarlas “*imágenes narrativas*”, reflexión que surge de la experiencia de grabación de estas imágenes en las que no actuamos de manera acertada, pues para estos dos rodajes de *imágenes narrativas* no desarrollamos una mirada desde el punto de vista estético de cómo significar la urbanidad usmeña, me refiero a que sólo filmamos con nuestro sentido común del ciudadano de la gran ciudad, y no con la mirada de la hibridación urbano-rural de Usme.

En el momento del montaje no contábamos con suficiente cantidad de imágenes estéticamente construidas con una intencionalidad, sólo contábamos con planos generales y panorámicos de la localidad; a la hora de hacer las secuencias de imágenes, todas parecían la misma foto con el mismo ángulo y una mirada homogénea; entonces se hizo necesario rebuscar en los retazos del primer rodaje y de la grabación de las mismas tomas de apoyo para solventar esta equívoca acción; esto nos obligó a hacer sesiones de fotografía y filmaciones con cámara de baja resolución que afectaron el nivel técnico del documental.

Para hacerle frente a esta dificultad, retomamos una vieja idea conceptual que habíamos conversado con mi compañera realizadora durante las caminatas en Usme, se trataba de simbolizar por medio de las texturas de la tierra, el cemento y los ladrillos la destrucción de los recursos naturales.

En sala de edición creé clips de imágenes de agua y tierra que aportaron en la preparación para los puntos de giro y la ruptura del relato. Con base en esta experiencia considero que es fatuo denominar una imagen: “imagen de apoyo”, pues todas las expresiones artísticas que usé en el documental son elementos narrativos que relatan en la continuidad de las imágenes, y simbolizan los elementos, estas imágenes narrativas permiten un rápido reconocimiento del espacio y el tiempo para establecer de manera rápida las relaciones entre los personajes y los espacios.

Una consecuencia de no haber construido de manera adecuada la grabación de las *imágenes narrativas*, se da cuando necesitamos hacer referencia a los espacios y los

eventos que suceden durante el montaje, y no existe el recurso visual para identificar dicho evento por no hacer las tomas adecuadas de los nombres de los lugares y las ubicaciones; entonces el recurso fue crear por medio de los **textos lingüísticos gráficos** que se refieren a los textos escritos como los que aparecen en pantalla que ofrecen datos significativos del film; tales como fechas, lugares y eventos. Los textos lingüísticos gráficos también son utilizados para complementar información de la imagen o para hacer explícito el pensamiento de un personaje, completan información que es no fotografiable, y refuerzan mensajes de la música o de la imagen. Otro tipo de textos son los subtítulos que son usados para solventar los inconvenientes de sonido, también para hacer aclaraciones sobre los diálogos, y para traducir en otro idioma distinto al original de la obra. (Echeverri, 2008). De varios de ellos tuvimos que valernos.

4.6 El montaje sonoro

Los ruidos configuran una carga semántica al interior de la historia, se les puede otorgar una carga simbólica en presencia y en ausencia en la imagen, y sirven también como ambientación; estos pueden ser utilizados de manera intencional para crear nuevos espacios narrativos dentro de la historia. Los clips se finalizaron con la grabación de fragmentos sonoros de agua, y tierra con sonorizaciones de destrucción que nos permitieran inquietar al espectador al transformar la imagen y el sonido.

La música como elemento expresivo en la dramatización puede ser “diegética, cuando su fuente hace parte del desarrollo de la historia. También puede ser **out** cuando está ausente, o extradiegética con una intención simbólica, y emotiva que se logra con la conjugación de la imagen; esta genera espacios narrativos y aporta la complementación conceptual de historia, no sólo debe usarse para ambientar, amenizar o cubrir problemas de sonido o de la imagen.

La creación de la música en nuestro caso surgió del interior de la obra, desde el trabajo de campo hasta la posproducción, en el esfuerzo por comprender los relatos de los personajes del documental; reconocimos toda la fuerza de su palabra y la belleza de la sonoridad de la misma, pero el reconocimiento consciente de este valor oral de los relatos, se da cuando en el trabajo de campo contamos con la compañía de Fabio Sánchez, él nos acompañó en varias jornadas de trabajo de campo, y se hizo partícipe de

los diálogos con los personajes; luego en el trabajo de visualización y la transcripción de la línea de tiempo, Fabio me acompañó desde el silencio atento y, en su rol de músico, identificó el valor sonoro del habla de los campesinos usmeños; en ese momento le propongo que hagamos la música del documental tomando estos textos y estas sonoridades.

“El inicio práctico de mi participación en el documental se da con la transcripción de entrevistas. Pensamos, que la forma más respetuosa de darle música al documental era tomar los elementos sonoros de lo campesino; esto incluía la forma de hablar de los campesinos de Usme. Así que este ejercicio de transcripción surge en principio para registrar ritmos, entonaciones y acentuaciones de las palabras de los campesinos, pero al notar que la belleza de sus relatos era tan valiosa como sus características sonoras, decidimos transcribir gran parte de su relato para convertirlo en canción. (Sánchez, 2010).

Este proceso creativo de la música se vivió paralelamente con el proceso de producción del documental; mientras transcribía los fragmentos de las entrevistas, Fabio realizaba la transcripción de las frases que resaltaban por su sonoridad, él las transcribe a mano y entre línea y línea las traduce a la gramática musical. En este proceso de creación el compositor de la música realiza en diálogo constante con la realización. Un acierto dentro del proceso es que el compositor establece un vínculo relacional con Usme y las personas que hacen parte del documental, participa del segundo rodaje de reconstrucciones y permanece cerca de todo el proceso de realización.

“Debo decir que para el momento que me pidieron la música, el documental aún estaba en realización. Conocí a la gente que iba a entrevistarse, a los espacios que iban a ser descritos, filmados, recordados y hasta batallados dentro de esta experiencia.. Caminé sus tierras, montañas, sembrados, trochas, ríos, hasta sentí un azadón entre mis manos y saqué la papita de la tierra...” (Sánchez, 2010).

De la experiencia del montaje audiovisual aprendimos a armar unidades temáticas dentro de los relatos, esta misma experiencia la replicamos en la construcción de las letras para las canciones, armamos los textos en archivos digitales y empezamos a trabajar texto por texto. Tomamos algunas frases textuales, otras las construimos con palabras de cada uno de los entrevistados, y tomamos frases de las entrevistas que no aparecen en el documental con el fin de enriquecer los textos, pero también con la intención de rescatar material que terminó saliendo en el proceso de montaje.

“En este punto contamos entonces la posibilidad de 10 canciones, mucho más de las esperadas por hacer; con estas 10 posibilidades realizamos un ajuste de la forma en prosa para tratar de darle una estructura versificada, sin tener en cuenta aún la

rima; terminado este ejercicio pudimos darnos cuenta qué letras tenían más facilidades a la hora de volverlas canción y también cuales debían estar por la cualidad de su temática. De esta selección salieron 6 posibilidades.” (Sánchez, 2010 [Relato]).

Luego de contar con estos seis textos, decidimos los dos buscar asesoría para la creación de estas letras; buscamos entonces al maestro Efraín Franco, quien es maestro de Fabio en el ensamble de músicas campesinas de la ASAB (Academia Superior de Artes de Bogotá).

“Una tarde de enero llegó a mi casa con varias “letras” de las canciones que había elaborado a partir de las grabaciones mencionadas. Me llamó la atención el que no respondían a moldes de métrica y rima convencionales Pensé que resultaría difícil ponerle música a estos textos Querían –él y Darlin- mantener las expresiones orales ricas en sonoridad, expresiones regionales propias, dejes y otros elementos fonéticos, semánticos y lingüísticos que se aprecian y sienten al escuchar a los campesinos. Pensé que era una posición estética, académica y cultural muy valiosa, y que valía la pena explorar. (Franco, 2009[Entrevista])

Nuevamente estábamos enfrentando retos creativos, la decisión de hacer música completamente original implicó exhaustivo trabajo y, sin darnos cuenta resultamos haciendo dos obras de manera simultánea.

“Para la realización de la música pensé que necesitaría la ayuda (inevitablemente) de personas que estuvieran más cercanas a este tipo de música. Estaba ya seguro que usaría carranga, porque esta música tiene la característica de recoger otras músicas campesinas y darles vitalidad de nuevo al ponerlas entre los instrumentos y los oídos de la gente. Fue entonces cuando pensé en Inti, Michels y Óscar, músicos que por su experiencia conocían algunos aspectos de esta música. (Sánchez, 2010 [Relato]).

Al lograr un segundo corte de edición con las reconstrucciones ensambladas en el montaje, empezamos a trabajar de manera concentrada en la sonoridad de estas imágenes; por una lado ya conocía los textos de las canciones con lo cual me guiaba en cómo hacer las secuencias de imagen, de tal manera que la música generara un espacio narrativo en conjunto con la imagen; Fabio estuvo acompañándome durante varias sesiones en sala de edición con el fin de que en conjunto lográramos definir el montaje de la música dentro del relato.

“La música al tener letra, una letra que salía del mismo documental y que además relataba cosas valiosísimas debía tener características especiales; es decir que pudiera ir con la imagen, relatando junto a ella y demás. Pero esto llevaba una complicación, las canciones tal como estaban no permitían esos cortes por la especificación estética que requería el documental. Así que tuvimos que trabajar en lo que en ese momento llamamos pistas, esto conllevaba a preparar versiones

alternativas. Para ello decidimos reunirnos para ver el video seleccionando las partes del documental que llevarían música, y modificando las canciones de acuerdo a ello. (Sánchez, 2010 [Entrevista])

Luego de que los músicos trabajaran en el montaje musical y realizaran arreglos conjuntos, hicimos una primera grabación de las seis canciones, a partir de la cual hicimos las primeras pruebas con la imagen, buscando dónde debía ubicarse la música y cómo debía ser su tratamiento. Tener la posibilidad de hacer las pruebas sonoras nos permitió entrar en varios tipos de ensamblaje sonoro en el montaje.

“El ensamblaje es interesante, es muy bonito, porque también veo que no sólo se piensa en la música y en la imagen, sino que está la fotografía detrás, está pues también la parte humana, la manera como la música se relaciona con los momentos sentimentales, los momentos graciosos, los momentos que son más duro; cómo la imagen empata con lo que se está diciendo, los momentos donde se muestra el campo, donde se muestra la ciudad. (Manchego, 2010).

El empalme de la música con corte de edición de entrevistas y reconstrucciones, nos condujo a desarrollar varias maneras de definir el ensamblaje de esta música. Por un parte no podemos afirmar que es música diegética, porque a pesar de ser el mismo texto que han expresado los personajes, al ser este convertido en música ha sido modificado de su versión original a una versión elaborada fuera de la escena, en la que la misma frase es cantada y no hablada, es decir dicha en otra entonación, por otra voz, otro ritmo; y además está puesta allí con una carga significativa distinta de la expresada por el personaje en cámara. Esta forma de encadenar imagen, voz y música responde a una forma que no se enmarca dentro las formas tradicionales de encadenar contenido y expresión audiovisual. Por otra parte, usamos como recurso la música extradiegética, en la cual reforzamos momentos emocionales en relación con la intencionalidad elaborada en la secuencia de imagen, para desarrollar el momento emocional según el contenido, de tal manera que se llevara al espectador a transitar por diferentes emociones.

