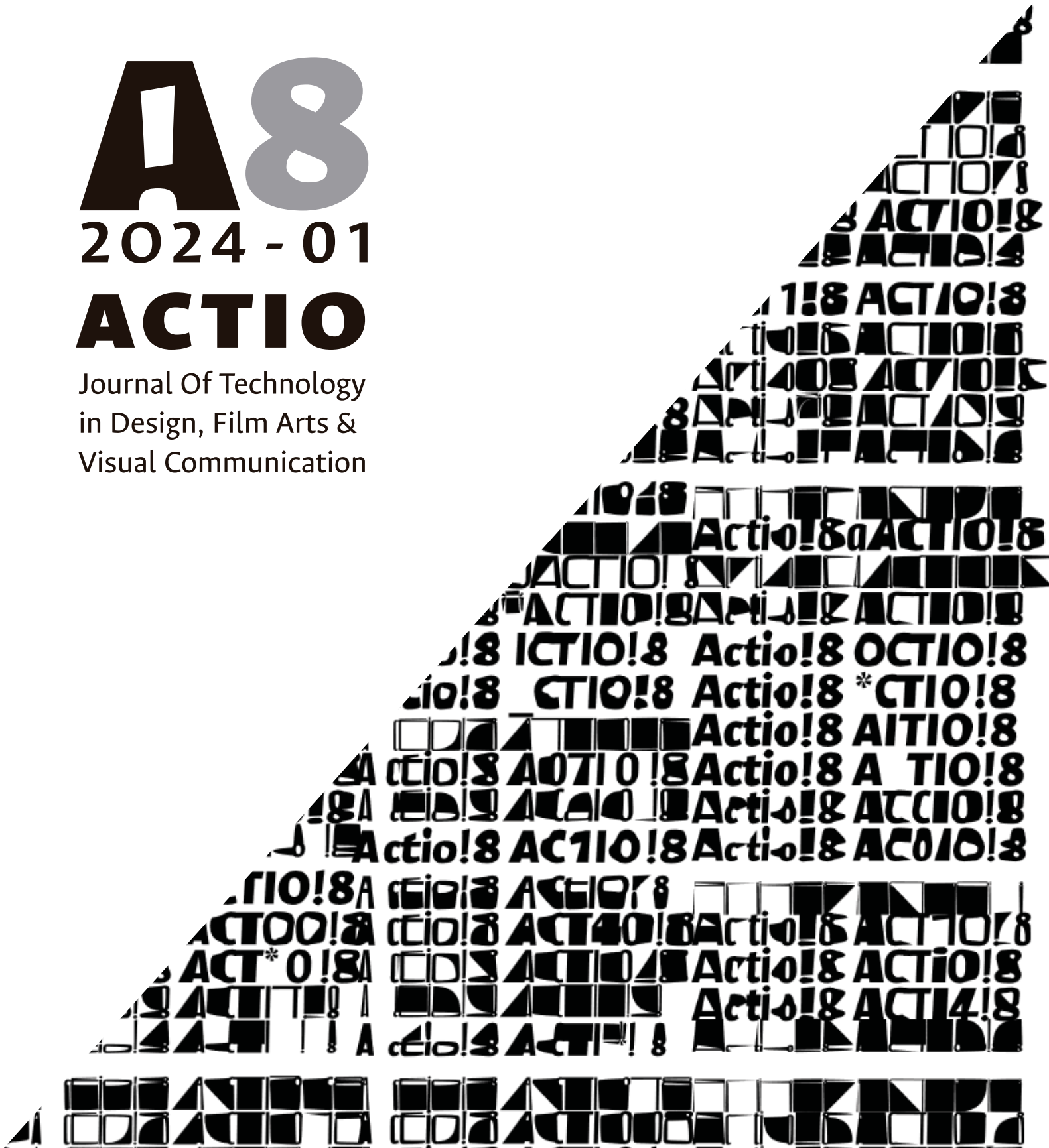


# A8

2024 - 01

## ACTIO

Journal Of Technology  
in Design, Film Arts &  
Visual Communication



Volumen 8, Número 1 / Enero - Junio / 2024 / Bogotá D.C. / ISSN: 2665-1890

# *Créditos*

## COEDITORES EN JEFE

*Carlos Hernán Caicedo Escobar*  
Ingeniero Metalúrgico y Administrador de  
Empresas, Magister en Ciencias de Gestión  
Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura - IECO

*Karen Lange-Morales*  
Diseñadora Industrial, Doctora en Salud Pública  
Escuela de Diseño Industrial

*Luis Fernando Medina Cardona*  
Ingeniero de sistemas, Doctor en Artes y Ciencias  
de los Medios  
Escuela de Cine y Televisión

## COMITÉ EDITORIAL

### Universidad del Magdalena (Colombia)

*Carlos Mario Bernal Acevedo*  
Comunicador social y cineasta, Doctor en  
Educación / Mediación Pedagógica

### Universidad del Valle (Colombia)

*Juan Camilo Buitrago Trujillo*  
Diseñador Industrial, Doctor en Ciencias en Diseño  
y Arquitectura

### Universidad Nacional de Colombia (Colombia)

*Neyla Pardo Abril*  
Lingüista, Doctora en Lingüística Española

### Universidad de Palermo (Argentina)

*Alejandra Niedermaier*  
Fotógrafa, Psicóloga social, Magister en Lenguajes  
Artísticos Combinados

### Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa (México)

*Luis Rodríguez Morales*  
Diseñador Industrial, Doctor en Teoría e Historia  
de Arquitectura y Diseño

### Universidad Rey Juan Carlos (España)

*Lorenzo Torres Hortelano*  
Ciencias de la información, Doctor en  
Comunicación Audiovisual

## COMITÉ CIENTÍFICO

### Universidad de Buenos Aires (Argentina)

*Silvio Fischbein*  
Arquitecto, Planificador Urbano, Artista Visual y  
Director Cinematográfico

### Universidad Autónoma de México (México)

*Marina Garone Gravier*  
Diseñadora gráfica, Doctora en Historia del Arte

### Universidad de Sao Paulo (Brasil)

*Maria Dora Genis Mourão*  
Bachelor en Cine, Doctora en Cine

### Universidad Complutense de Madrid (España)

*Jesús González Requena*  
Psicólogo, Ciencias de la Información, Doctor en  
Comunicación Audiovisual

### Universidad Jaume I (España)

*Jaume Gual Ortí*  
Ingeniero en Diseño Industrial, Doctor en Proyectos  
de Innovación Tecnológica

### Universidad Pompeu Fabra (España)

*Carlos Alberto Scolari*  
Comunicador Social, Doctor en Lingüística Aplicada  
y Lenguajes de la Comunicación

## EDITORES DE APOYO

### Sede Bogotá

*César Arturo Puertas Céspedes*  
Diseñador Gráfico, Magister en Diseño de  
Tipografía  
Escuela de Diseño Gráfico

### Julio César Goyes Narváez

Filósofo, Doctor en Comunicación Audiovisual  
Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura - IECO

### Sede Medellín

*Augusto Solórzano Ariza*  
Diseñador Industrial y Maestro en Artes Plásticas,  
Doctor en Filosofía  
Facultad de Arquitectura

### Sede Palmira

*Nélida Yaneth Ramírez Triana*  
Diseñadora Industrial, Doctora en Diseño,  
Fabricación y Gestión de Proyectos Industriales  
Facultad de Ingeniería y Administración

## **PARES EVALUADORES**

Luz Helena Ballesteros Rincón  
Universidad Nacional de Colombia

María De Los Ángeles González  
Universidad de los Andes

Ana María Ortiz Moreno  
Caracolí Media

Antonio Díaz Lucena  
Universidad Rey Juan Carlos

César Arturo Puertas Céspedes  
Universidad Nacional de Colombia

Cristóbal Henestrosa Matus  
Universidad Nacional Autónoma de México

David Antonio Jurado González  
Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora

Erik Naranjo Díaz  
PGD LATAM

Bernardo Javier Tobar Quitiaquez  
Universidad del Cauca

Jesús Mauricio Chaves Bustos  
Savka Consultores

## **PRODUCCIÓN**

Mgs. César Puertas Céspedes  
Diseño editorial

Linda Carolina Rodríguez Tocarruncho  
Corrección de estilo

D.I. Lissa María Muriel Guisado  
Diagramación

D.G. Andrés Hernández Vargas  
Diseño web

## **UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA**

Dolly Montoya Castaño  
Rectora

José Ismael Peña Reyes  
Rector

## **SEDE BOGOTÁ**

Lorena Chaparro Díaz  
Vicerrectora

Juan Alfonso de la Rosa Munar  
Facultad Artes  
Decano

Richar Leonardo Muñoz Muñoz  
Escuela de Diseño Gráfico  
Director

Ángela Patricia Cubillos Rojas  
Escuela de Diseño Industrial  
Directora

Juan Guillermo Buenaventura Amézquita  
Escuela de Cine y Televisión  
Director

Gabriel Alberto Alba Gutiérrez  
Instituto de Investigaciones Tecnológicas  
Director

Carlos Hernán Caicedo Escobar  
Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura -IECO  
Director

## **SEDE MEDELLÍN**

Juan Camilo Restrepo Gutiérrez  
Vicerrector

Ader Augusto García Cardona  
Facultad de Arquitectura  
Decano

**SEDE PALMIRA**

*Jaime Eduardo Muñoz Flórez*  
Vicerrector

*Juan Gabriel León Hernández*  
Facultad de Ingeniería y Administración  
Decano

# *Contenido*

## EDITORIAL

### Editorial

*Karen Lange-Morales, Luis Fernando Medina Cardona,  
Carlos Hernán Caicedo Escobar & Julio César Goyes Narváez*

**10**

## ARTÍCULOS

### Relatos del exilio. Investigación-creación

*Marcela Negro, Javier Olarte Triana & Julio César Goyes Narváez*

**19**

### Experiencia educativa. Cualamaná: camino de rocas, glifos y paisajes

*Marisabel Rincón*

**43**

### Sobre la disfluencia textual.

### Un estudio para un diálogo en ciernes

*Marisol Rivero García, Marina Garone Gravier & Rebeca Martínez Marroquín*

**61**

### Memoria y subjetividades en el documental colombiano del siglo XXI

*María Catalina Beltrán Zerda*

**77**

## VIDEOENSAYO

### Cruces semánticos entre imaginarios:

### Luis Buñuel y Zelda B O T W

*David Serra Navarro*

**99**

# *Editorial*



# Editorial

*Karen Lange-Morales*

*Luis Fernando Medina Cardona*

*Carlos Hernán Caicedo Escobar*

*Julio César Goyes Narváez*



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

**ES Editorial**

**EN Editorial**

**ITA Editoriale**

**FRA Éditorial**

**POR Editorial**

*Karen Lange-Morales,  
Luis Fernando Medina Cardona,  
Carlos Hernán Caicedo Escobar &  
Julio César Goyes Narváez*

## Editorial



**KAREN  
LANGE-MORALES**



**LUIS FERNANDO  
MEDINA CARDONA**



**CARLOS HERNÁN  
CAICEDO ESCOBAR**



**JULIO CÉSAR  
GOYES NARVÁEZ**

*Coeditores responsables  
del volumen 8, número 1/*

*Co-editors responsible for  
Volume 8, Number 1.*

### **C**ON MOTIVO DEL OCTAVO ENCUENTRO de la Creación y la Investigación, organizado por la

Vicedecanatura de Investigación y Extensión de la Facultad de Artes, Sede Bogotá, de la Universidad Nacional de Colombia, «Confluencias: pensarnos y sentirnos como creadores - investigadores», nuestra revista organizó un conversatorio bajo el título «Actio como espacio de confluencias para la difusión de la investigación y la creación». En este evento contamos con profesores invitados de cuatro sedes de la Universidad y tuvimos la oportunidad de dialogar sobre tres preguntas. En esta editorial queremos compartir nuestras reflexiones sobre dicho diálogo, esperando que sirvan de inspiración para que más personas e iniciativas editoriales se sumen a este proyecto.

#### **¿CÓMO PUEDE UNA REVISTA ACADÉMICA COMO ACTIO CONVERTIRSE EN UN ESPACIO INTEGRADOR PARA LA INNOVACIÓN?**

La innovación es un concepto que se usa en la actualidad frecuentemente en la retórica universitaria, muchas veces sin ofrecer las visiones críticas que se esperan de centros de pensamiento. Por otro lado, una revista como *Actio* se inscribe dentro de una tradición de publicación y divulgación académica que lleva varios siglos funcionando sin mayores cambios; excepto la revolución informática, la cual, a pesar de los pronósticos y posibilidades, aún no ha garantizado el acceso al conocimiento de manera equitativa para la sociedad. Por ello, en este marco de referencia se hace aún más pertinente preguntarse por el cruce entre la innovación y la publicación desde la potencia integradora que representa un proyecto editorial como *Actio*.

Uno de los primeros esbozos de respuesta a esta pregunta pasa por la interdisciplinariedad, pero no entendida como otro término comodín, sino casi como un imperativo: si bien la ciencia y el conocimiento bajo la concepción hegemónica eurocéntrica nos ha traído grandes beneficios, también su visión jerárquica y de especialización

### **A**S PART OF THE EIGHTH Meeting of Creation and Research, organized by the Vice-Deanship of Research

and Extension of the Faculty of Arts, Bogotá Campus, of the National University of Colombia, «Confluencias: thinking and feeling ourselves as creators - researchers», our journal organized a discussion under the title «Actio as a space of confluences for the dissemination of research and creation». In this event we had guest professors from four branch campuses of the University and we had the opportunity to discuss three questions. In this editorial we would like to share our reflections on this dialogue, hoping that they will serve as an inspiration for more people and editorial initiatives to join this project.

#### **HOW CAN AN ACADEMIC JOURNAL LIKE ACTIO BECOME AN INCLUSIVE SPACE FOR INNOVATION?**

Innovation is a concept that is currently frequently used in university rhetoric, often without offering the critical views expected from think tanks. On the other hand, a journal such as *Actio* is part of a tradition of academic publication and dissemination that has been functioning for several centuries without major changes; except for the computer revolution, which, despite the forecasts and possibilities, has not yet guaranteed access to knowledge in an equitable manner for society. Therefore, in this frame of reference, it becomes even more pertinent to ask about the intersection between innovation and publication from the integrating power represented by a publishing project such as *Actio*.