La música en esta obra audiovisual elabora unidades temáticas construidas originalmente desde la creación musical específicamente para el documental; a partir de ella se organizaron secuencias que solas relatan un sentir frente a la tierra y el agua, frente al saber campesino y las transformaciones de la hibridación de la cultura. Según Echeverri, el punto de partida son las relaciones entre dos planos los que definen los tipos de montaje que pueden darse: “De continuidad en el que el plano actual sucede

inmediatamente en el tiempo al anterior.” En este se unen los planos para armar una secuencia. El montaje sucesivo que muestra una después de otra todas las acciones, en simultaneidad. El alternado es donde se intercalan dos secuencias que narran diferentes acontecimientos. El paralelo donde se narran situaciones de diferentes unidades narrativas. Y el convergente que muestra acciones distantes que se unen al final.

El manejo del tiempo que sigue los hechos con una cronología natural nos permitió discernir la manera de romper dicha cronología lineal, experimentando diferentes órdenes de los fragmentos, manejando las relaciones entre presente y pasado; por eso podemos definir nuestro montaje como una mezcla entre la continuidad y el *flashback*.

4.7 Contenido Final

Finalmente logramos la consagración de una gran composición al interior del montaje, pues según Eisenstein es inseparable la composición del plano de la composición del montaje, porque al final se conjuga en una obra audiovisual que en la unión de todos sus elementos busca comunicarse con un espectador. (Eisenstein, 1978)

Visualizando los tres documentos de trabajo podemos reconocer como a lo largo de toda la práctica fuimos construyendo un camino en diferentes etapas de creación, que no son secuenciales, ni lineales en su acción, pero que si tienen momentos distintos en cada etapa, también podemos apreciar como todas estas reflexiones se transforman en cuerpo para confluir en una obra.

En el corte final llegamos a 42 minutos del relato, contenido en el nombre del documental *Toda la vida al campo*, que buscan cuestionar en el espectador: ¿qué tanto reconoce de su pasado, de su tradición y sus ancestros, qué ha perdido, qué ha ganado? Para finalmente llevarlo a preguntarse por quién es en el presente. Con ello definimos un formato documental y una propuesta propia para el montaje musical que puede ser aplicado en músicas originales.

El trabajo de elaboración de la música del documental fue tan arduo, arriesgado y exigente que desbordó el hecho de ser música original de la obra, para convertirse en un disco de nueve canciones completamente originales e inéditas que lleva el mismo nombre del documental. En cada canción se narran relatos completos de vivencias

campesinas en medio de las labores del trabajo en el campo, la comunidad alrededor del fogón con tres piedras y ponga la olla, la reunión al llamado de vengan a tomar el caldo y el lavado de la ropa en medio de las piedras río del campo que es muy bonito.

Dos obras artísticas que se originaron en un mismo río, pero que tienen diversas naturalezas y seguramente distintos caminos. Luego de crear el máster de la música y el documental, se desarrolló un largo trabajo de creación de imagen promocional en las que diseñamos un *pressbook*, dos etiquetas para marcar el material, una carátula, un afiche, un comercial promocional y un tráiler.

5. Devolución Creativa

De acuerdo con la propuesta del Padre Carlos Juliao, esta fase praxeológica pretende situar la mirada más allá del presente donde se ubican los sueños y las iniciativas enfocadas a orientar el proyecto y la práctica en sus procesos de cambio a mediano y largo plazo. Es la posibilidad de inventar y construir el futuro a partir de la evaluación de las consecuencias de nuestras prácticas desde una posición que ha sido elaborada durante la acción y la reflexión de una práctica analizada e interpretada en la sistematización de la experiencia (2011). Desde la mirada praxeológica la devolución creativa tiene en cuenta: la intervención, la práctica, la historia de sus agentes para vislumbrar la trascendencia de la acción enfocada a un proyecto de acción-creación que sobrepasa la finalización de la obra, para encauzarla en procesos colectivos culturales de comunicación.

En este capítulo el lector se va encontrar con las prácticas de continuidad de la obra audiovisual después de su finalización de corte final. La reconstrucción de esta experiencia ha sido analizada desde dos espacios vitales: por una parte, el análisis de la devolución que se hace hacia la comunidad y los diferentes tipos de públicos que ha tenido el documental en los procesos de exhibición; y por otra, la devolución de aprendizajes que se da en el contexto de la práctica en los practicantes, y en los realizadores; reflexión que será ampliada en la sección de conclusiones como extensión de una de las manifestaciones de esta devolución creativa, dado que esta incluye la reflexión misma construida a lo largo de este documento.

5.1 Exhibición y públicos

El acabado de una obra audiovisual se da en el momento en que esta llega al público, este contacto con el público tiene como fin establecer un proceso de comunicación con el espectador, el cual da continuidad al proceso de elaboración de la obra. Según Martín-Barbero estas son dinámicas de interacción que “hacen reconocibles y organizan la competencia comunicativa de destinadores y los destinatarios.” (2003, P. 307)

Espacios para los que se requiere de una programación de lugar, de tiempos, y con una organización que no debe ser apresurada. Por el contrario, debe contar con una

planeación acertada en relación con el contexto y el público, pues son estos los espacios donde podemos discernir algunos de los aportes que hace la obra a sus públicos.

Es por ello que es importante vislumbrar los tipos de exhibiciones y públicos que se pueden abordar, sobre todo cuando nos encontramos ante la generación de procesos de comunicación en los cuales se busca concebir los medios como procesos colectivos de producción de sentido social, los medios como “*experiencia cultural y de revalorización de mediaciones.*” Desde esta perspectiva los actores no son pasivos, por el contrario son actores totalmente activos (valga la redundancia), porque participan de todo el proceso de creación y circulación (Martín- Barbero, 2003).

Ahora bien, para la devolución creativa mediante las exhibiciones es fundamental comprender la importancia del lugar y el público, pues no es igual exhibir en un lugar que en otro, porque las mediaciones en los sujetos son distintas porque están relacionadas con los espacios y los sentidos previos de los sujetos que se manifiestan al momento de estar frente a la pantalla. De la misma manera este proceso de mediación se hace visible en el momento de la producción de sentido, pues el desarrollo de las etapas posteriores: ver, interpretar y actuar se produce desde los sentidos previos y las condiciones de contexto del momento de producción.

Siguiendo las propuestas de Martín-Barbero “Las mediaciones son los lugares desde los que provienen las constricciones que delimitan y configuran la materialidad social y la expresividad cultural de la televisión.” (2003, P. 297). Al respecto el autor propone tres lugares de mediación: la cotidianidad familiar, la temporalidad social y la competencia cultural, estas se relacionan directamente con los tipos de exhibición y los diferentes tipos de públicos. La devolución creativa contempla una primera fase co-evaluativa y una auto-evaluativa; el proceso de exhibición es la evaluación originaria del proceso porque el público es el principal evaluador de la obra audiovisual, de su proceso de creación y su contenido final.

Finalizado el corte final de edición la obra que lleva por nombre “*Toda la vida al campo*” está lista; se termina el primer documental de los cinco que conforman la serie *¿Quiénes fuimos?* En este punto iniciamos la etapa de exhibición donde la obra

audiovisual es presentada al público. En este momento la obra completa su proceso de producción e inicia un nuevo proceso donde el público es el principal evaluador, éste confronta la obra y al estar o no relacionado con la producción vive diferencialmente la obra expresando de manera honesta y sincera su sentir frente a la misma.

El sentir del público y su construcción de sentido está mediado por los sentidos previos, el contexto y las condiciones en las que se exhibe: el lugar, los horarios, el espacio y las personas que participan de la exhibición. Según Medellín (2005). En esta etapa se pueden contemplar varias fases dentro del proceso de exhibición: 1) exhibiciones de prueba, 2) preestreno y lanzamiento, 3) comercialización y distribución y 4) entrega a archivos fílmicos y cinematecas.

Las **exhibiciones de prueba** son aquellas en las que se busca poner en evaluación con el ánimo de mejorar, el contenido final frente a un público destinatario, en algunos casos se requiere de hacer ajustes, por ello son consideradas como parte del proceso de montaje. (Medellín, 2005). En nuestro caso, realizamos una exhibición de prueba al interior del grupo de la práctica profesional, allí estuvieron presentes el director y cinco realizadoras pertenecientes a la práctica, tres de ellas se encontraban en etapa de producción de los documentales de Engativá, Usaqué y Fontibón; esta exhibición de prueba tuvo como finalidad escuchar opiniones de los compañeros del proceso, acerca de la versión final de la obra, así como aportar los

logros y aprendizajes a los otros procesos en desarrollo. Al respecto, se puede señalar que: producto de esta emisión de prueba, el director de la serie propone a las demás realizadoras seguir las características narrativas que construyen el formato documental generado en “*Toda la vida al campo*”,



en el cual se resalta el protagonismo de las personas y sus relatos en relación con sus espacios y tiempos; la representación en reconstrucciones y las músicas relacionadas con las personas y los espacios expresadas en unidades narrativas de imágenes que dan ritmos particulares a cada parte de la obra.

“*Toda la vida al campo*” genera un formato documental para la serie que no responde a los estándares televisivos o periodísticos tradicionales ni en tiempo, ni en narrativa. Aunque está pensado para la emisión por televisión, la propuesta se abre espacios en el contexto cinematográfico en salas de cine y en exhibiciones en pantalla grande en festivales y foros que muestran una posición y un punto de vista frente al género documental y el quehacer audiovisual. En esta primera exhibición se dieron los primeros aportes del grupo de practicantes y se realizaron ajustes de imagen, sonido, ortografía, revisión de créditos iniciales y finales. Siempre es necesario dar una revisión general a la obra terminada para poder fijarse en los detalles y tener la mirada crítica sobre la obra finalizada.

El **preestreno** y el **lanzamiento** son exhibiciones para la cuales generalmente se contactan relacionistas y gestores de eventos, para establecer contactos que favorezcan la circulación de la obra. (Medellín, 2005). La primera de estas exhibiciones es **la premier**, en ella por primera vez la obra es expuesta al público destinatario original. Dicho estreno fue realizado el 02 de octubre de 2010 en las instalaciones de Uniminuto, momento en cual nace oficialmente la pieza audiovisual. El primer año de exhibición es el de mayor actividad y vigencia de la obra, porque es el tiempo reglamentado por la mayoría de festivales y convocatorias para participar en concursos, muestras, emisiones de televisión, etc.



Para el desarrollo de la **premier** presentamos el documental a nuestros familiares, amigos y personajes que participaron en él. El mismo mes se realizó un lanzamiento en la localidad de Usme, en la vereda la Requilina, en casa de familiares de Libi Rubio, quien hizo parte del grupo de personajes del documental. Es importante tener en cuenta que este tipo de público está relacionado con la obra desde un tiempo antes de ser estrenada y es un público cautivo porque su referencia de la obra está afectada por la cercanía afectiva con los realizadores.



Como parte de un proceso colectivo de comunicación, es vital que la versión final de la obra sea presentada a los personajes del documental, porque ésta legitima su sentido sobre la obra, al generar procesos de confrontación consigo mismos; además es también en un espacio donde los relatos de estos personajes son compartidos con los vecinos, los amigos del pueblo, los familiares, convirtiéndose en una

experiencia cultural de reconocimiento y revaloración de las relaciones y de las costumbres. (Martín-Barbero, 2003).

Este tipo de exhibición prioriza el proceso comunicativo más allá de la difusión informativa. Son los organizadores de dicho evento quienes procuran las condiciones adecuadas para que el *ámbito de la recepción* se configure entorno a la reflexión colectiva, por medio de la generación de diálogos sobre la elaboración y el desarrollo en lo que señala Martín-Barbero como competencia cultural en cuanto a “Los modos de leer y de los diferentes usos sociales de la comunicación en los procesos de apropiación cultural.” (2003, P 296). En los diversos modos leer gente construye un significado de la obra otorgando un sentido social a los espacios de encuentro, debido a que en estos se manifiestan las problemáticas, los conflictos, las luchas, así como las tradiciones y las costumbres propias de la comunidad que participa de los espacios de exhibición en los cuales la obra audiovisual se convierte en arte generador de convivencia humana. (Medellín, 2010).

La comercialización y distribución, como fase de exhibición, corresponde a los procesos de negociación en festivales y mercados audiovisuales que permitan difusión, venta y circulación de la obra entre diversos tipos de públicos. (Medellín, 2005). El documental fue exhibido en el Canal Universitario Zoom en diciembre de 2010, y luego reemitido en enero, marzo y junio de 2011. Por ser un canal de televisión abierta, este público es generalizado e ilimitado, no podemos caracterizarlo, ni podemos saber con certeza cuántas fueron las personas que vieron el documental durante estas emisiones.

Este espacio de emisión por televisión permite llegar a distintos tipos de público y abre puertas para que la obra audiovisual pueda tener espacios de difusión y reconocimiento tanto de sus realizadores como de las casas productoras; también permite el ingreso de esta obra audiovisual al interior del hogar; es decir en el ámbito de la *cotidianidad familiar*, uno de los lugares de mediación en los que la audiencia familiar se encuentra y se reúne alrededor del televisor; es un lugar donde la tv interroga la familia e interroga su cotidianidad familiar, en cuanto es un lugar social de interpelación, de confrontación personal, de expresión y manifestación de los sentires. (Martín - Barbero, 2003). También un espacio donde se construye y se comparte el diario vivir. La primera emisión por Zoom nos valió la nominación a Mejor Producción Universitaria en el XXVII Concurso Nacional de la Televisión Colombiana, Premios India Catalina de TV 2011.

La participación en festivales es fundamental para la hoja de vida de la obra (**ver anexo 5**). Y para su circulación los festivales permiten un proceso de reflexión sobre la lectura que hace el público que pertenece al sector audiovisual en diferentes ámbitos y partes del mundo; pero además permite una percepción sobre el cómo se leen nuestras propuestas en otros ámbitos distintos al entorno académico. Esto implica un fuerte aprendizaje porque nos enseña la importancia de las obras audiovisuales como registro histórico, como memoria de la historia de una sociedad y también nos muestra el mundo que está fuera de la institución. Los festivales son una ventana importante para la difusión y reconocimiento de la obra y sus realizadores.



La fase de **entrega a archivos fílmicos y cinematecas** implica poner la obra en espacios de conservación y preservación de archivos audiovisuales con el fin de que ésta pueda ser descubierta años después por otros públicos y tenga la posibilidad de ser valorada en otro espacio-tiempo histórico, (Medellín, 2005). En

los festivales donde ha sido enviado el documental, se ha dado la posibilidad de que ésta sea incluida en los archivos audiovisuales de la institución organizadora. Echeverri

señala que tanto en el género documental como en la ficción se: “Tiende a reflejar, representar, recrear, dramatizar los conflictos sociales y políticos de su lugar de origen, con una mirada cercana y realista.” (2008, P. 416), en tanto se elabora un significado en la representación de fragmentos de la realidad, con lo cual la obra cobra un valor histórico en tanto registra y captura eventos, historias que se convierten en un compendio de memoria colectiva de valor histórico que cobra vigencia con el paso del tiempo, en la necesidad de la retrospectiva.

Públicos

La lectura del documental está mediada por el tipo de público que lo ve, sus sentidos previos, sus características, sus vivencias y sus contextos.

El primer público fue la propia comunidad

que hace parte de la producción de la obra audiovisual, en el caso del género documental también es referente a las personas que pertenecen al lugar donde se realizaron las grabaciones. Para quienes participaron de la realización de *Toda la vida al campo*, verse por primera vez capturados en la pantalla, significó



entrar en la rememoración de la experiencia, en la reflexión del sentirse reflejados en la obra, lo cual generó un espacio para que los mismos actores expresarán opiniones sobre su realidad urbano-rural. El hecho de ver representada esa tensión hizo que la percibieran fuera de la cotidianidad donde asumen los conflictos en la monotonía del diario vivir, otorgándose a sí mismos una nueva mirada sobre su realidad, fue la posibilidad de compartir y poner en discusión con los otros pertenecientes a su comunidad, su sentido social sobre los conflictos y procesos sociales usmeños que competen a la comunidad en general y no sólo a aquellos que afectan al interior de la familia. (Martín- Barbero, 2003).

“yo creo que es importante, primero porque el documental hace que otras personas sientan, no es plano, si no es un documental yo creo que también hace que uno se concientice que está pasando algo; sí, está sucediendo algo y no lo dejan ver de otra forma, porque da la realidad y no la realidad que muestran los medios de comunicación de que el campo es malo, de

que el campo se está acabando, que en el campo no se puede vivir. En el campo se vive y se vive con alegría y a mí me gustaría seguir viviendo en el campo, lástima que estén cambiando tanto las cosas. (Rubio T. , 2010[Entrevista]).

El trabajo de campo nos permitió ingresar en los espacios de la ritualidad familiar en el entorno cotidiano, pero la exhibición de la obra en su lugar originario –Usme– con el público de la comunidad, generó espacios alternos para compartir la obra audiovisual al interior del hábitat familiar, pero de manera contraria al tiempo rutinario.

La exhibición de esta obra audiovisual es alterna, porque no procura hacer parte de la rutina enajenadora, sino por el contrario pretende espacios distintos que quieren romper con la monotonía autómatas, en la que se actúa de manera mecánica en la pasividad del tiempo que no permite pensar el diario vivir como espacio de consolidación de las prácticas como procesos de aprendizaje, sino como acciones obligadas al hecho de sobrevivir.

La temporalidad social identificada por Martín Barbero como parte de la mediación, aparece en este tipo de público de manera diferente porque no se procura la percepción del tiempo rutinario, sino la de un tiempo activo, alterno, que ingresa al interior de la familia y en este ámbito interpretar la mediación en un nuevo tiempo de compartir y reunir la familia alrededor del audiovisual, en un tiempo conmovedor porque los enfrenta consigo mismos tanto individualmente como colectivamente; es por ello que se convierte en una práctica cultural familiar, extensiva hacia los vecinos, siguiendo la misma lógica de la cultura rural o de las ciudades pequeñas donde los vecinos son una continuidad de la familia.

Las exhibiciones se han hecho en las casas usmeñas, en horarios concertados con las familias los días viernes y días festivos en horas de la tarde, con el fin de que sus allegados puedan asistir. Aunque esta práctica no hace parte de los hábitos de la familia, ellos tienen la disposición porque reconocen a los realizadores desde la confianza construida en el trabajo de campo, pero también porque sus familiares están relacionados con el proceso y algunos de ellos aparecen en pantalla, lo cual es para sus familiares un motivador para hacer parte activa, tanto en la organización como en la participación de estos espacios inéditos en sus prácticas diarias. Un ejemplo de esta activa actitud se

evidencia cuando “vinieron a Bogotá” a la universidad a ver la Premier. Digo vinieron a Bogotá, porque para muchos usmeños Bogotá es un espacio y Usme otro.



Estos *ámbitos de recepción* son reflexionados por Moragas y citados por Martín-Barbero como parte fundamental de *la competencia comunicativa* relacionada con los hábitos que atraviesan los modos de ver la televisión, en cuanto a la organización

del tiempo y del espacio cotidiano: En cuanto a qué lugar es elegido, el tipo de pantalla, el uso que se le da y el tipo de tiempo dedicado. Estas condiciones también han sido alternativas en este tipo de exhibición y con este tipo de público, porque se configuraron en un *ver con la gente* donde el tiempo fue planeado con uno o dos meses de anterioridad, el lugar también definido con las familias, el espacio fue la sala de la casa y del mismo modo fue otorgado por la gente, se usó la proyección en video beam conectado a un PC y un equipo de sonido, se proyectaron fotos del proceso y el documental con lo cual la pantalla estuvo encendida aproximadamente por dos horas y las otras dos horas fueron tiempo de conversación alrededor de una comida.

Por tanto el exhibir para las familias de los entrevistados les permitió reconocer y alimentar su perspectiva frente a su historia familiar. Por ejemplo: en el estreno de “*Toda la vida al campo*” en el cual se encontraban la familia de Libi y la Señora Trinidad, ellos no conocían el dicho de los hombres para hacerle una propuesta de amor a la mujer: “*Oiga señorita. ¿Vamos a tener un apretao?*”, por eso les sorprendió saber que este era el dicho que se usaba en el tiempo de la tía Trinidad. El audiovisual les permitió reconocer una forma lingüística de la tradición oral del pasado que hoy cuentan a sus hijos y que, además ha sido convertida en una obra musical para que por medio del arte se difunda y se preserven estas historias. También vale pena resaltar que es uno de los climax del documental que mayores reacciones genera en el público. (Ver anexo 7 letras de las canciones- tema: Las pendejaditas).

Otro evento importante para ellos fue ver a su tía y a Libi compartiendo el hecho de lavar la ropa en el río como en los tiempos de la abuela.



Detrás de esta experiencia de rememoración que vive este tipo de público se está construyendo una manera de leer el texto audiovisual; su relación con su tía que los llevaba a comprender que lo recreado eran recuerdos del pasado y que por tanto

la narrativa está viajando hacia el pasado en un *flash back*, les permitió replicar esta lectura en otros textos. Con esta pequeña referencia estamos hablando de otra forma de mediación que Martín- Barbero ha definido como “*competencia cultural*” que trata de la: “Configuración de la educación en cuanto a etnias, culturas regionales, dialectos y mestizajes.” En ella pervive. “La memoria-narrativa, gestual, auditiva y los imaginarios” (2003, P. 308). Este acervo cultural se expresa en la lectura que se hace del texto audiovisual, porque está relacionado con el lugar en el que viven, la gente, las costumbres y las prácticas que a su vez están ligadas en la conjugación de los sentidos previos de experiencias anteriores similares a esta, con el ser y hacer presente en cada persona.