One of the first sketches of an answer to this question is interdisciplinarity, but not understood as another catch-all term, but almost as an imperative: although science and knowledge under the hegemonic Eurocentric conception has brought us great benefits, its hierarchical vision and specialization of knowledge are not enough to face today's urgent

de saberes no son suficientes para enfrentar los retos globales urgentes hoy en día. Los problemas reales son complejos y requieren de una interacción y colaboración entre formas de hacer, de reflexionar y de conocer.

Ese llamado interdisciplinar está fuertemente ligado a una verdadera innovación, e incluye otras maneras de conocer el mundo y otras maneras de comunicar lo aprendido. Lo primero hace referencia a lo que, a veces, no sin controversia por el término, se denomina «saberes ancestrales». Lo segundo apunta con más precisión al campo de trabajo de un proyecto como *Actio*. Y es que asociado a esa ciencia hegemónica está la tradición de comunicar el conocimiento codificado de manera textual, con las ventajas de almacenamiento, indexación y búsqueda que ello acarrea. No obstante, existen otros medios y otras codificaciones que no están atravesados por el texto y que una integración interdisciplinar debe contemplar.

Este razonamiento es el que da cuenta del carácter particular de un proyecto como *Actio* que, como revista académica, acoge otras grafías y otras narrativas que no se encasillan en lo tradicional. Sumado a esto, el proyecto tiene una vocación de abarcar varias sedes de la Universidad Nacional de Colombia, buscando aprovechar la plataforma de experimentación que una institución de presencia nacional y de varias disciplinas ofrece a un conocimiento situado. Así, y bajo una óptica de ciencia abierta, *Actio* tiene como misión constituirse en uno de los vectores de integración para lo interdisciplinar y la innovación tal cual lo requiere el país.

Ver el desarrollo completo de esta pregunta aquí: <https://youtu.be/jwLrmrRVKsw?si=dd8xQzioxc d7WzLd>

#### **¿CÓMO ARTICULAR UNA UNIVERSIDAD DE MÚLTIPLES SEDES A PARTIR DE UN PROYECTO EDITORIAL COMO ACTIO?**

En esta parte del conversatorio, los participantes aportan sendos aspectos sobre los cuales vale la pena reflexionar, incluyendo asuntos prácticos y operativos, aspectos actitudinales y enfoques epistemológicos.

En términos prácticos, el diseño y la administración de la información son cruciales para que las interacciones en múltiples entornos sean eficientes y efectivas. Este es un tema en el cual *Actio* ha puesto especial interés y la plataforma que la universidad ofrece en el momento

global challenges. Real problems are complex and require interaction and collaboration between ways of doing, reflecting and knowing.

This interdisciplinary call is strongly linked to true innovation, and includes other ways of knowing the world and other ways of communicating what has been learned. The former refers to what is sometimes, not without controversy over the term, called “ancestral knowledge”. The second points more precisely to the field of work of a project like *Actio*. Associated with this hegemonic science is the tradition of communicating codified knowledge in a textual manner, with the advantages of storage, indexing and search that this entails. However, there are other media and other codifications that are not traversed by the text and that an interdisciplinary integration must contemplate.

This reasoning is what accounts for the particular character of a project such as *Actio*, which, as an academic journal, welcomes other forms of writing and other narratives that are not confined to the traditional. In addition to this, the project has a vocation to cover several branch campuses of the Universidad Nacional de Colombia, seeking to take advantage of the experimentation platform that an institution of national presence and of several disciplines offers to a situated knowledge. Thus, and under an open science perspective, *Actio*'s mission is to become one of the vectors of integration for interdisciplinary and innovation as required by the country.

See the complete development of this question here: <https://youtu.be/jwLrmrRVKsw?si=dd8xQzioxc d7WzLd>

#### **HOW TO ARTICULATE A UNIVERSITY WITH MULTIPLE BRANCHES BASED ON AN EDITORIAL PROJECT SUCH AS ACTIO?**

In this part of the discussion, the participants contribute aspects worth reflecting on, including practical and operational issues, attitudinal aspects and epistemological approaches.

In practical terms, information design and management are crucial for efficient and effective interactions in multiple environments. This is a topic in which *Actio* has put special interest and the platform that the university

cumple con su función, con el complemento de otras plataformas para contenido audiovisual como YouTube. Sin embargo, hay mucho por explorar.

Ahora bien, la articulación y la colaboración no solo requieren de plataformas: también, sobre todo, se requiere de compromiso para construir proyectos integradores. En este sentido, se debe iniciar el trabajo desde lo básico y escalar hacia metas más ambiciosas, con el soporte y las oportunidades que la Universidad ofrece.

Otro aspecto fundamental son los abordajes epistemológicos. Aquí se hizo énfasis en la necesidad de adoptar enfoques holísticos, inclusivos y reflexivos, mediante los cuales se reconozcan las particularidades de cada contexto, se valoren las diferentes cosmovisiones y saberes locales, se respeten las tradiciones y se consideren las realidades de todos los territorios y comunidades. De esta manera es posible contribuir a la construcción de un país más multicultural, con un conocimiento relevante en el contexto actual. Así, mediante las diferentes formas de hacer y presentar los textos, además de un manejo amplio de las temáticas en diseño, artes filmicas y comunicación visual, es posible dar cuenta de los contextos dentro de los textos, favoreciendo la localidad y la «glocalidad».

La articulación, por tanto, se da en lo práctico, lo actitudinal y lo epistemológico, generando acciones con metas claras en diferentes niveles que permitan el profundo reconocimiento de la diversidad mediante a integración de saberes y formas de representarlos.

Ver el desarrollo completo de esta pregunta aquí:  
[https://youtu.be/GAP9yJ\\_KHcc?si=\\_5AcH6lH0hwQNe4f](https://youtu.be/GAP9yJ_KHcc?si=_5AcH6lH0hwQNe4f)

#### **¿QUÉ ESTRATEGIAS PODRÍA IMPLEMENTAR UNA REVISTA COMO ACTIO PARA LOGRAR UNA AUDIENCIA MÁS INTERNACIONAL?**

La internacionalización es un resultado y una dimensión incorporada desde el diseño del proceso editorial de una publicación periódica académica; así como la definición de límites entre países es un proceso inacabado todavía en muchas zonas de América, África y Eurasia, que invoca elementos culturales y que no elimina del todo políticas y momentos de apertura y de clausura de fronteras. Actio habita un universo paralelo digital y asume la gestión de espacios propios, espacios compartidos, vecindades, lejanías y también fronteras. Tales límites, tales compartimientos y tales enfoques son reconocidos y deconstruidos en las iniciativas que promueven el trabajo

offers at the moment fulfills its function, with the complement of other platforms for audiovisual content such as YouTube. However, there is much to explore.

However, articulation and collaboration do not only require platforms: above all, it also requires commitment to build integrative projects. In this sense, work must start from the basics and scale up to more ambitious goals, with the support and opportunities offered by the University.

Another fundamental aspect is the epistemological approaches. Here, emphasis was placed on the need to adopt holistic, inclusive and reflective approaches, through which the particularities of each context are recognized, the different cosmovisions and local knowledge are valued, traditions are respected and the realities of all territories and communities are considered. In this way, it is possible to contribute to the construction of a more multicultural country, with relevant knowledge in the current context. Thus, through the different ways of making and presenting the texts, in addition to a broad handling of the themes in design, film arts and visual communication, it is possible to account for the contexts within the texts, favoring locality and “glocality”.

The articulation, therefore, is given in the practical, attitudinal and epistemological, generating actions with clear goals at different levels that allow the deep recognition of diversity through the integration of knowledge and ways of representing them.

See the complete development of this question here:  
[https://youtu.be/GAP9yJ\\_KHcc?si=\\_5AcH6lH0hwQNe4](https://youtu.be/GAP9yJ_KHcc?si=_5AcH6lH0hwQNe4)

#### **WHAT STRATEGIES COULD A JOURNAL LIKE ACTIO IMPLEMENT TO ACHIEVE A MORE INTERNATIONAL AUDIENCE?**

Internationalization is a result and a dimension incorporated from the design of the editorial process of an academic periodical publication; just as the definition of boundaries between countries is still an unfinished process in many areas of America, Africa and Eurasia, which invokes cultural elements and does not completely eliminate policies and moments of opening and closing borders. Actio inhabits a parallel digital universe and assumes the management of its own spaces, shared spaces, neighborhoods, distances and also borders. Such limits, such compartments and such approaches are recognized and deconstructed in initiatives that promote

inter y transdisciplinario; los cuales además reconocen que la comprensión y el abordaje de las realidades se enfrenta a fenómenos multidimensionales.

La realidad sensorial que conocemos en la relación con el entorno es imperfecta y varía permanentemente, mientras la hiperrealidad construida informáticamente es, en apariencia, perfecta y simétrica. Reconociendo que «el mapa no es el territorio», el nuevo ecosistema de los medios conectivos, el de las plataformas digitales, a partir de los ensambles sociotécnicos e infraestructuras performativas, crea un espacio corporativo digital, no público, no privado, donde se genera contemporáneamente la mayor parte de la riqueza mundial; ya había sido anticipado por novelas de ficción como *Neuromante* de Gibson (ciberspacio) o *Snow Crash* de Stephenson (metaverso), y en el cual estos mapas se convierten en verdaderos territorios digitales, todavía en construcción, descubrimiento y disputa, una suerte de nuevo oeste, sin dioses ni ley: al igual que el espacio exterior al planeta tierra.

Estas plataformas digitales utilizan algoritmos y diseños específicos para captar la atención de manera adictiva que está en la base del modelo de monetización; actúan sobre la optimización de la experiencia del usuario para mantenerlo enganchado, aumentando el tiempo de uso y generando interacciones repetitivas. Esto puede incluir la creación de bucles de retroalimentación positiva, el uso de colores y estímulos visuales atractivos, y la optimización de la interfaz para una navegación fluida y envolvente. Todo lo cual ha sido descrito como un nuevo fenómeno de «tecnofeudalismo» o una nueva forma de organización socioeconómica que combina elementos del feudalismo medieval con las estructuras y tecnologías de la era digital contemporánea, en las que unas pocas empresas controlan y monopolizan recursos esenciales (como datos) mientras mantienen un alto grado de control sobre los usuarios.

Esta nueva globalización digital es asumida y forma parte del DNA de nuestro proyecto editorial *Actio*, es globalizada y digital, trans e interdisciplinaria y quiere tener sus señores y siervos digitales.

Ver el desarrollo completo de esta pregunta aquí:  
[https://youtu.be/daGocOpwTYI?si=pH\\_1W9cIvkuTDelg](https://youtu.be/daGocOpwTYI?si=pH_1W9cIvkuTDelg)

#### ARTÍCULOS EN ESTE NÚMERO

Precisamente, y apuntando a esas otras maneras de divulgar el conocimiento, está la creación y la apropiación mediática como eje articulador para la reflexión. En este caso, David Serra Navarro presenta un video-ensayo provocador que explora los vasos comunicantes entre el

inter and transdisciplinary work; which also recognize that the understanding and approach to realities is confronted with multidimensional phenomena.

The sensory reality that we know in the relationship with the environment is imperfect and varies permanently, while the computer-constructed hyperreality is, in appearance, perfect and symmetrical. Recognizing that “the map is not the territory”, the new ecosystem of connective media - that of digital platforms, based on socio-technical assemblages and performative infrastructures - creates a digital corporate space, not public, not private, where most of the world’s wealth is generated at the same time; It had already been anticipated by fictional novels such as Gibson’s *Neuromancer* (cyberspace) or Stephenson’s *Snow Crash* (metaverse), and in which these maps become true digital territories, still under construction, discovery and dispute, a sort of new west, without gods or law: just like the space outside the planet earth.

These digital platforms use specific algorithms and designs to capture attention in an addictive way that is at the basis of the monetization model; they act on optimizing the user experience to keep them hooked, increasing usage time and generating repetitive interactions. This can include creating positive feedback loops, using attractive colors and visual stimuli, and optimizing the interface for seamless and immersive navigation. All of which has been described as a new phenomenon of “technofeudalism” or a new form of socioeconomic organization that combines elements of medieval feudalism with the structures and technologies of the contemporary digital age, in which a few companies control and monopolize essential resources (such as data) while maintaining a high degree of control over users.

This new digital globalization is assumed and is part of the DNA of our publishing project *Actio*, it is globalized and digital, trans and interdisciplinary and wants to have its digital lords and servants.

See the full development of this question here:  
[https://youtu.be/daGocOpwTYI?si=pH\\_1W9cIvkuTDelg](https://youtu.be/daGocOpwTYI?si=pH_1W9cIvkuTDelg)

#### ARTICLES IN THIS ISSUE

Precisely, and pointing to these other ways of disseminating knowledge, there is the creation and appropriation of media as an articulating axis for reflection. In this case, David Serra Navarro presents a provocative video-essay that explores the communicating vessels between cinema and videogames as visual arts separated in time and genesis, but that often converge

cine y los videojuegos como artes visuales separadas en el tiempo y en su génesis, pero que convergen muchas veces en la forma de narración visual. Titulado «Cruces semánticos entre imaginarios: Luis Buñuel y Zelda BOTW», a través del montaje propone paralelos entre la filmografía del conocido cineasta español y el popular videojuego. De este modo, una sencilla yuxtaposición visual sugiere asociaciones inéditas, conclusiones inesperadas e incluso nuevas rutas creativas inspiradas en el consecuente surrealismo del ejercicio.

Por su parte, el artículo «Relatos del exilio. Investigación-creación», de Marcela Negro, Javier Olarte Triana y Julio César Goyes Narváez, es resultado de un proyecto de investigación interuniversitario colombo-argentino que aborda el fenómeno de la migración desde relatos audiovisuales etnografiados. De esta manera, los autores reconocen y visibilizan las narrativas de quienes han sido migrantes, ofreciendo una apuesta comunicativa audiovisual estratégica que permite un acercamiento al tema desde la experiencia de las personas, en un formato que acerca la transferencia de conocimiento hipermedial e intercultural a la academia.