“La oportunidad de materializar un poco esas historias nos la brindó este documental. No sólo se cuenta la vida, las experiencias que marcaron y configuraron los pensamientos, sentimientos y actitudes de las personas, sino se comparte lo más íntimo y sagrado, se comparte el afecto y el corazón. (Rubio L., 2010 [Relato])

Como bien indica Beatriz Sarlo (citada por Martín –Barbero), las exhibiciones del material audiovisual tienen tantas lecturas como *diversos lectores sociales posibles* tanto la: “Lectura erudita como la lectura popular en la que se halla el placer de la repetición y el reconocimiento. Y en él hablan tanto el goce como la resistencia.” (2003, P.296). Es en la lectura popular de la comunidad usmeña en la que el placer y el goce están presentes, pero se enfocan en procesos de reflexión que no abandonan el ser y el saber popular. Es por ello que para estas familias no fue el sólo hecho de evocar los recuerdos y de conocer otra parte de su historia y su tradición familiar, también significó un cuestionamiento a los cambios que ha tenido su presente en relación con el pasado, su

forma actual de relacionarse con la naturaleza, sus formas de trabajo, sus luchas y su mirada hacia el futuro, su prospectiva.

También realizamos una exhibición en el contexto de la biblioteca pública Marichuela, en acuerdo con la organización Casa Asdoas quienes enfocan su hacer a la defensa del medio ambiente natural, principalmente en Usme. El público que asistió estuvo conformado por personas que viven en las veredas aledañas a los barrios altos de Usme: defensores ambientales, líderes indígenas, jóvenes y niños que viven en la localidad. Éste es un público propio de la comunidad con la característica de que pertenecen al lugar desde donde emerge el contenido y donde es grabado el documental.

Todos sabemos lo importante que es el tener en cuenta el género de la obra audiovisual en la definición del público al que éste va a ser dirigido, y al tratamiento de las exhibiciones que van a ser planeadas. En el documental a diferencia del argumental y la ficción, el lugar de filmación es real, hace parte del relato que se quiere contar, en la ficción los espacios pueden tener múltiples usos en los que también narran, pero son significados como un lugar distinto al original del sitio, por eso son espacios alterados con un escenografía definida con tiempos de anterioridad y controlada en su totalidad. En el documental los espacios al igual que las personas son filmadas tal y como son, sin alteración, ni control, por tanto las personas que participan y se ven reflejadas en la obra también hacen parte del público propio del contenido de la obra.

“Ojala se puedan reproducir algunos cds, para tenerlos en las escuelas y colegios populares, ese tipo de cosas son muy importantes; y además tiene los dos argumentos que son la propuesta y la contrapropuesta, porque se desmiente el tema de la expansión, me parece que recogió una parte que es supremamente delicada que es lo que afirma el arquitecto Franchesco (Exhibición Marichuela, 2010).

La cuestión del género tiene relevancia a lo largo del proceso, porque también median en los procesos comunicativos; al respecto Martín-Barbero señala que los géneros están definidos por unas reglas que configuran los formatos, y es en ellos donde se enfoca el reconocimiento cultural de las comunidades, el género es algo que “pasa por el texto.” Es por esto que el género es considerado una estrategia de comunicabilidad en el que el género no es considerado un hecho únicamente literario, sino también cultural. (Martín-Barbero, 2003). En razón a que el formato y el género organizan la *competencia*

comunicativa de los destinatadores, es decir que proponen unas pautas para lectura y análisis del texto.

Los espacios de diálogo caracterizados por los públicos y los tipos de exhibición en relación con el género, señalan la percepción de lo cultural en dimensiones inéditas del conflicto social, formación de nuevos sujetos y de formas de resistencia, en la reconceptualización de la cultura que nos enfrenta a la existencia múltiple y activa, no sólo en su memoria del pasado, sino en su conflictividad y creatividad actual y su prospectiva futura. (Marín- Barbero, 2003).

...que ojala ese video lo podamos tener para la defesa que estamos dando es Usme, es algo para desmentir. Es un buen principio, pero es un material bien importante para la defensa del patrimonio y para las organizaciones sociales de Usme como un elemento valido para confrontar cosas que realmente se están diciendo y que no son, hay muchas cosas muy importantes. (Exhibición Marichuela, 2010).

Otro público destacable es el de las **comunidades similares**, es decir aquellas que comparten condiciones similares a las que se representan en el documental y se ven



reflejadas en el audiovisual tanto a nivel del contenido como en la expresión del mismo. En algunos casos las que en menor o mayor medida comparten el punto de vista expuesto por el realizador.

Para alguien que ha nacido en el sector rural como es mi caso, realmente siente uno como que las cosquillitas, sobre todo cuando hablaban las señoras de cuando les llevaban la comida a los obreros, como que retoma uno la niñez. (Exhibición Marichuela, 2010).

Para el caso de *“Toda la vida al campo”*, la exhibición en la Universidad de Boyacá se hizo en un contexto universitario, pero en un espacio que comparte condiciones similares a las que viven los usmeños, pues ellos viven en el campo, ordeñan vacas todos los días, los abuelos de estas tierras continúan siendo campesinos y aran la tierra, allí también ha llegado la urbanidad de manera parecida a como ha llegado a Usme, pero al ser un público universitario también se sintió reflejado con el proceso de producción y realización del documental, por ser éste un proyecto de práctica profesional desarrollado con estudiantes.



Otro público lo constituyen las **comunidades a las que les puede interesar**, me refiero a personas e instituciones que pueden estar interesados en aspectos particulares que se derivan de la obra audiovisual como: el formato y el género, las características de la producción del documental, los aspectos de la realización, el proceso de investigación, el camino para el logro del contenido final o interesados en hacer diferentes usos de la obra, por ejemplo: radios y televisiones comunitarias o universitarias, como lo fue en

el caso de la Universidad del Cauca en Popayán, donde su interés se centró en el proceso de producción y el contenido final, porque el aporte para ellos se da en la preservación y difusión de los relatos orales de los campesinos, así como la experiencia de que un par de jóvenes universitarias realicen piezas audiovisuales con temas relacionados con la ruralidad y el medio ambiente.

Otro ejemplo de este tipo de comunidades se representa en la exhibición realizada en el II Foro Encuentro Regional de Investigación y Documentación en Música en la ciudad de Cucúta. Eje Músicas Andinas de Centro y Nororiente, en el cual el interés principal estaba relacionado con el proceso de investigación, desarrollo y creación de la música elaborada para el documental. En dicho encuentro se compartió parte del proceso de investigación y del aprendizaje praxeológico como forma de investigación aplicada a un proceso artístico de creación musical. Su interés radicó en los aportes que éste puede hacer a sus prácticas.

Me parece muy chévere que los estudiantes si podemos hacer cosas verdaderamente buenas... Esto es un ejemplo de lo que los estudiantes podemos hacer en la universidad, me parece muy chévere porque uno encuentra que le puede dar valor a sus ideas." (Exhibición Clase de investigación, USTA.2010).

Otro público interesado para el documental han sido las comunidades académicas, quienes se han motivado por conocer tanto de la obra audiovisual como del proceso de investigación que se desarrolló para llegar a la obra. En las clases de investigación, apreciación cinematográfica y los seminarios de investigación en comunicación en los que se ha exhibido, el documental ha generado en esta comunidad inquietudes tanto a

nivel de la producción de conocimiento como en los procesos de producción de bienes audiovisuales. En estas exhibiciones las discusiones se dieron en torno a la relación del investigador con el tema de investigación, las características de la producción documental desde el entorno universitario, así como las discusiones acerca de lo que fuimos desde la mirada del presente.

La resistencia campesina y su lucha para no caer en el exilio resulta admirable para muchos, encontrar que no se han perdido la totalidad de las costumbres de nuestros antepasados, siendo esta una sociedad que va encaminada a la evolución de los procesos de la globalización. Una sociedad en la que las costumbres populares escasean, porque "se vive sin recuerdo" de lo que fuimos alguna vez y que. por ende, estamos al límite de perder." (Díaz, 2011[Clase de análisis y crítica audiovisual]).

"Quiero resaltar el buen trabajo hecho por los estudiantes de Uniminuto, un documental como estos despierta la conciencia de diferentes maneras; es decir, estimula pensamientos al reconocer que gran parte de nuestra zona rural se ha poblado con la urbanización. El documental ciertamente nos deja ver el gran valor y aprecio que todavía se tiene por estas tierras del municipio de Usme y en la actualidad localidad quinta de Bogotá, el cariño que los pobladores que en su minoría viven en este territorio se resaltan y se mantiene intacto. (Laria, 2011[Clase de análisis y crítica audiovisual]).



"*Toda la vida a campo*" ha participado en los cine clubes; en clases de investigación y crítica audiovisual de Uniminuto y de la Universidad Santo Tomás, se ha exhibido en la Universidad de Boyacá, la Universidad del Cauca, la Corporación Nueva Cultura y en encuentros comunitarios y académicos como: Plataforma Social de Usme, la Biblioteca



Pública La Marichuela; la Semana de la Investigación Uniminuto 2010, los diplomados Mercadeo de Productos Cinematográficos y Audiovisuales y Realización Documental para Televisión y en el Seminario Internacional Vida al Cine 2010 de Uniminuto; en el Seminario de Investigación INVESTICOM 2010 de la Universidad Santo Tomás, la V muestra audiovisual de la Cinemateca Distrital de Bogotá, en sala de cine, y en la Muestra Audiovisual Ventanas 2011 de la Pontificia Universidad Javeriana, completando alrededor de 40 exhibiciones.

Toda la vida al campo” ha sido enviado a Festivales Internacionales en España, México y Ecuador. Y se ha hecho merecedor del premio como Mejor Documental Nacional en el Festival Internacional Alternativo de Cine y Video Comunitario “Ojo al Sancocho”; recibió Mención de Honor como Mejor Documental Profesional Universitario en el Festival de Cine y Video Comunitario de Cali y la Nominación a los premios de TV India Catalina 2010 como mejor producción universitaria.



Con estas exhibiciones hemos aprendido la importancia de asumir los procesos de formación con una actitud profesional, hemos aprendido a poner el corazón en lo que hacemos pues nunca imaginamos el recorrido que al día de hoy tiene este documental, las reacciones que ha generado en los públicos y las ondas que se han movido después de lanzar esta pequeña obra en este río. Sabemos que nuestro trabajo, el de nuestro equipo y parte de nuestro ser, está reflejado en esta obra.

5.2 La Prospectiva

Difuminar la prospectiva en un proceso praxeológico, requiere de diferentes momentos de reflexión de esta fase; en un primer momento tenemos la evaluación de la obra audiovisual como significativa final del proceso de aprendizaje, esta evaluación es hecha por el público como parte fundamental del proceso de confrontación, y se complementa con la reflexión evaluativa de la práctica como tal, hecha por sus propios agentes como esencia de la sistematización de experiencias desarrollada desde la perspectiva praxeológica, donde se vislumbra el proceso de reflexión para el aprendizaje del practicante en relación con su práctica. (Juliao, 2011).

Para aclarar el horizonte de la que sería nuestra prospectiva, iniciaré por retomar en una corta compilación los aportes de la obra audiovisual a sus diferentes públicos en las diversas exhibiciones, para luego vislumbrar los aprendizajes que conforman dicha prospectiva. Según Juliao: “La prospectiva es un discurso actual, una palabra de hoy

para quienes, en el presente intervienen la realidad, trasciende la práctica pedagógica, propone acciones futuras” (Juliao, 2011, P 147).

¿Qué aportamos?

Del proceso evaluativo desarrollado en los diálogos de las exhibiciones con los diferentes tipos de públicos, puedo afirmar que en un primer momento se han generado reflexiones, cuestionamientos y preguntas en cada uno de esos públicos, y aquí se configura un aporte importante sobre cómo por medio de prácticas comunicativas logramos entrar en el pensamiento de miles de personas, de tal manera que estas puedan influir en su actuar alejados de la mirada funcionalista de que este sea tan sólo un efecto mediático. Más allá de eso es reconocer la experiencia de la producción de significación en el documental como una experiencia cultural que motiva procesos de reflexión en los espectadores concebidos como sujetos-actores y como colectividades.

De acuerdo con las voces recogidas en este texto las reflexiones pueden discernirse en diferentes ejes conceptuales en relación con los públicos:

En el entorno de las comunidades académicas aportamos elementos sobre la concepción de la *investigación social* enfocada a un proyecto de creación artística, en el cual el medio no está instrumentalizado, sino que se concibe como un proceso comunicativo de creación de significaciones y no de mera “circulación de informaciones donde se concibe al destinatario (receptor) como productor también.” (Martín-Barbero, 2003, pag.P.310). Lo cual implica un proceso de elaboración de vínculos, de relaciones en las que la comunidad no es enaltecida ni tampoco subestimada; es un proceso de comunicación donde el investigador no ilumina y no se excluye del proceso de aprendizaje, sino que participa en la generación de diálogo para lograr constantes acuerdos recíprocos al interior de la comunidad concibiéndose así mismo como parte del proceso.

A lo largo del proceso de concepción sobre el documental, desentrañamos que la base fundamental de nuestras reflexiones e ideas para el proceso de creación se elaboraron de la experiencia rigurosa y particular del trabajo de campo que desarrollamos, partiendo desde una experiencia sensible *Ver con los sentidos*, transitando por la elaboración del

pensamiento crítico en el *Interpretar para crear*, pues esta nos permitió proponer y definir el *actuar como premisa de la creación*. Fases en las cuales se evidencia un proceso de investigación cualitativo, de investigación-acción-interpretación-acción desde un enfoque praxeológico, en el que la reflexión partía principalmente de la experiencia práctica para enunciar reflexiones críticas-teóricas que configuraran el actuar.

Este ciclo de pensamiento propio de la investigación praxeológica evidencia en el escenario académico, la posibilidad de concebir los procesos de investigación como puramente activos y creativos, así como vivenciables, lo cual confronta las formas actuales del quehacer mediático, en el cual se gira entorno al favorecimiento de las dinámicas de mercado, generando productos audiovisuales que responden a la inmediatez y los flujos de información parcializados por los entes de poder.

La elaboración de un proceso comunicativo que desemboca en la creación de obras artísticas audiovisuales, es un quehacer de largo aliento, no puede responder a las rutinas mediáticas, tiene sus propios ciclos de reflexión y creación que responden a las “dinámicas propias de la práctica”, en las cuales ingresa la propia visión sobre la práctica, la historia de los agentes y la mirada del actuar en el presente, pero con extensiones hacia un futuro.

El logro está en despertar nuestras capacidades para ser sensibles a un espacio-tiempo, para reconocernos dentro y fuera de él en la generación de un proceso de pensamiento crítico por medio de la reflexión de la experiencia sensible, en ciclos de reflexión guiados por los diálogos con los agentes de la práctica, con los textos en los que es posible apoyar las reflexiones de la práctica y la escritura de dichas reflexiones o al menos las pautas que dan las reflexiones. Procesos de investigación en los que el compromiso no pasa sólo por el hecho de adquirir responsabilidades, sino que implica el compromiso del corazón, el sentimiento, la emoción y el pensamiento, en cual nos ubicamos dentro de la experiencia como sujetos dispuestos a cambiar y transformarnos dentro de esta misma práctica.

Este modo de investigación nos condujo a tener una *posición sobre la concepción del género documental*, en la cual éste no se realiza con el fin de comprobar una hipótesis preconcebida, sino que su propuesta de contenido se origina en el descubrir de las realidades de unas personas y unos lugares. En el hacer documental se tiene una primera propuesta temática como punto de partida que apenas permite delimitar un lugar de exploración, lo demás se define en el moldeamiento y las pautas dadas de la experiencia, es por ello que Michae Rabiger define el documental como:

“(...) un medio de exposición de una determinada actitud o postura tanto o como una película... es una suma de relaciones establecidas durante un periodo de actividades y vivencias compartidas, es una composición hecha de las chispas generadas durante una reunión de corazones y mentes.” (1978, p. 27).

Pero esto no quiere decir que el documental es producto del azar o de la suerte, es que su naturaleza en relación con la ficción o la realización argumental es distinta porque responde a la esencia de la realidad, en la cual hay transformación constante, imprevistos, lo cual implica un tratamiento cinematográfico distinto en el cual el proyecto o propuesta se deja tocar por la realidad, se permite moldearse. Dicha libertad motiva la capacidad creativa de decidir y definir en medio del movimiento un ritmo, una narrativa, formas de montaje que están ligadas al contenido. El documentalista debe tener la libertad de parar y continuar cuando la práctica se lo diga, no puede estar ligado a un esquema rígido de producción, por el contrario debe ser una obra abierta que permite la maduración de los procesos. Y en tanto de los recursos y como lo expreso en el actuar, la elaboración del plan de rodaje, el presupuesto y la guía documental son procesos de reflexión más allá de la simple organización de información.

Esta responsabilidad de la libertad de cada realizador, inevitablemente desarrolla un punto de vista en su creador, tanto en la investigación como la obra: “Tienen el sello del investigador-realizador, que refleja su pensamiento, su manera de ver el mundo, su forma de abordar situaciones de la vida.” (Juliao Vargas, 2011), En la realización documental es fundamental que el punto de vista del realizador sea legible, pues finalmente es éste el que orienta el desarrollo del contenido y su expresión y en esa realización se evidencia su experiencia como creador; es por ello que es un proceso de comunicación porque el realizador se pone en diálogo con el espectador, al poner su

pensamiento en la obra audiovisual para luego presentarla ante un público. “¿A dónde se quiere conducir la mente del espectador?” (Guerrero, 2011 [conferencia FDC]).

Ahora bien comprendimos aspectos esenciales del hacer documental en cuanto a características de su naturaleza en *relación con la realidad*, y aprendimos que si reconocemos la naturaleza de un hacer particular podemos encontrar un camino asertivo para crear. Más allá de ser un camino recorrido, esta experiencia nos ha dado unas pautas sobre las cuales retomar el andar; en el caso concreto de entender que el documental se construye de personas reales con historias reales. La siguiente esencia del documental que es crear *memoria* “subjetiva, individual y colectiva.” (Conferencia FDC,



2011). Este es el compromiso del realizador con la memoria, con el sentido de preservar lo que estamos perdiendo y de analizar críticamente lo que estamos construyendo, en enlace con otro de sus pilares vitales *la investigación*:

“...como significativa en la medida en que devela fragmentos ocultos de la realidad: eso que estaba velado hasta ese momento, se hace visible, comprensible. Adquirirá sentido, en su objeto de estudio y en el cómo procedió, cuando los actores se vean reflejados en las escenas tal como ocurren y puedan decir “¡eso lo he vivido yo!” (Juliao , [Entrevista] 2011).

“*Toda la vida al campo*” se desarrolla en una idea del campo que es contada por aquellos que fueron campesinos de Usme, y que hoy recuerdan su vida campesina como parte de la historia de su pueblo; esta idea logra reconstruirse en imágenes que muestran una forma particular de hablar, de expresarse, de sentir su campo; idea que entra en conflicto con otras formas de pensar el uso del territorio como el advenimiento de la ciudad representada en el desarrollo urbanístico programado.



Las canciones surgen del reconocimiento de la oralidad de los personajes del documental, encontrando en ellos la expresión de la comunicación oral y gestual construida en la interacción, en la necesidad de decir, de contar y de preservar la memoria. Las letras de las canciones registran fragmentos de la

vida campesina como lavar la ropa en la piedras río, arar la tierra para sembrar la papa, preparar la leña para prender el fogón y hacer caldo con sabor a tierra, preparar “areponones” con masa de maíz porque en ese tiempo no había pan, y sólo se ganaban dos centavos: “Porque dos centavos eran dos centavos.” (Entrevista con la Señora. Trinidad Rubio). Es el protagonismo de la oralidad en el documental porque ésta es la que articula el discurso audiovisual sobre la relación de la palabra teniendo en cuenta que somos culturas tradicionalmente orales y este valor se ha transformado, pero no se pierde.



Aportamos a la construcción, registro y preservación de la memoria histórica en cuanto capturamos la imagen viva de estos personajes como evidencia de un tiempo histórico reflejado en el rostro, en las manos, en el vestuario y en el cuerpo como recordatorio de experiencias pasadas.

Pero además documentamos una época histórica de cambio y transición de la localidad lo cual es un aporte al proceso de construcción de identidad. Son relatos que cuentan el interior de la vida de un pueblo, que tratan de comprender la socialidad popular mientras nos abren a otra realidad.

Con la entrega del registro audiovisual, el disco y el documental, buscamos hacer parte de la devolución de los saberes que los campesinos nos entregaron en sus relatos. Devolución que también se hace a una sociedad que parece querer olvidar su pasado. Estos bienes nos permiten compartir con otros la experiencia en esta investigación, evidenciar el resultado de la relación entre teoría-práctica sobre la experiencia. Con ambos bienes queremos motivar la reflexión del presente, mirando al pasado; buscamos preservar la memoria y permitirle a otros descubrirla, para proyectar el futuro.