La expansión global de la cultura tiende a desdibujar las diferencias de las comunidades locales, causando crisis en sus identidades, opacando sus saberes y prácticas ancestrales que es su patrimonio. Es preciso, entonces, atender a una gama de significados que cuestionan la manera de comprender diversas expresiones artísticas e imaginarios colectivos, por fuera de su valor antropológico. De allí que la eficacia de una investigación creación en torno a la práctica educativa del arte es un despliegue de enseñanza y de acción patrimonial. Por tanto, el artículo «Experiencia educativa. Cualamaná: camino de rocas, glifos y paisajes», de Marisabel Rincón, explora desde la experiencia educativa del arte en su dimensión rupestre, lo que significan las huellas arqueológicas para la cultura local-nacional, cuestionando su invisibilización y desatención patrimonial. La autora, al resignificar el valor artístico de los petroglifos y el paisaje, contribuye a la revaloración cultural en cuatro veredas del municipio de Melgar, Tolima. La experiencia compartida y colaborativa con los estudiantes de la Institución Educativa Técnica Cualamaná —y algunas instituciones gubernamentales involucradas— le permitió reconocer el arte rupestre como fuente de identidad local, valor patrimonial y riqueza expresiva, aspectos que le aportan a la apropiación social del conocimiento.

Uno de los aspectos clave en la transmisión de mensajes es la legibilidad, que depende directamente de su diseño, pero no solamente de ello. En el artículo «Sobre la disfluencia textual. Un estudio para un diálogo en ciernes», Marisol Rivero García, Marina Garone

in the form of visual narration. Entitled “Semantic crossings between imaginaries: Luis Buñuel and Zelda BOTW”, through montage it proposes parallels between the filmography of the well-known Spanish filmmaker and the popular video game. In this way, a simple visual juxtaposition suggests unpublished associations, unexpected conclusions and even new creative routes inspired by the consequent surrealism of the exercise.

For its part, the article “Tales from Exile. Research-creation”, by Marcela Negro, Javier Olarte Triana and Julio César Goyes Narváez, is the result of a Colombian-Argentine inter-university research project that approaches the phenomenon of migration from ethnographed audiovisual stories. In this way, the authors recognize and make visible the narratives of those who have been migrants, offering a strategic audiovisual communicative bet that allows an approach to the subject from the experience of the people, in a format that approaches the transfer of hypermedial and intercultural knowledge to the academy.

The global expansion of culture tends to blur the differences of local communities, causing crises in their identities, overshadowing their knowledge and ancestral practices, which is their heritage. It is necessary, then, to attend to a range of meanings that question the way of understanding diverse artistic expressions and collective imaginaries, outside of their anthropological value. Hence, the effectiveness of a research creation around the educational practice of art is a deployment of teaching and heritage action. Therefore, the article “Educational experience. Cualamaná: path of rocks, glyphs and landscapes”, by Marisabel Rincón, explores from the educational experience of art in its rupestrian dimension, what archaeological traces mean for the local-national culture, questioning its invisibilization and patrimonial neglect. The author, by re-signifying the artistic value of petroglyphs and the landscape, contributes to the cultural revaluation in four villages of the municipality of Melgar, Tolima. The shared and collaborative experience with the students of the Cualamaná Technical Educational Institution —and some governmental institutions involved— allowed her to recognize rock art as a source of local identity, patrimonial value and expressive richness, aspects that contribute to the social appropriation of knowledge.

One of the key aspects in the transmission of messages is legibility, which depends directly on its design, but not only. In the article “On textual disfluency. A study for a budding dialogue”, Marisol Rivero García, Marina Garone Gravier and Rebeca Martínez Marroquín investigate disfluency fonts in design from a typographic perspective,

Gravier y Rebeca Martínez Marroquín investigan las fuentes disfluentes en el diseño desde la perspectiva tipográfica, analizando cómo las variables de disfluencia pueden afectar de distintas maneras a las poblaciones, dependiendo de sus experiencias y contextos socioculturales y geográficos.

Trazar la evolución de una expresión audiovisual siempre ha sido importante, más aún si es desde una perspectiva situada y con el propósito de explicar un estado del arte. Esta descripción se aplica al artículo «Memoria y subjetividades en el documental colombiano del siglo XXI», de María Catalina Beltrán Zerda. A través de una sencilla taxonomía del documental colombiano, el cual se debatía entre lo institucional y propagandístico, por un lado, y la denuncia de corte social por el otro, la autora establece las condiciones para el surgimiento un nuevo tipo de documental colombiano en el siglo XXI, el cual cuestiona la objetividad y favorece los enfoques intersubjetivos con un fuerte talante personal. Apoyándose además en varios casos recientes, se ofrecen varios matices sobre los postulados que propone la autora y que son útiles para entender mejor un género audiovisual clave para la construcción identitaria.

*Nota: esta editorial, al igual que los resúmenes de los artículos de este número, fueron traducidos con apoyo de la Inteligencia Artificial (DeepL).*

analyzing how disfluency variables can affect populations in different ways, depending on their experiences and sociocultural and geographical contexts.

Tracing the evolution of an audiovisual expression has always been important, even more so if it is from a situated perspective and with the purpose of explaining a state of the art. This description applies to the article “Memory and subjectivities in the Colombian documentary of the 21st century”, by María Catalina Beltrán Zerda. Through a simple taxonomy of the Colombian documentary, which was torn between the institutional and propagandistic, on the one hand, and the social denunciation on the other, the author establishes the conditions for the emergence of a new type of Colombian documentary in the 21st century, which questions objectivity and favors intersubjective approaches with a strong personal mood. Also supported by several recent cases, several nuances are offered on the postulates proposed by the author, which are useful to better understand a key audiovisual genre for the construction of identity.

*Note: this editorial, as well as the abstracts of the articles in this issue, were translated with the support of Artificial Intelligence (DeepL).*

---

Derechos de autor: Universidad Nacional de Colombia.  
Este documento se encuentra bajo la licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0).




---

Copyright: Universidad Nacional de Colombia.  
This document is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license.





# *Artículos*

**Relatos del exilio. Investigación-creación**

*Marcela Negro, Javier Olarte Triana & Julio César Goyes Narváz*

**Experiencia educativa. Cualamaná: camino de  
rocas, glifos y paisajes**

*Marisabel Rincón*

**Sobre la disfluencia textual.**

**Un estudio para un diálogo en ciernes**

*Marisol Rivero García, Marina Garone Gravier & Rebeca Martínez Marroquín*

**Memoria y subjetividades en el  
documental colombiano del siglo XXI**

*María Catalina Beltrán Zerda*

**A8**  
**2024 - 01**  
**ACTIO**  
Journal Of Technology  
in Design, Film Arts &  
Visual Communication



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

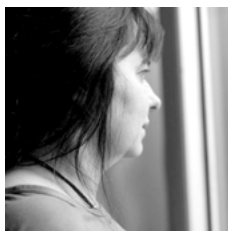
**ES** Relatos del exilio. Investigación-creación  
**EN** Tales from Exile. Research-creation  
**ITA** Racconti dell'esilio. Ricerca-creazione  
**FRA** Récits de l'exil. Recherche-création  
**POR** Relatos do ex lio. Pesquisa-criação

*Marcela Negro, Javier Olarte Triana  
& Julio César Goyes Narváez*

# Relatos del exilio<sup>1</sup>. Investigación-creación

Recibido: 09/06/2023; Aceptado: 14/11/2023; Publicado en línea: 3/02/2024

<https://doi.org/10.15446/actio.v8n1.112785>



**MARCELA NEGRO**

Universidad de Buenos Aires

Correo electrónico:

[marcela.negro@fadu.uba.ar](mailto:marcela.negro@fadu.uba.ar)

0000-0003-4218-5624



**JAVIER OLARTE TRIANA**

Escuela de Cine y Televisión,

Universidad Nacional de Colombia.

Correo electrónico:

[jsolartet@unal.edu.co](mailto:jsolartet@unal.edu.co)

0000-0001-6882-9614



**JULIO CÉSAR GOYES  
NARVÁEZ**

Instituto de Estudios en Comunicación

y Cultura (IECO), Universidad

Nacional de Colombia. Director del

proyecto Relatos de Exilio.

Correo electrónico:

[jcgoyesn@unal.edu.co](mailto:jcgoyesn@unal.edu.co)

0000-0002-3926-2089

## RESUMEN (ES)

Relatos del Exilio es un proyecto de investigación creación desarrollado por un equipo interuniversitario colombo-argentino sobre migración. Se focaliza en cartografiar experiencias de migrantes venezolanos en la frontera colombo-ecuatoriana, y de colombianos y venezolanos en Argentina y Estados Unidos. Los relatos tienen contextos e intensidades narrativas distintas; por consiguiente, fueron seleccionados, analizados y guionizados en dirección a una serie webdoc. El equipo reconoce y visibiliza, en los relatos audiovisuales etnografiados, una productiva referencia de saberes interculturales y prácticas migratorias que dan luz sobre tipos de conocimiento que pueden fortalecer —en algunos sentidos innovar— modos de aprendizaje de teorías y metodologías sobre interculturalidad, cultura migratoria y transmedial. Se intenta mirar contrastes, matices, experiencias de vida complejas. Relatos del Exilio es una apuesta comunicativa audiovisual estratégica para comprender lo que pasa o puede estar pasando en los países por donde los migrantes se desplazan y aquietan. Son niveles de transferencia de conocimiento intercultural e hipermedial asentado no en la academia, el saber periodístico y la investigación científica, sino en la experiencia de personas que escriben con sus cuerpos la historia.

**PALABRAS CLAVE:** investigación-creación, migración, cartografía, narrativas audiovisuales, webdoc.

## ABSTRACT (ENG)

Tales from Exile is a research-creation project on migration developed by a Colombian-Argentinian inter-university team. It focuses on mapping the Venezuelan immigrants' experiences at the Colombian-Ecuadorian border, and that of Colombians and Venezuelans in Argentina and the United States.

These tales have different contexts and narrative intensities. They were therefore selected, analyzed, and scripted towards a webdoc series. The team acknowledges and makes visible, in the audiovisual ethnographic tales, a productive reference to intercultural kinds of knowledge and migration practices that shed light on kinds of knowledge that may strengthen—in some senses innovate—ways of learning theories and methodologies on migratory and transmedia interculturality. It attempts to show contrasts, nuances, complex ways of life. Tales from Exile is a communicative audiovisual proposal strategic for understanding what happens or may be happening in those countries through which immigrants travel and settle. They are levels of transference of intercultural and hypermedia knowledge not based on academia, journalistic know-how or scientific investigation, but on the experience of people who write history with their bodies.

**KEYWORDS:** research-creation, migration, mapping, audiovisual narratives, webdoc.

## RIASSUNTI (ITA)

I processi di creazione e di design sono fondamentali per gli apprendisti che sviluppano attività di creazione audiovisiva e multimediale. Il passaggio dall'idea al concetto di creazione e, alla fine, a quello di realizzazione è strettamente vincolato ai processi di memoria e d'immagine. Siamo attualmente immersi in un flusso d'informazione che proviene da diversi mezzi digitali di comunicazione che usano soprattutto formati di tipo audiovisivo e multimediale. La saturazione di questo tipo di informazione ha permesso di osservare l'esistenza di un deterioramento nei processi di immagine-memoria negli apprendisti di programmi di tipo audiovisivo e multimediale, i quali presentano diversi livelli

- <sup>1</sup> Relatos del Exilio fue seleccionado en la convocatoria para la financiación de proyectos de investigación y creación del Instituto Taller de Creación de la Facultad de Artes (Hermes 54662, 2021) de la Universidad Nacional de Colombia. Se contó con el apoyo de los y las estudiantes auxiliares Cristian Sierra y Jenny Sella de la maestría en Comunicación y Medios del IECO, y con Christian Romero y Katherine Franco de la Escuela de Cine y Televisión de la UN. Se destaca la cooperación del padre Vicente Legarda, director de la Pastoral Social de Ipiiales, y la de los profesores Matías Barrionuevo y Laura Leno, de la Universidad de la Patagonia Austral de Argentina (UNPA).

di risposta, secondo il gruppo generazionale a cui appartenga l'individuo. A partire da queste premesse, si presenta uno studio realizzato su apprendisti di programmi tecnici e tecnologici di linea audiovisiva e multimediale del SENA, Distretto Capitale, attraverso un esercizio cartografico e di mappa-scansione matrice simbolica, che ha permesso di determinare i riti e rituali, i cronotopi, così come le tracce mnemotecniche di ogni individuo studiato, con il fine di determinare lo stato dei suoi processi immagine-memoria, che sono intimamente relazionati ai suoi processi creativi.

**PAROLE CHIAVE:** *ricerca-creazione, migrazione, cartografia, narrazioni audiovisive, webdoc.*

### RÉSUMÉ (FRA)

Récits de l'exil est un projet de recherche création développé par une équipe interuniversitaire colombo-argentine sur la migration. Elle se consacre à cartographier des expériences de migrants vénézuéliens à la frontière colombo-équatorienne, et de Colombiens et Vénézuéliens en Argentine et aux Etats-Unis. Les récits ont des contextes et des intensités différents, par conséquent, ils ont été sélectionnés, analysés et scénarisés pour faire une série webdoc. L'équipe reconnaît et rend visible, à travers les récits audiovisuels ethnographiés, une importante référence en matière de savoirs interculturels et des pratiques migratoires qui mettent en lumière des connaissances qui peuvent renforcer - en quelque sorte innover - des modes d'apprentissage de théories et méthodologies sur l'interculturalité, la culture migratoire et transmédia. Le but est de voir les contrastes, les nuances, des expériences de vie complexes. Récits de l'exil est un pari de communication audiovisuelle stratégique pour comprendre ce qui se passe ou peut être en train de se passer dans les pays où les migrants se déplacent et s'installent. Ce sont des niveaux de transfert de connaissance interculturelle et hypermédia qui ne sont pas basés sur l'académie, le savoir journalistique et la recherche scientifique, mais sur l'expérience de personnes qui écrivent l'histoire avec leur corps.