En la prospectiva la apuesta del documental es trabajarle al campo, preservar el campo, más aún en el momento actual que el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo en su informe anual para Colombia 2011, ha hecho un reconocimiento especial al espacio rural como el lugar para la esperanza, resaltando las posibilidades de desarrollo

sostenible para nuestro país, mediante el impulso de la producción rural. Así se manifiesta en el tema central de la producción musical



El campo es muy bonito

El campo es muy bonito
El campo es de primera
El campo lo que tiene
Es diversión muy buena

Porque está trabajando
Y también conversando
Se está uno riendo y
Contando cuentos

El proceso creativo revelado en los relatos de los campesinos, nos otorgó un formato documental, que definió la estructura y el estilo de cada uno de los documentales de la serie *¿Quiénes Fuimos?*, además de un propuesta inédita del montaje musical y sonoro de música que surge de las entrañas de la obra y que por eso narra dentro de la imagen, con la imagen moviéndose en los terrenos medios de la música diegética y extradiegética. “Las lecturas populares con su placer de repetición y el reconocimiento, en las que hay tanto goce como resistencia popular (representadas en los relatos de la gente) constituye una narrativa que es materia prima para la creatividad (documental y canciones), no sólo de bienes culturales sino de procesos de desarrollo social.” (Martín-Barbero, 2003).

Este aprendizaje también aporta a los modos de investigación desde la praxeología, uno de los casos es un método de investigación musical en el que se propone la creación de obras musicales a partir del estudio de la oralidad de las personas, un estudio de los instrumentos en relación con un determinado espacio-tiempo y estudios de letras a partir de la memoria y las particularidades de la lengua

Tal como se anunció en el inicio de este capítulo, las conclusiones de esta sistematización que se presentan en el siguiente apartado de este documento son un colofón de este proceso de devolución creativa.

6. Conclusiones: un colofón de la devolución creativa

Las conclusiones se refieren a la mirada sobre la práctica profesional y el ejercicio de sistematización como práctica reflexiva y como opción de grado y finalmente los aprendizajes en palabras de los demás agentes de la práctica.

6.1 Práctica

Para lograr discernir las características de la práctica, es necesario analizarla desde dos dimensiones fundamentales de esta experiencia de formación: una mirada general, sobre la práctica profesional, y una mirada de detalle, en la observación focalizada de la experiencia del practicante.

La práctica en plano general

La práctica fue una experiencia de formación colectiva, en tanto el taller creativo como metodología pedagógica, permitió la orientación y el desarrollo del proceso formativo en la que el diálogo posibilitó el reconocimiento de los compañeros de la práctica, así como el conocimiento de cada uno, por intermedio de la discusiones en los cine clubs, los debates y talleres en las clases, también fue un proceso de construcción de identidad en “su carácter relacional en la auto-percepción del sujeto en relación con otros” (Giménez, 2008 p.4)

Fue aprender a conocer el otro a partir de lo que escribe, a partir de lo que pregunta, a partir de eso fue conocer al otro, aprender a conocer al otro por medio de lo que dice, como actúa, tolerancia mucho. (Briseño, 2010 [Entrevista])

De alguna manera la experiencia de la práctica profesional nos permitió comprender que “la actividad educadora se realiza en la colectividad y por lo tanto la formación es un bien común” (Juliao, 2002, p. 59). La serie documental solo se logrará hasta que los cinco documentales estén completamente terminados. Esto implica una serie de responsabilidades conjuntas y sentidos comunes. Por una parte ser una obra terminada, depende del grupo de practicantes, la Escuela de Medios, Facultad de Ciencias de la Comunicación y en general de Uniminuto, porque en ellos está la fuerza creativa y productiva del proyecto para que ésta pueda llegar a diversos tipos de públicos. Por otra parte la difusión, la preservación y uso de la obra es responsabilidad también de las diferentes comunidades con las que se produjo y en general, de sus distintos tipos de

públicos pues son ellos quienes la legitiman como bien cultural porque en ellos está la legitimación y transcendencia de obra audiovisual.

Este proceso educativo trascendió del aula a la vida, configurando esta experiencia en una práctica transformativa, pues las reflexiones fueron cambiando y en ellas nosotros, como seres en colectivo, así como sujetos únicos e individuales, en un diálogo interno consigo mismo. En consecuencia nuestros aprendizajes de esta práctica han sido aprendizajes de vida y serán explicados más adelante en la sección de Aprendizajes. Es que precisamente la práctica configura su sentido en su capacidad transformativa a partir de la generación de conocimiento, por ello es una práctica significativa, es intencional porque está dirigida hacia un fin, éste a su vez le da su esencia e indica un horizonte, en la medida en que va aclarando en cada paso (Juliao, 2002)

La práctica es productora de conocimiento si se reflexiona, si se toma cada vez más conciencia de ella en el hacer. Como proceso reflexivo es de largo aliento, trascienden de la práctica inmediata, debido a su complejidad. Cada práctica en su particularidad descubre su propio ritmo, su duración y sus diversos ciclos en la medida en que se va definiendo, por ello no pueden ser revelados en medio del avatar de la velocidad y la rapidez. (Juliao 2011)

La práctica en primer plano

En el proceso de aprendizaje es importante pasar del marco general, al plano personal de los sujetos agentes de la práctica, pues en ellos está su tejido interno, la mirada cercana a cada sujeto permite abrir nuestra óptica para mirar nuevamente la panorámica añadiendo todo su sentido. En este andar de la práctica, viví una de las experiencias más significativas y formadoras en mi carrera profesional, tal como lo expresó en un relato una de las compañeras de la práctica “creo que aprendí lo que no aprendí durante toda la carrera” (Briseño, 2010[Entrevista]). En la práctica profesional encontré un espacio formativo alternativo que nos permitía una libertad que implicó grandes responsabilidades.

Una de las responsabilidades que asumí fue encontrar un camino para crear *Toda la vida al campo*. En él he comprendido la complejidad de la vida, en la que hay que caminar, para encontrar un camino, a arriesgo de lo que tengamos que enfrentar en cada paso,

entendiendo que las dificultades no son más que motivadoras de grandes aprendizajes. Por supuesto las dificultades fueron constantes, he reconocido que la vida siempre va a tener problemas que resolver, y otros que plantearse en la construcción de esa mirada crítica. Entre más nos esforcemos y trabajemos más dificultades hay que enfrentar, entre más esfuerzo mayor aprendizaje y satisfacción- Creo que lo más importante es aprender a agradecer y enfrentar los problemas, porque de ellos se extraen los aprendizajes significativos, los que verdaderamente nos enseñan.

Hubo uno que otro tropiezo por el camino, igual soy como el cuarto editor y la finalización con mi compañero Osmar- Al comienzo del montaje hubo muchos problemas en cuanto al sonido más que todo, aparte que el equipo con el que contábamos en esa época, no funcionaba, a cada rato lo reiniciábamos. Hubo muchos problemas, un momento donde todo se perdió, tocó prácticamente volver armar y después ya tomó mas forma. Un momento importante fue cuando trajeron la música, eso le terminó de dar el toque final y ya ahí quedó más fácil. (Amaya, 2010[Entrevista])

Quizá en ese momento una de las dificultades más fuertes, fue la ruptura en la relación de amistad con mi compañera co-realizadora, asunto difícil cuando teníamos que trabajar juntas ocho y doce horas varios días a la semana, a las dos nos costó mucho aprender a trabajar a pesar la molestia, la incomodidad y el cuestionamiento mutuo. Fueron largas horas de tensión y nerviosismo. Recuerdo que en la filmación con Don Alfonso, nos mirábamos y nos sonreíamos espontáneamente olvidando por momentos la molestia. Esos momentos nos mostraron que somos capaces de reconciliarnos y estar juntos, entendiendo las diferencias que podamos tener, unidas por un compromiso, un sentir, y un anhelo personal.

La práctica comprometida está profundamente relacionada con lo que ocurre en nuestra vida, en el hacer revertimos y transformamos nuestro sentir cotidiano, no dejamos de ser cuando estamos en el hacer, definimos nuestras acciones de acuerdo con los aprendizajes de los caminos andados en la vida. *“Toda la vida al campo”* es producto de todas las dificultades que enfrentamos, de nuestros aprendizajes, del amor, la alegría, de la ausencia y del dolor, en él se expresa nuestro ser con todas sus vivencias de aquel tiempo, porque lo que hacemos es producto de lo que somos, y si queremos crecer aprendiendo, hay que hacer, trabajar, trabajar muy fuerte, esforzarnos al máximo,

disfrutar, gozar, reír, llorar y no detenerse para tener la satisfacción de los deberes cumplidos y de disfrutar de los logros alcanzados.

Esta vivencia en la realización del documental y ahora la elaboración de esta sistematización me ha mostrado la vida en una dimensión real, pues asumir las dificultades, las satisfacciones, las exigencias, y las responsabilidades, se ha convertido en una metáfora para entender la vida y la necesidad de hacerse responsable de ella.

Pues bien esta experiencia me ha permitido adquirir cierta conciencia del mundo real, a cada instante me enfrento con él y con mis preceptos, deconstruyéndolos para tener la oportunidad de mirar desde otra perspectiva (Ríos, 2009)

Enfrentar este compromiso académico en el terreno real, ayuda a acortar la distancia entre el rol del estudiante, en la academia y la prospectiva del profesional. Entender como la academia aporta a la construcción de sociedad, me enseñó la relación íntima del conocimiento con la transformación de la realidad y del ser humano, porque en el hacer integramos nuestros saberes y experiencias, en la acción nos empoderamos de nuestros conocimientos, porque en el quehacer diario y en la práctica constante necesitamos aplicar lo aprendido. Pero también necesitamos continuar aprendiendo constantemente porque la realidad está en continuo movimiento, es decir, es necesario estar en la práctica constante para crear activamente, el ser praxeológico está todo el tiempo generando y aportando al nuevo conocimiento.

Nos apropiamos del conocimiento en la práctica, porque en ella confrontamos las reflexiones hechas, y aprendemos otras nuevas, en el hacer ratificamos, comprobamos concretamente el saber, al convertirlo en experiencia, nuestra palabra también se empodera porque la práctica nos da las herramientas, los argumentos, los elementos para comprender de manera vivencial y activa los presupuestos de las diversas formas en las que podemos acceder al conocimiento. De la misma forma leemos las palabras de otros en relación con nuestras experiencias y nuestro conocimiento.

Gracias a esto puedo afirmar que esta persona que escribe no es la misma que llegó un día a hacer parte de una práctica profesional. Ahora después de 40 exhibiciones, tres reconocimientos, una versión en inglés del documental y este ejercicio de sistematización reconozco que la práctica entró mi vida, para ser mi vida.

En ella he aprendido, *el ver con los sentidos*, la necesidad de interpretar, aprender, practicar y volver a *interpretar para crear*. Mi ser interno ha cambiando porque en el hacer nos hemos conocido, he reconocido mi carácter, mi necesidad de aprender a ser cada vez más prudente, a entender los valores del silencio, con ellos la importancia de la tranquilidad activa en la que se hace necesario aprender actuar de manera organizada y consciente, sin acelaerar los pasos sin consciencia y precaución, he aprendido que solo se debe parar físicamente para respirar y observar detenidamente, pero nunca nuestro ser y nuestro sentido de vida debe detenerse.