**MOTS CLÉS :** *recherche-création, migration, cartographie, narrations audiovisuelles, webdoc.*

### RESUMO (POR)

Relatos do Exílio é um projeto de pesquisa-criação desenvolvido por uma equipe interuniversitária colombiana-argentina sobre migração. Seu foco é mapear as experiências de migrantes venezuelanos na fronteira entre a Colômbia e o Equador, e de colombianos e venezuelanos na Argentina e nos Estados Unidos. Os relatos têm contextos e

intensidades narrativas diferentes, portanto, foram selecionados, analisados e roteirizados para a criação de uma série webdoc. A equipe reconhece e visibiliza, nos relatos audiovisuais etnografados, uma referência produtiva de saberes interculturais e práticas migratórias que evidenciam tipos de conhecimento que podem fortalecer - e, em alguns sentidos, inovar - os modos de aprendizagem de teorias e metodologias sobre interculturalidade, cultura migratória e transmedial. O objetivo é observar contrastes, nuances e experiências de vida complexas. Relatos do Exílio é um projeto estratégico de comunicação audiovisual para compreender o que está acontecendo ou pode estar acontecendo nos países pelos quais os migrantes se deslocam e onde se estabelecem. São níveis de transferência de conhecimento intercultural e hipermedial baseados não na academia, no conhecimento jornalístico e na pesquisa científica, mas sim na experiência de pessoas que escrevem a história com seus corpos.

**PALAVRAS-CHAVE:** *pesquisa-criação, migração, cartografia, narrativas audiovisuais, webdoc.*

*Errante y vagabundo vivirás por la tierra.*

(Génesis 4:12)

## MIGRACIONES FÍSICAS Y DIGITALES

En el libro *La migración digital* (2001) de Lorenzo Vilches, publicado hace más de veinte años, se lee que «los tres grandes temas de la agenda del siglo XXI serían la migración, la imagen y la genética». Esta agenda, que parecía entonces programática, resultó etnográfica, pues hoy nos debatimos en esa ecología mediática donde observamos las movilidades y somos observados en nuestras travesías.

Con respecto a la genética, es claro que los estudios sobre el ADN nos tienen en guardia y curiosidad constante, pues la inteligencia artificial (IA) está comenzando a decirnos, mediante aplicaciones para los teléfonos, dónde está la combinación de la inteligencia, la creatividad, el género, la etnia; tal vez nos sorprenda con la cura contra el cáncer, el sida y las enfermedades terminales. Muchos parecen saberlo o simulan hacerlo, los demás solo en las películas, noticieros y series de televisión; de tal modo que esta verdad o posverdad raya entre la ficción y la realidad.

¿Dónde está el modelo humano *in vitro* que equivale a una computadora sostenida por inteligencia artificial? Sin embargo, la pandemia que tuvo lugar con el COVID-19 nos ha puesto a la vanguardia de lo que puede ocurrir cuando un virus se conecta internacionalmente. ¿Cómo contrarrestar una nueva pandemia, más global y letal, fortaleciendo el ADN y privilegiando la especie que puede sobrevivir a esa hecatombe?, ¿quiénes pueden migrar y quiénes no?, pues las caminatas son infinitas y se necesitará muchas vitaminas. Es cuestión ya no de tiempo, ni de especialistas capaces, sino de inversión financiera en laboratorios, experimentos, industrias farmacéuticas, tecnologías y economías de mercado cada vez más especializadas y exclusivas. La cosa es que muchos descubrimientos de vacunas que salvan vidas ya se han hecho, pero cuestan mucho dinero. ¿Quiénes pueden tener acceso a estos adelantos científicos?, ¿quiénes

pueden transferir y apropiarse socialmente de estos conocimientos?, y sobre todo ¿quiénes merecen vivir y quiénes deben sacrificarse por el bien de la humanidad?

Con respecto a la imagen, base de la cultura audiovisual, afirmamos que ha alcanzado en el mundo global de nuestros días una atención sin precedentes vía innovación tecnológica y despliegue industrial. La cultura o culturas interconectadas gracias a internet interactúan en las pantallas, dependen del ojo vigilante de una versátil cámara y de la garantía de su verdad y objetividad que captura, produce y transmite, desafiando las leyes de la relatividad y la objetividad<sup>2</sup>. Por la audiovisualidad y sus regímenes de visibilidad pasa el conocimiento que han capitalizado las generaciones, los saberes y las prácticas de la cultura clásica, popular, masiva. Esta migración digital, que Vilches advinó hace más de dos décadas, la acabamos de implantar, vía pandemia COVID, en nuestras redes hogareñas y en las pantallas móviles de uso individual. Pues la pantalla ya no refiere a ese espacio técnico y mágico del cinematógrafo, sino a ese espacio mágico en el que se proyectan los deseos y los sueños de la inmensa mayoría<sup>3</sup>. Ahora parece que todos estamos conectados en el planeta, eso dicen los noticieros televisivos, los *youtuber* y los prosumidores a través de las redes sociales; sin embargo, parecen desentenderse del hecho de que muchos grupos humanos y comunidades enteras no tienen como hacer esa conexión, apenas si pueden sobrevivir buscando agua, refugio para las balas o procurando prolongar un día más sus vidas.

La migración digital comporta y transporta experiencias y conocimientos en más de un sentido. Las audiovisualidades y las subjetividades allí desplegadas transfieren conocimiento y empoderan maneras de ser, de vivir y actuar; reconfiguran múltiples formas grupales, étnicas, religiosas, políticas, territoriales, generacionales, nómades. La migración además de física es digital. En primera estancia, estas migraciones parecen irreconciliables e incluso contradictorias, pues tienen múltiples orígenes y plantean distintos problemas: los unos en las calles vagando como ocupantes urbanos salidos de la serie *The Walking Dead* (Darabont *et al.*, 2010-2022) y el apocalipsis zombi, los otros atornillados a las pantallas como ciborgs o algoritmos de *chatbot* que de vez en cuando se levantan para ir al baño. Sin embargo, esto es solo apariencia, no son lo uno ni lo otro, más bien hay cruces e intermediaciones, generalmente complejas

2 Ver *El ojo absoluto* (2012), de Gerard Wajcman, donde se mapea la eterna y omnipresente vigilancia de las cámaras, pues para vivir es preciso ser visto, la imagen parece mostrarlo todo —o por lo menos esa es la fantasía—, de suerte que todos los trastornos parafílicos quedan expuestos.

3 Ver *La pantalla global* (2009) de Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, donde parecen proyectarse todos los deseos y los sueños de la humanidad.

como la sociedad fragmentada en la que vivimos. Jesús Martín-Barbero ya lo advertía en *De los medios a las mediaciones* (2010):

En lugar de oponer maniqueamente la ciudad que habitan los inmigrantes a la de los cibernautas, los primeros simbolizando el doloroso desarraigo de su territorio y los segundo celebrando la levedad y movilidad de los flujos, proponemos desplegar las imbricaciones entre el des-orden social que en la ciudad introducen los inmigrantes y la desazón cultural que producen los cibernautas (Martín-Barbero, 2010, p. xviii).

Igualmente, el sociólogo polaco-británico Sygmunt Bauman, en su libro *La globalización* (1998), retoma esta marea planetaria y le da claridad conceptual en «Sobre turistas y vagabundos» (pp. 103-133), al describir dos clases de humanos desplazándose por el planeta: el turista y el vagabundo. El turista, dice Bauman, no tiene territorio y se mueve de manera instantánea —digamos que en tiempo real—, no puede quedarse quieto, transita para poder acumular nuevas experiencias, distintas sensaciones, otras emociones; tiene, en suma, que consumir todo lo que pueda, dispone su dinero para ello, pues quedarse quieto significa morir. El vagabundo, en cambio, intenta habitar en el espacio espeso de los territorios y las fronteras, con inexistentes o tramposas visas y grandes desarraigos, expulsiones, discriminaciones, estigmas, sin llegar a ninguna parte pues siempre se está yendo, siempre está llegando y, además, sin dinero. Sin duda, esta es la fotografía pixelada del inmigrante.

¿Cabe preguntarse si este «mapa nocturno» de la cultura mundo, este borrarse las fronteras o transgredirlas hace eco en el arte, la ciencia y la cultura, y si todo esto tiene que ver con el reacomodo que causan las migraciones? En términos de Néstor García Canclini, las culturas híbridas son «generadas o promovidas por las nuevas

tecnologías comunicacionales, por el reordenamiento de lo público y lo privado en el espacio urbano y por la desterritorialización de los procesos simbólicos» (García-Canclini, 1989, p. 24).

La cultura o culturas son una confluencia —no exenta de una lucha por el uso, las formas signícas y los procesos simbólicos— entre lo clásico, lo popular y lo masivo. Una cultura variopinta que reconfigura estos conceptos más allá de sus esencialismos y les da uso en nuevos contextos. Las migraciones campo-ciudad, país-otro país, continente-otro continente resquebrajan las culturas locales, las contaminan y cambian, transformándose a sí mismos con la llegada de los nómades que traen rituales y procesos simbólicos de sus países de origen. Estos migrantes también se transforman, se desterritorializan y reterritorializan:

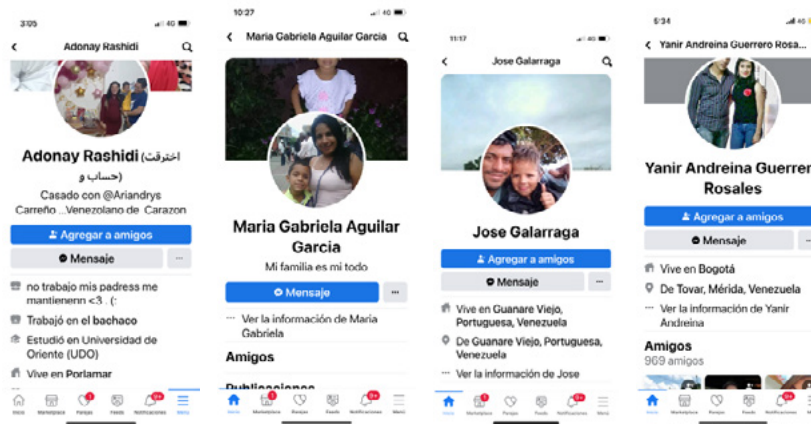
La transnacionalización de la cultura efectuada por las tecnologías comunicacionales, su alcance y eficacia, se aprecian mejor como parte de la recomposición de las culturas urbanas, junto a las migraciones y el turismo de masas que ablandan las fronteras nacionales y redefinen los conceptos de nación, pueblo e identidad. (García-Canclini, 1989, p. 25).

Esta mirada de los comunicólogos, filósofos y sociólogos<sup>4</sup> nos pone a pensar en los migrantes venezolanos a Colombia y de allí hacia Ecuador, Perú, Chile, Argentina,

4 Ver a Gómez (2010), quien revisa bibliografía sobre las teorías y enfoques de la migración internacional teniendo en cuenta causas y efectos económicos, aunque también menciona otras razones y efectos (no económicos) dada la importancia e incidencia que tienen sobre los factores económicos ya sea de manera directa o indirecta. Está también la obra de la socióloga Saskia Sassen, Premio Príncipe de Asturias 2013. En *Inmigrantes y ciudadanos* (2013), Sassen analiza los flujos migratorios en Europa y revisa el papel que juegan en la conformación de las economías, la política y las sociedades europeas contemporáneas.



Figura 1. Frontera sur colombo-ecuatoriana en Ipiales, Tulcán (fotografías de Julio César Goyes, agosto 29, 2022).



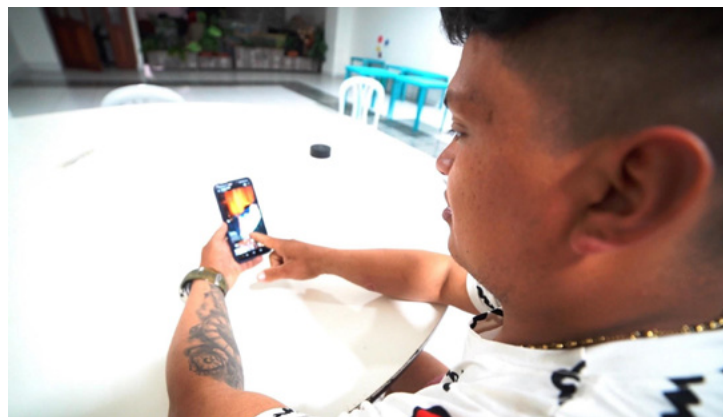
**Figura 2. Imágenes de Facebook autorizadas por los usuarios inmigrantes.**

Brasil. Caminan y se apoyan a través de pasajes gratis de automóviles (camiones y buses en su mayoría) en carreteras inhóspitas, en refugios y centros como las pastorales sociales para escalar las jornadas, recuperarse de enfermedades y del cansancio, retomar el ánimo y poder así continuar la movilidad hacia donde les han dicho que hay posibilidades para menguar las dificultades de su exilio obligado o, entre comillas, voluntario.

En las entrevistas realizadas y testimonios recogidos en Ipiales, Nariño, de familias de emigrantes venezolanos al Cono Sur, se puede comprobar que, por contraste a emigraciones anteriores que rompían lazos con los parientes y compatriotas, hoy las redes sociales y la tecnología audiovisual móvil es la alternativa de comunicación con sus seres queridos que están a la expectativa en sus territorios de origen. Así, Facebook, Instagram, TikTok o WhatsApp son plataformas por donde

se conectan con sus familias y con el mundo, además de expandir sus experiencias y legar el conocimiento y saber acumulado.