6.2 Teoría

Haciendo seguíamos nuestras intuiciones, estas fueron acertadas por el rigor del estar pensando todo el tiempo en el cómo y qué hacer, la conexión con la comunidad, con la realización del documental. Nuestro pensamiento guió nuestras intuiciones a acciones acertadas en el hacer, pero durante la etapa de montaje descubrimos que estas intuiciones estaban relacionadas con nuestras experiencias de vida, nuestros sentidos previos y nuestra conexión con la abstracción del hacer, es decir con la teoría. La teoría que leímos viendo películas, leyendo plano por plano, acción por acción, colores, músicas, sonidos, las lecturas que hacíamos de los relatos de los compañeros de la práctica en el diálogo, las introspecciones que hacíamos en nosotros mismos. Estas lecturas se revelaron en el momento de dirigir la cámara, de orientar al personaje, de decidir un vestuario, de hacer una música.

Pero lo más satisfactorio ha sido comprender que estas lecturas me han acercado a los libros de una manera praxeológica, aprender a leer desde la práctica, pues ahora después del hacer, de la práctica de la apropiación de la vivencia y el empoderamiento, puedo leer un texto de montaje cinematográfico y los puedo comprender internamente y me puedo sorprender de nuestro hacer. Hoy comprendo que hay muchas formas de aprender a leer y a escribir, y lo más importante es aplicar estas lecturas en nuestra mirada sobre la vida y el hacer. Esta forma de aprender desde la práctica me ha enseñado maneras de dialogar con los autores, principalmente en la elaboración de esta sistematización.

Nuestra práctica fue netamente teórica porque fue pensada y aplicada desde el sentido práctico como aprendizaje praxeológico, fue desarrollada de manera intencional con

unos fines claros. Por una parte, la aplicación del taller creativo, y la aplicación praxeológica como metodologías pedagógicas, como proyecto de aprendizaje constituyen un entorno teórico que guió la práctica.

Taller creativo es una técnica, por lo tanto en nuestro caso específico de educación, de pedagogía de aprendizaje, es una didáctica para llevar al estudiante o al participante, es llevar al estudiante a que suelte su capacidad creativa y empiece a proponer soluciones a problemas grandes y pequeños que genera todo el proceso creativo, desde el momento que yo tengo el deseo de crear, empiezo por hacerme una pregunta ¿Qué crear? (Medellín, 2010 [Entrevista]).

La praxeología la concebimos como una metodología precisamente para que los estudiantes pudieran reflexionar sobre sus prácticas y a partir de esa reflexión generarán conocimientos-Ósea, nosotros partimos del supuesto de que una práctica reflexionada en un proceso de devolución creativa genera conocimiento tanto como lo generan las teorías (Juliao 2011[Entrevista])

Estas dos visiones aplicadas a nuestro proceso de aprendizaje en la práctica profesional nos enseñaron otra manera de concebir la teoría, en la que ésta es totalmente práctica, activa, divertida, en esta experiencia vivencial de las teorías, aprendimos el verdadero valor de ellas, porque es producto de los procesos reflexivos humanos en los cuales se procura aportar en la generación y transformación de conocimiento.

Un momento importante es reconocer nuestros estadios en el hecho de no saber, aquel momento en el que sabemos que nos estamos enfrentando a hacer algo que nunca hemos hecho, que no conocemos, este reconocimiento nos dispone para el aprendizaje, nos motiva a la lectura y a la reflexión.

Lo primero que se me vino a la mente cuando me pidieron la realización de la música del documental *“Toda la vida al campo”* fue que no sería capaz de hacerla, ya que las músicas campesinas me eran ajenas totalmente en ese entonces. Sin embargo, acepté porque la propuesta se escuchaba y veía muy bella. Así que empecé a tener un significativo acercamiento a todo el proceso de realización del documental. (Sánchez, 2010)

En ese momento en que reconocemos que no comprendemos, o que realmente no sabemos de un tema, estamos ante la incertidumbre que buscábamos enfrentar y quizá una de las primeras acciones que uno hace para enfrentar este estado ignoto, es leer, porque sabemos que las teorías nos pueden guiar.

Fabio me pidió como esa asesoría para hacer estas músicas, él no tenía más experiencia sobre estas músicas y creo que por eso me pidió esa asesoría y con gusto yo la hice y pienso que fue una experiencia muy interesante, porque se logra un manejo de los textos en las músicas, que es un manejo que vierte las expresiones orales campesinas en música, ósea respetando la oralidad de ellos. (Franco, 2010)

Los procesos de abstracción son tremendamente caóticos y hay que aprender a vivirlos, porque en ellos tardamos en decidirnos por algunas ideas, pues estos procesos involucran lo que somos y en este punto lo que ocurre es un estallido de experiencias pero que deben tener un orden y un inicio, o por lo menos un punto de partida. En esta experiencia las sensaciones han sido muy interesantes; por una parte puede darse que coincidimos con un autor desde la experiencia, sin antes haber leído dicho autor, sin siquiera tener referencias acerca de él, esta sensación es cuestionadora y satisfactoria pues nos preguntamos por qué y cómo llegamos desde el sentido práctico a definiciones de la acción que ya estaban escritas por otros hace decenios atrás.

Ocurre no hace un par de meses cuando escribiendo el IV capítulo de esta sistematización, busqué algunos de los textos de Sergio M. Eisenstein, maestro del montaje cinematográfico en los años setenta, con el fin de complementar mi experiencia y me encuentro con que confirmo, métodos que yo use para el montaje, que son explicados por Eisenstein, por supuesto con una terminología técnica avanzada pero que en esencia explica, mi accionar durante la práctica.

Las diferentes unidades internas del filme, deben aglutinar siempre una serie de características comunes y altamente relevantes para que el observador las integre y las unifique en una cadena de símbolos durante el contacto espectral ocurrido cuando ve y oye el film. (Eisenstein, 1923)

La relación comprometida y sentida con la experiencia es fundamental pues nos permite comprenderla y leerla más allá de la estética de sí misma, sino que genera el encadenamiento entre el sentir y el pensar abstracto, pues si no nos relacionamos íntimamente con los textos y la vivencia será complejo encontrar estas relaciones con los autores y sus teorías.

6.3 El proceso formativo en Uniminuto

Desde mi experiencia de formación que concluye con esta sistematización quisiera hacer unas sugerencias que aporten al mejoramiento de la formación del comunicador de Uniminuto. La primera reflexión está relacionada con el hecho de enfrentarme al hábito de la escritura rigurosa, consciente y reflexionada. Esto me ha implicado un gran esfuerzo, no porque no sienta gusto, si no porque este tipo de escritura no la elaboramos durante la carrera, bien puedo expresar que durante los once semestres que vi materias, solo en dos de ellos tuvimos materias dedicadas a la escritura, en lo cual encuentro un vacío enorme para el comunicador que va enfrentar este tiempo histórico que vivimos. Considero que el hacer del comunicador está en su capacidad de leer, comprender, interpretar, argumentar, expresar, elaborar y proponer miradas sobre lo que ocurre en la realidad, sobre lo registrado en la historia, es aquel que propone maneras de construir realidades y futuros posibles.

Para ello la formación rigurosa en los procesos de lectura y escritura son fundamentales porque en ellos nos conocemos, reconocemos y en esa medida identificamos, decidimos, manifestamos y argumentamos lo que nos interesa hacer y aprender. No me refiero únicamente en la lectura de libros, sino también de otro tipo de textos como teatro, cine, narrativa, poesía, literatura, música, etc. Considero que el pensum debe ofrecer opciones para formarse en este tipo de lecturas y escrituras a lo largo de toda la carrera con el fin de que la producción de sus textos pueda hacer aportes trascendentes a diferentes comunidades, instituciones, etc.

Un segundo aspecto importante es el conocimiento frente a la historia en su sentido general: político y cultural a nivel nacional e internacional, una de las áreas ausentes dentro de mi formación profesional. Siento este vacío porque considero que el comunicador debe tomar puntos de vista propios, posiciones críticas argumentadas.

Otro aporte que considero importante de expresar es frente a la rigurosidad y los tiempos de estudio. Esta experiencia de escritura y reflexión, me ha permitido mirar en retrospectiva los hábitos estudiantiles propuestos por la universidad; siento que se requiere de mayor exigencia en los tiempos de las clases, porque estos son tiempos de concentración y creación, y aunque la educación no está en las cuatro paredes del aula,

ésta si requiere de unos ciclos de reflexión, en los que se necesita gran atención por parte del estudiante. Si nosotros los estudiantes no aprendemos que la elaboración de cualquier proyecto o ejercicio de formación requiere de dedicación, compromiso y concentración, no podremos encontrar un horizonte hacia el cual crear.

En cuanto mi prospectiva como reflexión de esta experiencia, he decidido caminar hacia el mundo audiovisual, porque en él encuentro, el quehacer artístico que desde niña ha conmovido mi ser. Considero que en el arte encontramos increíbles ejemplos de comunicación humana, y en el mundo audiovisual puedo juntar dos de mis pasiones: el cine y la danza, y algunas de mis inquietudes como la historia y la política, además en este mundo audiovisual también encuentro la rigurosidad.

Aprendizajes más allá del ser comunicador

Aprendimos que nada se logra fácilmente, siempre existirán dificultades que enfrentar pero todos los sueños para ser reales requieren de esfuerzo, permanencia y trabajo, mucho trabajo estudio y reflexión constante; “aprendí a nivel técnico, que manejar una grabación es complicado, eso no se hace así de la noche a la mañana, que es un proceso”: (Rubio L. , 2010)

Fue duro, no tenía experiencia, entonces, uno siempre cree eso es solo llegar y ya, y ya salió todo. Ya lo ensayé y ya; pero no , también hay que invertirle mucho tiempo, hay que hacer un consenso aun más grande que en los mismos ensayos, ponerse de acuerdo entre todas las personas, mantener una concentración eso es lo más difícil, y bueno el resto, el tiempo, el dinero. (Manchego, 2010[Entrevista])

Al comienzo, fue algo tedioso, algo fastidioso, cuando había que editar Usme uno tenía que mentalizarse todo el día hasta las diez en punto, pero igual eso funcionó porque si no fuera, no se hubiera podido terminar, tocaba terminarlo o terminarlo. (Amaya, 2010 [Entrevista])

Nos permitimos crear más allá de lo pactado, dimos más de lo que nosotros esperábamos

Fabio nos pasa unas letras y en principio a uno le parece como raro y aunque uno toca música, y ha compuesto cosas, pues de todas formas es extraño esas ideas, como que llegan así, como nuevas, pero cuando fuimos tocando y fuimos sacando las cosas, vimos que si funcionaba y que era muy chévere, que si se puede sacar un producto de esa manera. (Manchego, 2010[Entrevista])

Aprendimos a hacer los proyectos con el corazón: “Recordar todo definitivamente llena de lágrimas mis ojos pues no es fácil tener tantos aprendizajes en la piel y no llenarse de emoción, de felicidad y de orgullo” (Ríos, 2009)