La inmigración humana la hemos vivido desde siempre, desde el mismo origen evolutivo y de la diáspora que pobló el planeta. Por eso, «en la actualidad, todos vivimos en movimiento» (Bauman, 1998, p.103). En Colombia y toda Latinoamérica, como en el Medio Oriente, Afganistán, Pakistán, África subsahariana, la India, México —por solo citar unos puntos geográficos clave—, se experimentan estas mareas humanas desde hace mucho tiempo en formas de exilio político o voluntario, refugiados, exclusión, «desplazamiento forzado», búsqueda de oportunidades, mejor estilo de vida, adquisición de conocimiento y de bienes para el buen vivir. Grandes masas de gente se desplazan de una ciudad a otra, de un continente a otro, en busca de



**Figura 3. Adonay Rashidi compartiendo un video en Instagram sobre su experiencia por las carreteras de Chile (fotografía de Julio César Goyes).**



trabajo, estudio, turismo y, tal vez, también en busca de amor. Digamos de paso que las guerras entre países y los conflictos internos violentos, las matanzas étnicas, religiosas y los problemas de superpoblación y carestía mueven hombres, mujeres, ancianos y niños a migrar, no como las aves y su ritual genético, sino como nómadas y solitarios que no tienen reposo en el lugar de origen y en otros lugares donde no son aceptados. Muchos son recibidos, excluidos y estigmatizados en ghettos y campos de refugiados, pues son un problema social y cultural para los países y las ciudades donde llegan<sup>5</sup>.

Más allá de las cifras y la exposición de estadísticas que son demasiado gráficas y muy densas propias de inventarios oficiales y noticieros gubernamentales con los que justifican inversiones y estrategias de poder, Relatos del Exilio no es un proyecto de investigación cuantitativo, sino cualitativo, interesado en crear audiovisuales a partir de vidas reales y serializar esos relatos, narrar la diáspora humana con sus narrativas y su dimensión corporal viva, performática, trashumante.

#### PROCEDIMIENTO METODOLÓGICO

El proyecto Relatos del Exilio (Hermes 54662) terminó su primera fase de investigación creación siguiendo un procedimiento que consolidó sus propósitos y que se pueden sintetizar de la siguiente manera:

- 1) Se cartografiaron historias reales de familias venezolanas refugiadas en Colombia, de paso hacia el Cono Sur, y de colombianos (una venezolana) exiliados en Estados Unidos y Argentina. Con el concepto operativo de cartografía pudimos mapear los territorios que componen la vida y que se entrelazan a las formas de vivir. Fue un dispositivo de análisis y creación de relatos que no son algo inamovible (constatado), sino un tejido de sentidos y prácticas por construir. De esta

forma se quiebra la lógica positivista de investigación ya que el investigador o cartógrafo no es el observador neutro y pasivo, sino alguien que está interactuando.

- 2) Se hizo etnografía audiovisual narrativa con migrantes a través de entrevistas en los lugares de desplazamiento o de tránsito, atendiendo a sus testimonios de vida y contextos sociales que originan su movilidad. Con el concepto de *etnografía audiovisual narrativa* atendemos a un punto de vista subjetivo, en el cual, además de la interpretación, aflora la riqueza de la comunicación no verbal y la narrativa en mosaico en el montaje que yuxtapone personas, objetos, espacios y escenas, configurando textos en contextos particulares. Más allá de documentar, las etnografías audiovisuales narrativas provocan la reflexión, cuestionan las convicciones y activan la experiencia estética de la más variada índole<sup>6</sup>.
- 3) Se inició una antología de relatos de género documental audiovisual en formato breve, a través de seis guiones literarios que retratan las historias de los emigrados venezolanos a Colombia, dos colombianas a Argentina, una colombiana y una venezolana a Estados Unidos. Se buscó un tipo de etnobiografía de los inmigrantes como fuente de saber de las memorias que dan cuenta de las raíces étnicas, religiosas, culturales; los legados familiares, las riquezas culturales y problemas político-sociales de los pueblos y países de donde son oriundos. De igual manera, se amplió el conocimiento a partir de las experiencias acumuladas que tienen de uno o varios procesos migratorios. Narrar sus vidas en tránsito permite reactivar su sensibilidad y expandir su memoria, su saber y práctica, todo aquello que los hace integrarse a los ciudadanos y pertenecer a los lugares que los adoptan, desplegando capacidades de resiliencia, adaptación y transformación

5 Ver *Marea humana* (Human Flow, 2017) de Ai Weiwei. Producción de Alemania - Estados Unidos, disponible en Prime Video, Amazon. Este documentalista chino, migrante en Alemania, da cuenta de este desplazamiento humano en varios continentes y 23 países; da rostro a los refugiados por las guerras, la pobreza y la persecución política. Muestra el drama sin salida de las migraciones en campos de refugiados en las fronteras de los países que las han cerrado, evitando que la marea entre en sus vidas. En 1989, para situar a Colombia, el periodista y escritor Germán Castro Caicedo publicó *El hueco*, un libro donde, a partir de testimonios, narra la dramática vida del éxodo de colombianos a Estados Unidos por México, Bahamas y Haití. Muchos trabajan y envían dinero a los familiares, otros «sienten que no podrán volver jamás por simple orgullo», dado que el «sueño americano» está muy lejos de conseguirse. Han llegado de manera clandestina por el «hueco», la frontera con México. Sin solución, este fenómeno humano no termina y sí, en cambio, año tras año se acrecienta.

6 Ver teaser de la serie: <https://vimeo.com/875299959?share=copy>



de sectores o grupos en las comunidades mismas donde son aceptados y, en algunos casos, donde adquieren residencia.

- 4) Se sistematizó la información para conformar la biblia de producción del proyecto audiovisual que incluye los guiones literarios, el tratamiento audiovisual, las sinopsis, el tratamiento de los personajes, una ponencia en el II Congreso Internacional CIINECO 23-Madrid (Egregius, abril 21, 2023) y el artículo que aquí presentamos.
- 5) Avanzamos en la siguiente fase del proyecto: producir y realizar una serie webdoc de 6 episodios, cada uno de 6 minutos de duración. Las biografías recolectadas arrojan un material de forma y contenido suficiente para formular una serie documental cuyos relatos, más allá de ser una denuncia, son empáticos, transmisores de conocimiento y valores, pues a través de ellos se puede conocer el origen del desplazamiento, el trayecto de su trama y la manera como muchos inmigrantes solucionan su historia de vida personal y familiar. Sin duda, este fenómeno humano histórico y siempre reactualizado aporta una visión narrativa audiovisual no solo de enunciado (comunicación, discurso), sino de enunciación (trama, texto, guion).
- 7) Relacionamos estas audiovisualidades y subjetividades con las migraciones, por cuanto son maneras de ser, vivir y actuar. Se detectó que las tecnologías de la comunicación e información, las plataformas y redes sociales digitales son medios y mediaciones eficaces a través de las cuales los migrantes interactúan y construyen narrativas que transportan nuevas subjetividades (figuras 2 y 3).

## FRONTERA SUR

*Puede ser que estemos inmigrando desde que nacimos y no encontremos reposo en esta tierra.*

(Julio César Goyes, 2021)

La primera jornada de rodaje tuvo lugar en las carreteras del sur de Nariño, vía Pedregal, Pilcuán, San Juan, Los Chilcos, Ipiales, Rumichaca (29 de agosto de 2022). El viaje del aeropuerto Chachagüí de Pasto a Ipiales dura

dos horas y en su transcurso, a orillas del río Guátara, entre abismos y montañas, era imposible no visualizar cientos de caminantes, la mayoría identificables como inmigrantes. Parejas, grupos de jóvenes, familias con niños, acompañados de perros, mochilas, maletas, talegas, carros de bebé. Fue necesario registrar el drama de estos caminantes, migrantes, exiliados y hablar con ellos a la intemperie. Decenas de hombres y mujeres, familias con niños, algunos bebés, eran transportados por camiones de carga durante tramos largos, vía Panamericana desde Bogotá a Ipiales, pasando por Cali, Popayán, Pasto y continúan el periplo cruzando otra frontera, esta vez la ecuatoriana, entrando a Tulcán-Carchi. Atravesan pueblos y caseríos, soportan climas variados, la inclemencia del tiempo, la falta de recursos para menguar el hambre y, sobre todo, en muchos lugares, la indiferencia social y la xenofobia.

Las entrevistas y testimonios obtenidos en la región nariñense, territorio de frontera entre Ipiales (Colombia) y Tulcán (Ecuador) pertenecen, en su mayoría, a familias de migrantes venezolanos. Esto se debe a dos razones: la primera tiene que ver con el desenlace político que tuvo lugar en Venezuela desde 1997, cuando llegó al poder el Movimiento Bolivariano Revolucionario-200<sup>7</sup>. En este largo Gobierno hay una movilidad humana que fue en aumento y que es catalogada como la primera oleada, cuya característica básica es la migración de profesionales, en su mayoría profesores, investigadores y escritores. La segunda oleada coincide con el reemplazo en el poder de Nicolás Maduro ante el fallecimiento de Hugo Chávez. Se agudiza la crisis socioeconómica, cultural y política; el nuevo gobernante es más radical y menos empático. Esta segunda movilidad humana la componen, sobre todo, jóvenes trabajadores del sector comercial e industrial, especialmente de la construcción y la mecánica automovilística. La tercera oleada tiene que ver con la movilidad de familias nucleares, jóvenes, mujeres, algunas embarazadas, y niños.

Una característica que transfieren los migrantes entrevistados, respecto al tema del exilio por voluntad o condición política, es que la mayoría se inclina a favor del extinto gobierno de Chávez, pues enuncian que ese fue un buen momento y que entonces podían acceder al trabajo y a la educación; en cambio, culpan de su «exilio voluntario» al radicalismo del actual gobernante, aducen que Maduro perpetúa el legado del comandante Chávez sin tener la capacidad para hacerlo y acentúa el radicalismo socialista contradictoriamente, pues afirman

7 Movimiento cívico-militar de izquierda, fundado por el entonces teniente coronel Hugo Chávez en 1982, al conmemorarse 200 años del natalicio del Libertador de la época de independencia, Simón Bolívar.

que se cerraron las vías para el trabajo asalariado, sin solucionar el desempleo y dificultando el acceso a la educación, entre otros efectos de la crisis.

Estos testimonios, en principio, parecen opiniones viscerales más que pensamientos sosegados, pues mucho tiene que ver el contexto social y político de donde se encuentran; aunque tenga mucha razón, el análisis es débil, resentido, doloroso. Desde el Estado venezolano, en cambio, se habla desde otro punto de vista, pues consideran que quienes se van del país son quienes no están de acuerdo con la forma de gobierno dado que se intenta igualar lo social y equiparar la economía del pueblo, cerrar la brecha entre ricos y pobres, controlar el capital industrial acumulado en unos pocos, etc. Por esta razón, migran comerciantes que no quieren pagar impuestos, muchos delincuentes y corruptos, entre otros. Lo interesante de esto son los crudos contrastes, darse cuenta de que la realidad no está en blanco y negro, que hay matices y experiencias de vida complejas; por tanto, encontrar vías comunicativas —como el proyecto Relatos de Exilio— es estratégico para comprender lo que pasa o puede estar pasando en el país vecino, lo que pasa o está pasando en los países por donde los migrantes se desplazan. He aquí un nivel de transferencia

de conocimiento intercultural asentado no en la academia, el saber periodístico y la investigación científica, sino en la experiencia de personas que escriben con sus cuerpos la historia.

[...] bueno, como le digo, la situación en el país es que vivimos una inflación y se convirtió en hiperinflación, situación de alimentación para los niños, situación de educación, situación de la calidad de vida, luz, agua, servicios públicos, horrible. Todo eso te hace venir de tu país a un sitio donde tú tengas mejor calidad de vida, que no puedes en tu país, y ni siquiera salir a vacacionar porque no te alcanza. Entonces, te influye psicológicamente, corporalmente, mira, anímicamente te descontrola todo tu sistema nervioso, es horrible [su esposa asiente con la cabeza y su rostro muestra tristeza]. Entonces, uno decide emigrar a un país donde haya medianamente mejores posibilidades de vida porque allá no es posible. Se ha muerto mucha gente de hambre, desnutrición, enfermedad que va a un hospital y no te atienden porque es la situación de Venezuela. Todo esto ha llevado a los médicos, hasta a los mismos maestros, a tener desidia porque no les pagan bien [...]. Entonces caen como



**Figura 4. Familias.**

*En las imágenes se encuentran: María Gabriela Aguilar García, Miguel Ángel Cuarecuco Caro; Juriangela Walmar Vela, Justo y José Antonio Galarroga Pérez; Yosleidis Dayana Villegas Manrique. Pastoral Social, Ipiales (fotografía de Julio César Goyes, agosto 30 de 2022).*

en desidia, o sea, eso es algo sistemático en Venezuela, horrible. No existían antes... (Carlos Villegas, migrante, Pastoral Social de Ipiales, agosto 31 de 2023).

La segunda razón para focalizar a las familias de emigrantes, como lo hemos advertido, tiene que ver con que el desarrollo del proyecto *Relatos del Exilio* coincide con la tercera oleada; es decir, con la migración de familias nucleares: padre, madre, hijos e hijas.

Un aspecto característico de esta tercera oleada de migrantes es que, saliendo de Venezuela, se movilizan por Colombia hacia el Ecuador, Perú, Chile, Brasil, Argentina; no obstante, retornan después de dos o tres años a Venezuela a visitar a sus familiares y parientes, no se quedan mucho tiempo en su tierra de origen y regresan por la ruta con nuevos inmigrantes, algunos —y es un síntoma irrefrenable— con el deseo de migrar hacia los Estados Unidos vía Panamá por la selva del Tapón del Darién (Morales, febrero 28 de 2022; DW, octubre 5 de 2022), vías a Centro América y México, con las consecuencias ya cartografiadas por muchos investigadores y periodistas, pues son rutas plagadas de desatención y xenofobia, enfermedades tropicales cuyas consecuencias son fatales, muchos mueren sin identificación.