Para mí lo más satisfactorio, importante y lo más significativo del proceso es que se crearon lazos de confianza, que esos lazos de confianza espero que perduren por mucho tiempo y que las personas que llegaron a ser el documental, pues son personas que tienen las puertas abiertas aquí en la casa, y yo creo que tienen las puertas abiertas con toda mi familia. (Rubio, T, y Rubio L 2010[Entrevista])

Aprendimos la necesidad de construirnos colectivamente en el diálogo:

Uno se da cuenta que no está solo, aunque le pongan a uno una tarea, no se la ponen a uno, tiene que estar pendiente del colectivo tiene que estar pendiente de los otros y tener que ceder también, cuando uno piensa en uno mismo, en su tiempo, tiene que pensar también en los otros, tiene que pensar que los otros también están invirtiendo un tiempo, un esfuerzo y bueno además de eso también aprender a relacionarse con personas que se desenvuelven en una dimensión diferente en la que yo me desenvuelvo (Manchego, 2010 [Entrevista])

Aprendimos del pasado de los abuelos:

La sabiduría que tienen ellos, que tiene mi tía Trina, y que tiene Don Alfonso y que compartirla con uno que es joven es una de las cosas más bonitas. Ellos ven la vida desde otro punto de vista y uno por estar encerrado en los problemas y otras cosas se pierde de la alegría que ellos manifiestan y eso es muy bonito. (Rubio, T,y Rubio L 2010[Entrevista])

El viejo me dijo apréndase esto pa toda su vida; yo entendí que eso es pa la vida misma, que eso no es para el ejercicio de hoy, eso es pa la vida misma, que los proyectos se logran siempre, no van despacio, van a su ritmo y así uno los fuerce lo único que va a lograr es que se desvíe o que de dañe,(Medellín, 2010 [Entrevista])

Aprendimos que la investigación es una *manera de conocer el mundo*:

La experiencia de llegar a Usme y no continuar por la trocha por los perros que salían en el camino y recordarlo ahora con los mismos perros que ha nuestra llegada nos reconocen, hace de la labor investigativa una forma de conocer el mundo, (Ríos, 2009[Experiencia personal])

Comprendimos que lo significativo y trascendente está en los aprendizajes:

Ante todo y eso lo tengo muy claro independientemente de que el documental Usme sea un muy buen documental, que captura a la gente, que agarra, pasan los cuarenta minutos y la gente no se dio cuenta independientemente de eso, yo tengo muy claro que primero que todo el proyecto es un proyecto de aprendizaje, así el documental que se termine haciendo sea una porquería, sé que debe terminarse para que el proceso se redondee. (Medellín, 2010)

Aprendimos que “aprender se hace haciendo”

(Medellín, 2010 [Entrevista])

Y finalmente sabemos que el lector podrá extraer muchos más aprendizajes en las entrelíneas de este texto.

7. Fuentes

Entrevistas

- Amaya, F. (Noviembre 2010). Entrevista Editor (Ll. D. Guerrero, Entrevistador)
- Aragón M (Septiembre 2010). Entrevista. Asistente General (Ll. D. Guerrero, Entrevistador)
- Briseño, H. (Agosto 2010). Entrevista. Prácticante (Ll. D. Gómez, Entrevistador)
- Franco, E. (Octubre 2010). Entrevista. Asesor Musical Bogotá.
- Gómez, L. M. (Noviembre 2010). Entrevista. Público (Ll. D. Gómez, Entrevistador)
- Juliao Vargas, C. G. (Marzo 2011). Entrevista III. Autor (Ll. D. Gómez, Entrevistador)
- Manchego, M. (Abril 2010). Entrevista. Músico (Ll. D. Gómez, Entrevistador)
- Medellín, F. (Marzo 2010). Entrevista. Director General (Ll. D. Gómez, Entrevistador)
- Rámirez, A (Noviembre 2010) Entrevista. Usmeño (Ll. D. Gómez, Entrevistador)
- Rubio, L. (Noviembre 2010). Entrevista Usmeña (Ll. D. Gómez, Entrevistador)
- Rubio, T. (Noviembre de 2010). Entrevista. Usmeña (Ll. D. Gómez, Entrevistador)
- Sanabria, L. (Noviembre de 2010). Entrevista camarógrafa. (Ll. D. Gómez, Entrevistador)
- Sandoval, O. (Noviembre 2010) Entrevista Editor (Ll. D. Gómez, Entrevistador)
- Tovar, P. (2009). Entrevista en cámara. (Ll. D. Gómez, Entrevistador)

Relatos personales

- Franco, E. Asesor musical (2009). *Relato personal*. Bogotá.
- Higuera, E. Prácticante (2011). Aprendiendo a observar. *Relato personal*. Bogotá.
- Rubio, L. Usme (2010). *Relato personal*. Bogotá, Usme, Colombia.
- Sánchez, F. Músico Compositor principal (2010). *Relato Personal*. Bogotá.

Otras fuentes

- Celis, R. (2011). *gusano de guayaba. Reseña Crítica* Recuperado el 02 de Septiembre de 2011
- Diaz, C. (2011). *Escrito Toda la vida al campo*. Clase de apreciación cine. Bogotá.
- Exhibición Clase de investigación, V. R. (2010). Clase de investigación. Bogotá, Chapinero. Transcripción
- Exhibición Marichuela, U. B. (2010). Encuentro de diálogo de saberes de Casa Asdoas. Bogotá. Transcripción
- Exhibición Cine club Imago. (2010). Universidad Santo Tomás. Bogotá, Usme. Transcripción
- Exhibición Entre Nubes. (2010). Parque Entre Nubes Bogotá. Transcripción
- Guerrero, Ll. D., & Ríos, A. (2008-2010). Cuaderno de apuntes. *Diario*. Bogotá, Usme.
- Guerrero, Ll. D., & Ríos, A. (2008). Diario de campo. *Diario*. Bogotá, Usme.
- Guerrero, Ll. D. (2009). Experiencia personal. 2009. Bogotá.
- Guerrero, Ll. D. (2011). “Documental y Digital se escribe con D” . “*Documental y Digital se escribe con D*” . Bogotá.
- Prada, M. (2011). *Escrito Toda la Vida al campo*. Clase de apreciación cine 2011. Bogotá,
- Ríos, A. (2009). Experiencia personal. 2009. Bogotá.
- Sánchez, J. (2009). Experiencia personal. Bogotá
- Torres, J (2009). Ejercicio del taller creativo. Bogotá

8. Referencias Bibliográficas

- Ardito, E. (08 de Noviembre de 2010). *arditodocumental*. Recuperado el 11 de Noviembre de 2011, de arditodocumental: <http://arditodocumental.kinoki.es/el-montaje-en-el-documental/>
- Barbero, J. M. (2003). *De los medios a las mediaciones*. Bogotá D.C: Convenio Andrés Bello.
- Burbano, A. C. (2007). *Teoría y Práctica de la sistematización de experiencias*. Santiago de Cali: Universidad del Valle.
- Camacho, L. (1999). *La imagen radiofónica*. México: Mc Graw Hill.
- Echeverri, A. (2008). La producción de sentido en el cine. En D. Niño, *Ensayos semióticos* (pág. 416). Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Eco, H. (1978). *Tratado de Semiótica General*. Bogotá.
- Eisenstein, S. (1923). *El Montaje de atracciones*. Madrid: SIGLO XXI.
- Eisenstein, S. (1929). *Metodos de Montaje*. Madrid: Siglo XXI.
- Eisenstein, S. (1978). *Problemas de la composición cinematográfica*. Colombia: ecoe.
- Elsy Bonilla, P. R. (1997). *Más allá del dilema de los métodos*. Bogotá: Norma.
- Enrique, M. V. (2005). *Cómo hacer televisión, cine y video*. Bogotá D.C: Paulinas .
- Feldman, S. (1990). *Guión Argumental, Guión Documental*. Barcelona, España: gedisa .
- García Espinosa, J. (s.f.). Por un cine imperfecto.
- Giménez, G. (s.f.). Instituto de investigaciones Sociales de la UNAM. *Materiales para una teoría de las identidades sociales*. Bogotá.
- Gregorio Rodríguez Gómez, J. G. (2002). *Metodología de las Investigación Cualitativa*. Santiago de Cuba: Prograf.
- Guber, R. (2008). *El salvaje metropolitano*. Bogotá.
- Guerrero, L. (2008). La lección de Homero. *El malpensante*, 36.
- Herrera, E. d. (2010). *En medio de la memoria*. Bogotá: Uniminuto Corporacion Universitaria Minuto de Dios.
- Humberto, E. (s.f.). *Tratado de semiótica general*.

- Juliao Vargas, C. G. (2002). *La praxeología: Una teoría de la práctica*. Bogotá: Uniminuto, Corporación Universitaria Minuto de Dios.
- Juliao Vargas, C. G. (Agosto de 2010). La praxeología como alternativa para la sistematización de experiencias educativas. Bogotá.
- Juliao Vargas, C. G. (2011). *El enfoque praxeológico*. Bogotá: Uniminuto, Corporacion Universitaria Minuto de Dios.
- Kandinsky, V. V. (1993). *Punto Y línea sobre el plano*. Barcelona, España: Editorial Labor, S.A.
- Laria, L. (2011). *Escrito Toda la Vida al Campo. 2011*. Bogotá, Colombia.
- Lujan, C. (2010). *Las doce horas*. Obtenido de D:\Tesis\Sistematización de experiencias\documentos de estudio\Las doce deshoras Apuntes sobre Paul Ricoeur La Acción Considerada como Texto.mht
- Mariano, C. H. (1978). *Introducción al lenguaje de la televisión. Una perspectiva semiótica*. Madrid : Piramide .
- Mauricio, B. (2004). *Hermenéutica Analogía y Simbolo*. Salamanca. España: San Esteban.
- Medellín Vargas, F. E. (2005). *Cómo hacer televisión, cine y video*. Bogotá: Paulinas.
- Medellín Vargas, F. E. (s.f.). Apuntes sobre el proceso creativo. *Apuntes sobre el proceso creativo*. Bogotá.
- Palleiro María Inés, D. M. (2008). *Formas del discurso, de la teoría de los signos a las práctica comunicativas*. Buenos Aires. Argentina: Miño y Dávila Editores .
- Rabiger, M. (1978). *Dirección de documentales*. España: Instituto Oficial de radio y televisión. España.
- Ricoeur, P. (2008). *Hermenéutica y acción, de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Argentina. Buenos Aires: Prometeo.
- Vertov, D. (1974). *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Argentina: Ediciones de la flor .

Anexos

ANEXO 1. Caracterización de los agentes de la práctica.

ANEXO 2 Archivo de documentos

ANEXO 3. Matriz de Categorías axiales y analíticas

ANEXO 4 Preguntas Guía de las conversaciones con los entrevistados

ANEXO 5 Guía Documental

ANEXO 6 Hoja de vida del documental

ANEXO 7 Letras de las canciones