El padre Vicente Legarda, director de la Pastoral Social de Ipiales, institución con más de 30 años de experiencia y albergue para migrantes, con un registro en archivo considerable, afirma que muchos pasan hasta tres o cuatro veces por el refugio. Muchos bebés y niños, por ejemplo, retornan crecidos, jóvenes, y vuelven a pasar cuando están maduros hacia el Cono Sur de nuevo. Esto indica una idea de migración cíclica y de una repetición traumática. Desde esta perspectiva, se puede hablar de una cultura de la migración que puede ser comprendida

a la luz de varias teorías de las que se «pueden extraer elementos centrales que puedan servir para el tratamiento particular dentro de cada contexto y su dinámica, debido a que la migración tiene causas muy variadas y algunos efectos no fáciles de medir, lo cual implica gran complejidad» (Gómez, 2010, p. 83). A lo anterior, Anthony Fielding, citado por Joaquín Arango (2000), agrega que «quizá la migración sea otro concepto caótico que necesite ser desempaquetado», pues los contextos históricos y sociales, como ya se ha precisado, deben estudiarse por separado. El «desempaquetamiento», entonces, requiere una mejor integración de la teoría con la investigación empírica (Arango, 2000, p. 45-46). Por nuestra parte, diremos que la investigación creación audiovisual puede ayudar a esta singularización dado que atiende diversas fuentes y experiencias de personas concretas, sin perder el panorama que entraña la migración.

El padre Vicente Legarda, frente al problema de la niñez y la educación que queda rota o negada, afirma que ellos intentan desarrollar métodos nuevos de aprendizaje más allá de la educación académica del aula o el bachillerato clásico, procesos más complejos y de calidad para poder atender a esta población heterogénea en edad, formación y psicología. Una educación desde sus capacidades y destrezas, nada fácil, pues los migrantes no se quedan mucho tiempo. Ante esta emergencia, que es de paso, en la Pastoral se dictan cursos y se realizan talleres, intentando que los migrantes desarrollen competencias y habilidades de sobrevivencia digna para que puedan resistir la cotidianidad y ser aceptados en los lugares por donde transitan o asientan.

La idea no es ser asistenciales con el refugio y el plato de comida —enfatisa el padre Legarda—, sino proporcionar esperanza a partir de explotar habilidades, talentos y



Figura 5. Padre Vicente Legarda. Pastoral Social de Ipiales (febrero 30, 2023).





Figura 6. Sede de la Pastoral Social de Ipiales (fotografías de Julio César Goyes).

el deseo de superación y resiliencia. De hecho, muchos migrantes, familias enteras, se han quedado en el lugar forjando emprendimientos.

La población de Ipiales acoge mucho, tal vez es donde menos xenofobia han tenido que vivir, donde menos rechazo han recibido pese al frío que no es nada amigable para ellos, pero reciben en contraposición ese calor humano. Si bien la gente sufre, lo compara con otros lugares, la gente de Ipiales acoge, no muestra un rechazo a la población y eso ha hecho que ellos se queden. No están todos bien, pero han logrado sobrevivir, se van estabilizando, hay personas que ya están muy bien en los estratos más altos de Ipiales como también, lógicamente, en barrios muy vulnerables donde está una gran mayoría. Entonces, independientemente de los estratos en los que están, es una gente que acoge y tal vez es eso lo que más valoran los emigrantes (padre Vicente Legarda, Ipiales, febrero 29 de 2023).

Teniendo en cuenta los marcadores y datos anteriores, optamos por cartografiar, memorializar y archivar testimonios y experiencias de familias, pues es un

fenómeno de movilidad humana complejo, dramático y de especial atención dado que están involucrados dentro de esta población la niñez y la juventud.

Los entrevistados son un grupo focal en su mayoría trabajadores del sector de la construcción, panaderos y trabajadores independientes. Algunos, especialmente mujeres, han estudiado en la universidad licenciatura en Educación Primaria, alguno Educación Física y otro es militar. También hay perfiles con antecedentes de reclusión y problemas familiares. Los niños y niñas, cuyas edades oscilan entre 1 y 12 años, no fueron entrevistados por el derecho a su imagen y las normas de comunicación y difusión, pero permanecieron con sus padres y madres durante la entrevista, también fueron fotografiados con el consentimiento de los adultos. Este es el caso de la familia Duerto Guerrero, radicada en Ipiales. Debinson Duerto, esposo de Andreína Guerrero dice:

Ella es licenciada en Educación Integral y yo también soy licenciado en Educación Física, pero yo nunca ejercí. Lo que hicimos es cubrir a los profesores cuando ellos no podían ir



Figura 7. Familia Duerto Guerrero. Parque San Felipe y barrio Gólgota, Ipiales (fotografías de Julio César Goyes, septiembre 1 de 2023).

a clase, eso lo hacía y daba clase, pero no por un salario o un sueldo, pues nunca he ejercido la carrera como tal por la misma cuestión de que el sueldo no alcanza allá y pues tenía que trabajar por cuenta propia, ¿sí me entiende? [su expresión expresa tristeza tiene sus manos ocupadas para no dejar que lo que está contando lo afecte]. Los dos somos estudiados y pues acá estamos. Si toca enseñar lo que sé, pues lo enseño con mucho gusto y estamos para servirle y ayudarlos en cualquier cosita, pues estamos a la orden (Debinson Duerto, barrio Gólgota, Ipiales, septiembre 1 de 2023).

El caso de la Debinson Duerto y Yanir Andreina Guerrero Rosales, padres de dos hijos, es especial, por cuanto residen en un barrio popular de Ipiales. El padre, educador físico de profesión, tiene un taller de electrodomésticos, y la madre y su hija mayor venden café con empanadas (a la manera venezolana) en las calles de la ciudad. Fueron entrevistados en su hábitat, es decir, donde decidieron quedarse e integrarse trabajando. Sus dos hijos son el ancla y punta de lanza para encontrar dignidad en sus vidas.

Yo comencé hace como 22 días con dos termos que me traje de Bogotá. Comencé con dos termos y una tacita plástica donde cargaba los pancitos. Solamente empecé con panes de jamón y queso, y ya luego pude reunir y me compré la cajita. Comencé a meter pancito de piña y esta semana que va en curso comencé con las empanadas. Reuní y me compré también dos termos más y con ganas de comprarme dos termos más para tener variedad porque a veces, en el recorrido que hacemos desde la casa hasta acá, cuando llegamos aquí a la plaza ya no tenemos nada y toca volver a salir corriendo a hacer más. Entonces, cuando llegamos ya la gente ha comprado a otros, entonces lo ideal es salir bien armado de la casa para no tener que perder tiempo. Dios mediante vamos a poder comprar un carrito también que le facilita a uno el trabajo porque ya no habría ni siquiera necesidad de que la niña saliera conmigo, podría salir yo sola (Yanir Andreina Guerrero Rosales, plaza San Felipe, Ipiales, septiembre 1 de 2023).

Ante la pregunta de qué se puede aprender o qué experiencia se ha acumulado para poder ser reconocidos, Andreina responde:

Se aprende a que no todo debe salir malo, porque usted conoce mucha gente buena y gente que pues de repente tiene cierto recelo, pero eso también le enseña uno a demostrar que no todo el mundo es igual, que uno tiene que dar su mejor cara y siempre demostrar que no todas las personas vienen a lo mismo, sino que vienen a sacar la cara por Venezuela y que vienen no a inspirar lástima, sino a que la gente les dé un voto de confianza. Que no lo tilden a uno por lo que han hecho los demás, sino a demostrar que no todo el mundo viene a lo

mismo. Aunque el camino no es fácil, tampoco es imposible. Siempre lo que uno debe tener es la mente positiva de que hoy sí voy a hacerlo, por ejemplo, en mi caso, que hoy sí voy a vender, hoy sí me va a ir bien, mañana va a ser mejor, eso es lo que tiene uno todos los días que mentalizarse. Mientras usted esté bien, usted siempre anda con una buena cara y demuestra lo que yo digo, por mi experiencia, muchas personas me dicen «usted es de esas que le gusta chambiar [trabajar]». Yo le digo «sí claro, yo no vine acá para que nadie me regalé nada, ni nada por el estilo, vine a trabajar para llevarme mis cosas muy trabajaditas y muy luchada eso sí, es lo que yo vine hacer acá en Colombia». En el caso de que me hubiera tocado ir a otro país, haría exactamente lo mismo (Yanir Andreina Guerrero Rosales, plaza San Felipe, Ipiales, septiembre 1 de 2023).

Esta inmigrante muestra fortaleza para encarar la adversidad, oírla interactuar en la entrevista transfiere estados de ánimo positivos, es un aliciente en personas que viven en comunidades donde el desempleo y la pobreza campean. Muchas mujeres y hombres admiran su forma de actuar, es un ejemplo que impulsa a tomar decisiones para emprender algún tipo de trabajo, servicio social, actividad comunitaria o barrial. Cualquier ocupación que fortalezca la autoestima, aunque sea temporal, los beneficia.

Es relevante volver a anotar que todas estas familias se comunican con sus parientes y amigos a través de las redes sociales, especialmente Facebook e Instagram, plataformas que visibilizan sus viajes, su drama y experiencia migrante. Es así como Andreina, por ejemplo, mantiene contacto con su familia y amigas en su país natal, no puede regresar en tanto no ahorre dinero. Guarda la esperanza de reunirse pronto con ellos y hacer emprendimiento.

#### LA PATAGONIA Y LA PSICOLOGÍA MINERA

Otras causas para la migración tienen que ver con la búsqueda de formas de realización personal y profesional, estudios complementarios, reacomodación cultural e integración a nuevos modelos de acción social, ambiental, comunitaria y política. En estos casos, la migración transita por otros niveles, no exentos de obstáculos y traumas. Se migra con permiso de los consulados, con visa de estudiante, como becarios de los gobiernos para educarse en universidades estatales.

Las ciudades donde originalmente llegan, generalmente, no son donde se instalan para vivir, suelen ser estancias pasajeras y estratégicas desde donde se planean los desplazamientos más estables, algunos finales. Desde luego que esta migración conlleva razones, causas, deseos incontrolables: educación costosa en el país de origen,

pocas oportunidades de trabajo, deficiente apoyo para la realización personal, zozobra por las violencias políticas y sociales como el narcotráfico, incertidumbre por el futuro, persecución política o simplemente deseos de realizar sueños. En el caso de Colombia, esta migración es histórica y, aunque se han firmado procesos de paz y probado programas de rehabilitación del tejido social, su implementación necesita tiempo, entereza, voluntad política para atenuarse y erradicarse.

En la propuesta *Relatos del Exilio*, se retrató el exilio colombiano en el territorio de la República Argentina, país que guarda algunas similitudes histórico-políticas con Colombia, pero que se distancia en procesos democráticos, culturales y de desarrollo en su economía, industria y educación. El arribo de ciudadanos colombianos a Argentina es constante, sobre todo a Buenos Aires, pero, como ya se manifestó, es desde esta ciudad capital donde los inmigrantes llegan a estudiar y trabajar, y desde allí buscan estabilidad en algún otro punto de su geografía. Este es el caso de migrantes colombianas en Argentina: una en la Patagonia Austral y la otra en Delta El Tigre.

Yo no migro por dejar atrás la guerra, siendo colombiana a mí la guerra me tocó verla por la televisión. Una cosa son los enfrentamientos en la selva y en estas zonas alejadas, y otra cosa es lo que me pasaba un poco más cerca. Yo recuerdo cuando mataron a [Jaime] Garzón. Tremendo, recuerdo que ese día no había colegio, era fin de semana. Yo iba en un auto y escuchaba la noticia en la radio que decía «iba en un auto» y yo iba en un auto. Después de haberlo visto tantas veces en la televisión haciéndonos reír, haciendo críticas a ese pasatiempo, a veces la guerra es un pasatiempo. Yo recuerdo ver a mi mamá al frente de las noticias llorando. Yo lo veo, está lejos, pero toca en el alma. Yo me fui de Colombia porque pude, como una cuestión de potencia positiva (Jessica Quiroga, Patagonia, febrero 21 de 2023).

#### RÍO TURBIO Y 28 DE NOVIEMBRE

Jessica Quiroga Gónima migró porque había que hacerlo, «una cuestión de potencia positiva», dice. Tenía que buscarle otro horizonte a sus ojos claros que estaban en medio de una guerra vista por televisión, pero afectada, sin duda, lo que Freud llamó el malestar de la cultura<sup>8</sup>. En

el conflicto político y la cruzada de violencia, las personas no necesitan tener contacto directo, porque toda la atmósfera está contaminada y la voluntad es doblegada finalmente. No obstante, no fue así para esta joven licenciada en Psicología y radicada en la Provincia de Santa Cruz, La Patagonia, más precisamente en la tierra de los cóndores. Esta población, donde vive desde hace más de tres años, se encuentra ubicada al filo de la cordillera de los Andes, uno de los últimos centros urbanos del continente. Jessica, como psicóloga, desempeña su actividad laboral en el Hospital Distrital de San Lucas, perteneciente a la localidad minera de 28 de Noviembre, a 12 kilómetros de Río Turbio, territorio minero. Ella es parte de un pequeño grupo de jóvenes profesionales colombianos que ha elegido esta remota latitud para formar sus familias en busca de un tiempo más próspero. De hecho, Jessica, convive con un joven lugareño con el que tiene un hijo y ha conformado una familia.

Jessica es una mujer decidida y segura de sí misma. «Yo vivo y siento con orgullo el ser extranjera porque tengo una base de seguridad en mi crianza, que es la educación en casa que recibí de mis padres» (febrero 21 de 2023), enfatiza. Cuando cuenta que siempre la identifican como migrante, pero que su capacidad de adaptación la hace respetar las reglas del lugar y tener reconocimiento de la gente; comprende que la travesía le ha forjado una experiencia en donde encontrarse a sí misma, reconocer su dignidad y merecer respeto.

Es interesante el caso de esta pareja, realmente se han integrado interculturalmente, guardando distancia crítica frente a la cultura y el modo de vida de los lugares de donde son, cada uno, oriundos. Han aprendido a diferenciar sus territorios e intentan construir el propio con el fin de tener una buena vida. Jessica vivió y estudió en la ciudad de Buenos Aires y luego, por influencia de una amiga, se desplazó a la Patagonia. Ha hecho buena etnografía del lugar donde habita y donde trabaja: describe muy bien el ambiente, las familias, los jóvenes; diagnostica el machismo, los problemas de depresión, el incesto, el clima claustrofóbico, el frío particular del lugar tan alejado del centro del país. Tanto 28 de Noviembre como Río Turbio son pueblos mineros establecidos en una cuenca carbonífera, cuya ritualidad religiosa se conecta con Santa María de la Paz y Santa Bárbara, esta última

8 *Yo soy otro* (2008), de Óscar Campo, es una película colombiana donde el protagonista, José González, entra en paranoia radicalizándose en psicosis a causa de la televisión infectada de noticias de guerra, violencia y pornografía. Una cultura de la violencia mediada por pantallas y relaciones de indiferencia social e impotencia. Ver Goyes (2011). Entre otros ejemplos, se lee la película de Campo, oriundo de Cali, como Jessica Gónima.



**Figura 8. Jessica Quiroga y su familia. Patagonia (fotografías de Julio César Goyes, febrero 21 de 2023).**

patrona de los mineros que mantienen vivo el mito de que ninguna mujer puede entrar a las minas, excepto en ciertas festividades.

Jessica habla de su fascinación por el paisaje, de la apacible vida en el lugar comparada con las ciudades masificadas, bullosas y estresantes. Contrasta el entorno donde actualmente vive con Cali, en Colombia, donde nació. Cali es una hermosa ciudad con tres millones de habitantes, de clima caliente tropical y donde tiene lugar el ritmo musical de la salsa. La ciudad está rodeada de farallones y es alegre y bullosa. Jessica cuenta cómo, a través de su trabajo, interviene en la comunidad, se preocupa por el bienestar, sobre todo de los jóvenes, y expresa el deseo de hacer su mejor esfuerzo por encontrar lo mejor para las gentes del pueblo. Agradece la acogida y confianza que los lugareños le han proporcionado, su relación con un habitante de allí la ha integrado a la comunidad. Siente que pertenece a este lugar, que allí está llevando a cabo algo importante y que, de alguna manera, está cumpliendo con sus propósitos vitales de realizarse como persona y mujer. Piensa acerca de que el ser humano no necesita muchas cosas para vivir bien, enfatiza en la sobriedad y la sencillez, critica la sociedad de consumo.

Por su parte, Cristian Diego Bonetto, su compañero sentimental habla de cómo su mujer se ha hecho querer de la familia y la comunidad; reconoce el apoyo que ella le ha brindado para que él pueda salir de su encierro

lugareño y superar su estado de ensimismamiento; agradece el impulso para viajar y ver otras posibilidades culturales. «Ella es mi compañera, la que me apoya siempre. Es una guerrera, está en todas las situaciones», enfatiza, Cristian. De hecho, es una pareja que ha viajado por varios países latinoamericanos y europeos. Jessica tiene una hermana viviendo desde hace mucho tiempo en Suiza; sus padres viven en Cali y los visita cuando le es posible.

Cristian Diego, hincha de fútbol, tiene ideas conservadoras con respecto a la familia y la política; critica la situación de orden público y social de Colombia y dice que, aunque le gusta Cali, la ciudad de Jessica, no le gustaría vivir en semejante calor (trópico) y menos con la situación política de guerrilla y narcotráfico que acontece en este país; pareciera desconocer la realidad argentina. Suele ocurrir que la perspectiva endógena no deja ver lo propio. Es un joven simpático, amable y sencillo, tiene muchos planes para el futuro de su familia.

#### **LA CASA DE BARRO Y EL WIFI EN EL DELTA DEL TIGRE**

Yo viajé por Colombia y viví la guerra en carne propia, viví lo que un campesino vivía, los toques de queda y todo eso que no podía salir. Cuando me fui, la verdad,





**Figura 9. Lorena Martínez, municipio El Tigre, Buenos Aires (fotografías de Julio César Goyes, febrero 24 de 2023).**

me sentí cobarde, me sentí como que estaba dejando mi pueblo en esa guerra, pero me di cuenta de que podía hacer más afuera que adentro. Siendo documentalista, me exponía al hacer cosas dentro de Colombia y una de mis motivaciones fue justamente eso, salir de Colombia para buscar ayuda, para ver otras formas y después volver y hacer cosas allí. Justamente ahora estoy trabajando en derechos humanos, aprendiendo de todo el legado que hay acá en la lucha social argentina, que es el país que más genocidas ha metido a la cárcel y aprendiendo de esa lucha, también fortaleciendo la lucha de allá, así que se hacen conexiones todo el tiempo, porque no somos Colombia o Argentina o Brasil, somos Latinoamérica, y si lo vemos así nos fortalecemos entre todos (Lorena Martínez, febrero 24 de 2023).

Este caso es el de una joven madre que emprendió su exilio siendo una adolescente. Se trata de Lorena Martínez, una bogotana que estudió en la Universidad de Buenos Aires, recibió su título de grado en Diseño de Imagen y Sonido y actualmente se desarrolla como profesional de los medios. Eligió para radicarse hace 16 años el delta del río Paraná, en la zona denominada El Tigre. Es una defensora de los derechos humanos y el entorno natural. Comunica su saber adquirido con eficacia:

Es mi lugar en el mundo porque he conectado con la naturaleza y también con lo que quiero ser, con mi profesión, con mi camino. He encontrado un camino hermoso y sé que

ese camino tiene que ver con Latinoamérica, conectando con lo ancestral y con el hecho de que todos somos parte del Tahuantinsuyo, como lo llamaban los incas (febrero 24 de 2023).

Lorena, al igual que Jessica, está muy segura de sus valores y de lo aprendido en la travesía para llegar donde está. Tiene dos hijas y está separada de su pareja, quien vive cerca de allí. Ella procede del altiplano cundiboyacense de Colombia, región de montañas y clima frío, territorio mítico del agua; es agrícola, de bellos paisajes y de fabulosas artesanías. Entre sus pueblos se destaca Ráquira, población que se asienta sobre una tierra de barro fino, donde abunda la cerámica y las viviendas en barro de increíble ejecución manual y belleza en sus formas y acabados. Esto es importante porque se relaciona con la acción y el acto que Lorena promueve en la localidad, denominada Montaña Rusa, en el municipio El Tigre. Nos cuenta que una de sus abuelas procede de Ráquira y que ella le enseñó a curar con yerbas.

Lorena es lideresa en una comunidad de fuerte influencia femenina, pues la defensa de los derechos humanos las define, la solidaridad las une. Hay una filosofía de entrega a la mediación terrenal a partir de la Pachamama Raymi, que es una ritualidad ancestral de los Andes de Argentina, Bolivia, Colombia, Chile y Perú. Pachamama quiere decir 'Madre Tierra'. La celebración consta de ofrendas y rituales con elementos naturales (tubérculos, frutas, cereales, flores, chicha, hojas de coca y tabaco,



**Figura 10. Lorena Martínez, municipio El Tigre, río Sarmiento, Buenos Aires (fotografías de Julio César Goyes, febrero 24 de 2023).**

entre otros), principios de reciprocidad de la cosmovisión andina, intercambios, trueques, bailes, cantos, etc. Es una cosmovisión de defensa al medio ambiente, ecológica y de empalme con el buen vivir, no con el vivir bien de los centros urbanos.

Mis hijas nacieron acá en Argentina, la mayor nació en El Tigre, en el hospital, y la menor nació acá en casa con 3 parteras. Bueno, al tener a mi hija acá en la casa como que conecté con todo lo que es ancestral y con las mujeres, con esa fortaleza femenina de dejar decretos, mandatos, competencias y más bien fortalecernos entre nosotras. Entonces vengo compartiendo con unas mujeres de acá, que nos juntamos para cantar y compartir en círculo. La verdad que esa forma fortalece muchísimo, la cosmovisión andina se trata de esto, de la comunidad, la comunidad te sostiene y te fortalece. Cuando nació mi hija menor vinieron ellas y me regalaron una manta, cada una tejó un cuadrado y lo unieron, es como tejer las relaciones. Entonces vinieron, me entregaron la manta y eso para mí fue como ese círculo que se va forjando, nosotros acá en el Delta creamos de forma comunitaria, nos juntamos algunos días a hablar de la paternidad, hablar de estereotipos o mandatos de la media naranja. Yo no conozco a una media naranja, yo soy una naranja completa, soy un ser completo y, en tal caso, soy una banana, pero es importante uno sentirse completo y amarse a uno mismo, porque si no sanas o trabajas en cosas que tú tienes vas a buscar las carencias en el otro y los vínculos y las relaciones van a ser muy difíciles. Entonces, si uno trabaja y tiene esa visión va sacando todos esos mandatos, puede ser su mejor versión y eso es lo que yo estoy buscando también (Lorena Martínez, febrero 24 de 2023).

Con la ayuda de sus vecinas y la comunidad, Lorena reconstruye su casa a orillas del río Sarmiento, pues la casa anterior se quemó por un desperfecto eléctrico. La casa actual la construye con elementos tradicionales: bahareque, palmas, madera, barro, adobe, botellas, esteras. Se sitúa en medio del bosque al filo del río. Lorena tiene una filosofía de vida coherente que le permite adaptarse y jalonar proyectos. La idea de evitar las ciudades tumultuosas es un tanto parecida a la de Jessica, que vive en la Patagonia Austral. Es curioso cómo la migración desarrolla valores como el despojo de elementos ornamentales y consumistas, como la simpleza en el vivir que puede ser un modelo de vida posible; estar bien con lo mínimo, sin preocuparse por la apariencia burguesa o por las formas sociales del mercado y la cultura citadina. Lorena se diferencia de Jessica en que es radical en su forma de pensar feminista, su activismo ambiental y comunitario. No obstante, hibrida tecnologías, por ejemplo, entre escaparates de madera contruidos por ella y otros que le han sido obsequiados tiene un computador portátil y de una columna de madera cuelga un router wifi, con el que se conecta con sus familiares y amigos, se mantiene informada del mundo, sino a través del cual realiza su trabajo *online*, pues monta y edita piezas audiovisuales, sobre todo sonoras, en la que es especialista; con estas tareas subsiste económicamente. Lorena tiene conciencia de su estilo de vida, lo promueve, lo desarrolla, su concentración en el sonido y la voz es comunal, pues afirma el valor de la palabra y el ethos que esta transporta; de allí la potencia de su oralidad:

Siento que vivimos en la cultura del ojo, la sociedad occidental te enseña a través de imágenes y todo el tiempo es un bombardeo de imágenes. Uno de mis propósitos es



**Figura 11. Lorena Martínez, municipio El Tigre, río Sarmiento, Buenos Aires (fotografías de Julio César Goyes, febrero 24 de 2023).**

rescatar el sonido, lo importante que es la cultura de la escucha, el paisaje sonoro, los sonidos que nos rodean, nos influyen; no es lo mismo escuchar una lancha a motor que escuchar los pájaros o los grillos. Siento que es importante darnos cuenta de que los sonidos nos afectan y trabajar en la cultura de la escucha. Antiguamente escuchábamos radio teatro, desde la panza estamos escuchando, el auditivo es el sistema que primero se desarrolla y, entonces, es reimportante darnos cuenta de eso. Si bien en la ciudad estamos rodeados de un montón de ruidos y demás, es bueno ser conscientes y valorar cuando estamos en espacios donde podamos valorar ese paisaje sonoro. Por ejemplo los mantras, todos esos sonidos influyen, entonces hay culturas donde tienen en cuenta eso y lo usan como herramientas a su favor. Entonces, la cultura de la escucha y el paisaje sonoro son dos conceptos que está bueno implementarlos en nuestra vida (Lorena Martínez, febrero 24 de 2023).

Hay una hibridación de tecnologías, de materiales tradicionales e industriales, de culturas ancestrales y posmodernas. Esta inmigrante está conectada a la tierra pero también vía internet con el mundo. Convive con sus dos pequeñas hijas que estudian en la ciudad de Buenos Aires, un barco-bus las recoge diariamente. Lorena se considera una especie de curandera iniciada, está en pleno aprendizaje, retoma de su abuela y de su madre el conocimiento de las plantas del bosque para curar diversos malestares, tanto físicos como anímicos. Tiene una tambora, una marimba de chonta, libros y una canoa con la cual se transporta alrededor del puerto, la Montaña Rusa, pues para salir a la ciudad está el barco-bus que conecta el puerto del río con el muelle del municipio El Tigre.

#### DESCOLONIZARTE TEATRO

Es una idea hermosa que cualquier persona puede hacer teatro, igual de válido y bueno. El enfoque está en el proceso. El producto final debe poder ayudar a compartir. He llevado este método y trabajado con muchas organizaciones y comunidades. (Nadia Garzón, noviembre 26, 2022).

La cita de Nadia Garzón introduce su propia *biopic*, puesto que no la mueve una posición de conmiseración a los inmigrantes, sino la convivencia entre diferentes, la participación con los instituidos, pues muchos de ellos ven a los inmigrantes como intrusos que portan amenaza. Hay razones suficientes para emprender tareas expresivas, vitales, performáticas a través del teatro.



**Figura 12. Nadia Garzón.** (fotografía de Julio César Goyes, noviembre 26 de 2022).

Nadia es una colombiana que migró en 1999 a New Jersey con su mamá y su hermana. Nadia llegó inicialmente con el objetivo de continuar sus estudios, pero se encontró con muchas dificultades económicas y migratorias. Debido a la crisis económica de su familia, tuvo que cambiar de ciudad y viajar a Orlando, Florida, donde residía su hermana quien le brindó apoyo. Trabajó inicialmente en organizaciones no gubernamentales, después en bufetes de abogados y con grupos de teatro locales. Insistió mucho hasta obtener un cupo en el Seminole State College para estudiar Teatro y, posteriormente, ingresó a University of Central Florida (UCF) para estudiar Sociología y Teatro. También cursó una maestría en Estudios Liberales en Rollins College.

Además de los estudios superiores, Nadia recibió capacitación en improvisación en el SAK Comedy Lab, donde participó durante varios años como improvisadora para GenS e Improv Español de SAK. Además, se formó en títeres cuando comenzó a trabajar para Michel Lee Puppets. Ha actuado, dirigido y escrito para esta organización. La experiencia de actuación de Nadia también incluye trabajo frente a la cámara y varios papeles en Universal Studios Florida, Sleuths Mystery Dinner Theatre y Walt Disney World, y su papel de vocera de Univisión Orlando.

Estados Unidos es un país donde se impone un eurocentrismo y la hegemonía blanca. El inmigrante, para entrar, deja atrás sus tradiciones para encajar y sobrevivir. ¿Qué significa migrar a Estados Unidos? Todo depende de cuándo y a quién se le pregunte. Se trata de reconstruirse por haber dejado atrás la cultura, por eso es importante rescatarla. Es un cambio





**Figura 13. Nadia Garzón. Orlando, Estados Unidos. Fusion Fest (fotografía de Julio César Goyes, noviembre 25 y 26 de 2022).**

muy fuerte. Mucha gente no puede, no le gusta y nunca se acomoda y, a otra, le encanta. Una definición única es imposible (Nadia Garzón, noviembre 26 de 2022).

El compromiso de Nadia con las artes va más allá de aparecer en el escenario. Nadia cree que el arte puede ser un arma poderosa contra la opresión. Ella lo considera crucial en la educación y en la lucha por la justicia. El arte puede transformar individuos, comunidades y realidades sociales. Los ejemplos de inmigrantes cuya manera, más allá de integrarse a la sociedad a la que llegan, es hacer balance, crítica y solidaridad con otros migrantes, situaciones que abundan. El arte y sus diversas expresiones son espacios de creatividad donde la memoria y el cuerpo se destraumatizan en beneficio de encontrar un relato posible de vida y buen vivir (no de vivir bien).

Al inicio de este ensayo hemos hablado de las resonancias que tejen las audiovisualidades (cine, video, televisión, redes sociales) con las oleadas migratorias, con sus dramas, experiencias y deseos. Se aprende a vivir superando las experiencias difíciles por medio de psicoterapias creativas y, aunque muchos no son artistas, los que son o deciden dedicarse al arte terminan asumiendo la vida como arte y el arte como la vida. Esto no es evasión, sino resiliencia e incluso reexistencia, posibilidad de crear una realidad posible donde habitar como ciudadanos del mundo.

Desde niña me gustó mucho el teatro y estar en el escenario [se ríe]. Soy la hija del medio. En la academia me di cuenta de que esto era lo que me gustaba. El cambio social vino porque

descubrí lo que el teatro hizo por mí. ¿Qué puedo hacer para cambiar el mundo? Comprendí que con el teatro puedo ayudar, puedo comunicar y usar mi cuerpo como catalizador, vibrar con el espectador, usar esta herramienta para trabajar con la empatía (Nadia Garzón, noviembre 26 de 2022).

Nadia trabaja con comunidades y organizaciones, dentro y fuera de los Estados Unidos, facilitando procesos artísticos/sociales que utilizan el teatro como herramienta para el cambio social. En su trabajo, Nadia incorpora varias técnicas y diferentes tipos de arte, incluido el teatro del oprimido, una técnica que profundizó durante su tiempo en el CTO de Augusto Boal, Centro para el Teatro del Oprimido en Río de Janeiro, Brasil, donde estudió. Sus talleres y procesos exploran las opresiones y los problemas sociales, y se enfocan en el cambio personal y social<sup>9</sup>.

Actualmente, Nadia tiene una compañía de teatro que lleva por nombre Descolonizarte Teatro. En septiembre 24 presentó su más reciente producción con dos adaptaciones: *La maestra* y *El delantal blanco*, en el centro cultural Timukua, Orlando Florida<sup>10</sup>. Las obras son una muestra de su compromiso por llevar la representación latinoamericana en escenarios norteamericanos, además de colonizar públicos que den cabida a las perspectivas del sur, de allí su idea de descolonización. Fue interesante ver en el público personas que no hablaban español. El 23 de octubre, en una clase de Teatro en Rollings College, asistieron dos migrantes mexicanas conversando con estudiantes sobre los procesos migratorios para ilegales, las experiencias de vida en Estados Unidos y las

9 El diálogo entre actores y espectadores, una de las apuestas del teatro de Boal, es básico para exponer los conflictos y representarlos de manera creativa. El teatro del oprimido es una tendencia teatral propuesta por Augusto Boal (1931-2009) en 1960. Es una estrategia teatral híbrida entre el teatro social de Bertolt Brecht y la pedagogía del oprimido de Paulo Freire. De suerte que lo interactivo, lo popular, lo creativo, la experiencia personal, lo ético y lo solidario tejen el escenario donde la opresión es expuesta y puesta entredicho.

10 *La maestra* explora la violencia «legal» que azota a nuestros países; a su vez, de manera cómica y crítica, *El delantal blanco* presenta una lección y una advertencia, pues «no todo es lo que parece».



**Figura 14.** Yuribel Alemán. Orlando, Estados Unidos (fotografía de Javier Olarte, diciembre 19 de 2022).

dificultades para consolidar una vida como ciudadano con derechos en un país extranjero. Es interesante ver la recepción que tuvieron y las preguntas que hicieron los estudiantes. Varios de ellos hablaban español muy fluido. Nadia tiene conciencia de su devenir como extranjera y migrante, sabe que no es fácil anclar como ciudadana y recomenzar sin más. Es un proceso nada fácil, pero posible:

El cambio social comienza desde el cambio individual, pero no se puede hacer solo. Para las personas inmigrantes, el viaje deja mucho trauma y heridas. Tienen que poder nombrarse, verse y luego sanarse. Hay un dolor detrás de la historia de migración, la familia que se deja, no poder regresar (Nadia Garzón, noviembre 26 de 2022).

Lo que exterioriza esta colombiana está más allá de un objetivo individual, de allí el teatro, esa tras escena o escena fantasmática que aviva el desarraigo y ese escenario hacia los otros. Es reconstrucción grupal, mirada colectiva, avanzada crítica. Regresar al país de origen es un deseo inevitable que la realidad parece controlar o modular, pero el teatro lo sublima dibujando un horizonte de vida en una aquí y ahora concretos.

#### «LA VOZ MÁS LINDA DE VENEZUELA»

Con un corazón que sé que no me cabe en el pecho, cuando lo doy todo es porque lo doy todo, sin esperar absolutamente nada a cambio. Confió, creo que venimos a este mundo solos, sin nada y sin nada nos vamos, no me apegó absolutamente a nada material y creo que todo en la vida es pasajero, ya dentro de 5 minutos esto es pasado. Esa soy yo. (Yuribel Alemán, diciembre 19 de 2022).

Yuribel Alemán es una cantante venezolana que emigró a Estados Unidos en 2020, debido a problemas económicos y a la situación sociopolítica en su país de origen. Ella nació en Mene de Mauroa, estado Falcón. Comienza su carrera artística en los festivales escolares, regionales y nacionales. Es cantante de música folclórica con formación profesional. Tiene una licenciatura en Música, una maestría en Administración de Empresas y estudios en Gestión Cultural.

Yuribel se radicó en Orlando, Florida, luego de dejar a sus padres y hermanos en Caracas. Salió del país minutos antes del cierre de frontera entre Colombia y Venezuela en compañía de su hija menor, en 2015, año que marcó los inicios de la situación migratoria de Venezuela. Su esposo y su hijo mayor habían salido un mes antes previendo los cierres fronterizos. Durante la pandemia, fallecieron cinco miembros de su familia en Venezuela, entre ellos su padre, situación que la llevó a una profunda depresión de la cual no se ha repuesto. Actualmente, trabaja con la cadena de hoteles NH Collection, donde tiene diversas responsabilidades en el hospedaje de turistas. Tiene una visa P1 exclusiva para artistas, condición que le ha permitido continuar con su actividad artística y también le permite trabajar en otros oficios.

Con el transcurrir de los años participa en el festival en honor a Pedro Emilio Sánchez, en la ciudad de San Carlos, estado Cojedes, en 1991. De manera que viaja con el cantautor más reconocido de Zulia, el señor Rafael Rincón González y la doctora Beatriz Padrón de Colina. Gentilmente, estas personas la llevaron a participar por su estado Falcón. Una vez allí, conoce a los señores Claret Rodríguez, Eleazar Silva y Ricardo García, folkloristas, y con ellos se pasea por varios festivales, entre ellos: Cimarrón de Oro, Puerto Ayacucho, Amazonas; Panoja de Oro, Valle de la Pascua, Guárico; Festival de San Simón,



**Figura 15.** Yuribel Alemán, Adolfo Medina (esposo) y su madre. Orlando, Estados Unidos (fotografías de Javier Olarte, diciembre 19 de 2022).

Maturín, Monagas; Voz Internacional del Alma Llanera, San Fernando de Apure, Apure; Festival Internacional de San Martín, en el departamento del Meta, Colombia; Festival Coroba de Oro, Cúpira, Miranda; Festival Mazorca de Oro, Las Mercedes del Llano, Guárico; Festival Panoja de Diamante, Valle de la Pascua, Guárico; obteniendo el primer lugar en cada uno de ellos, con el tema «Hace falta amor», cuya letra y música es del reconocido compositor venezolano Antonio Ranallo.

De esta manera, surge la oportunidad de grabar su primera producción discográfica, llamada *Son sentimientos*, tema sugerido por el poeta y locutor José Ali Moleiro, con el sello disquero Montaña Récorde, quien distribuye para Colombia y Venezuela. Logró obtener los primeros lugares en las emisoras de ambos países. Su segunda producción, *Me enamoré*, le permite seguir llevando la música a todos los rincones de Venezuela y de varios países, siendo invitada a través de las agregadurías culturales de las embajadas de Venezuela y Canadá. Yuribel tiene una gratitud enorme por quienes la han acogido y reafirmado como persona y como artista. Su canto y arte la dignifica más allá de ser inmigrante, extranjera, intrusa; como artista comparte su arte musical en cualquier parte del mundo. El folclor llanero venezolano le corre por las venas, de allí que ser inmigrante, en este caso, es ser embajadora de su país y de su cultura. Es notable el desdoblamiento en su narrativa, pues habla de ella como si fuera otra; de hecho, es otra, por allí entra su resiliencia escenificando su yo como un nuevo sujeto posible. La migración redefine identidades, pero también consolida diferencias, de suerte que la subjetividad adquiere matices y se empeña en otras narrativas:

Hay una riqueza que es incontable, el saber que existe alguien en cualquier parte del mundo que abre sus puertas para Yuribel Alemán, eso no tiene precio, eso no tiene un valor específico monetario, eso vale la vida, vale la dedicación, vale el saber que lo que sembraste sigue y que el paso

musical de Yuribel Alemán por el mundo fue sin ningún interés monetario, pero sí para hacer saber y hacer sentir nuestra música, eso es parte de los sueños y eso es parte de los no límites de Yuribel. Llevar el arpa por primera vez al mundo asiático, específicamente a Hong Kong, llevar el arpa a Australia, llevar el arpa y el canto llanero al mundo Árabe no tiene precio. Muchos soñadores como yo se sumaron a este sueño para llevar el folclor a rinconcitos del mundo, solamente me faltó visitar un solo continente: África. No pudimos llegar, estábamos invitados a South África y no pudimos llegar por el ébola, lamentablemente, pero nos dejaron en Europa llevando este mensaje musical (Yuribel Alemán, diciembre 19 de 2022).

Hace un alto en sus giras y se dedica a culminar sus estudios para optar al título de licenciada en Música, en la Universidad Católica Cecilio Acosta, en Maracaibo. Presentó un trabajo dedicado al Carrao de Palmarito y su aporte al folclor, el joropo y sus variantes. Fue asesorada por Alejandro López y Jesús Colmenares. Sigue trabajando en el sector cultural, pero esta vez, coordinando la Dirección de la Fundación Cultural de Cabimas, estado Zulia, por un periodo de seis años. Se prepara académicamente como diplomada en Educación Ambiental para el Desarrollo Sostenible, en la Universidad Alonso de Ojeda, formando parte de la primera promoción de esta casa de estudios, y está por egresar como magíster en Recursos Humanos, en la Universidad Rafael María Baralt.

Yuribel fue invitada a participar en la edición especial del Festival Panoja de Oro, al celebrarse la xxv edición, de modo que logró nuevamente la Panoja de Diamante en esta oportunidad. Nuevamente siente la nostalgia y recuerdos vividos junto a tantos artistas durante la participación en los festivales. Sumando la inquietud de su amigo José Archila, presenta este nuevo trabajo discográfico titulado *Soy*, junto con Gailabi Jiménez y

Hebert Rodríguez en el bajo; Ramón Mota, Francisco Javier Yoris e Ibsen Rodríguez en el cuatro; Héctor Eduardo Silva y Ernesto Laya en las Maracas.

En 2017, representó a Venezuela en los encuentros de diálogos interculturales realizados en la ciudad de Biel, Suiza, y también en Ginebra. Al igual, visita Francia, Alemania y España, haciendo presentaciones musicales del folclor venezolano. Ha sido jurado de varios festivales de canto a nivel nacional e internacional y todavía es recordada en el folclor como «la voz más linda de Venezuela». La migración es una condición, una decisión y una acción. Un día tuvo que «dejar la patria» como dice ella, salir de Venezuela con su familia con el futuro de sus hijos en mente, por ello se nota la ironía en sus palabras, la crítica a los sistemas políticos, a la sociedad xenófoba, aunque ella en sí misma no haya padecido discriminación. Con esa claridad forja la esperanza:

Vivencialmente no lo he percibido, a mí particularmente no me ha pasado, más uno ve los noticieros acá y sí ve un tinte de rechazo a los venezolanos, tal vez por eso la invitación a que no hagamos daños, a que aprendamos de este país y este sistema. Que esta sea una oportunidad para que sepan que todos los que hemos entrado legal o ilegalmente a este país, pues aquí nos conocen el historial a cada uno, no crean que estamos ocultos, todo lo contrario, tenemos una etiqueta, como una vez la tuvo Colombia o la tuvo Perú o la tuvo México, todos tenemos una etiqueta en este país. Pero, particularmente, yo no la he sentido, yo no la he vivido gracias a Dios y yo creo que todo va a depender del comportamiento de cada uno (Yuribel Alemán, diciembre 19 de 2022).

#### TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO Y APRENDIZAJE SOCIAL

En el ámbito de la formación académica, en particular en el nivel universitario, las actividades vinculadas a la investigación son muy importantes debido a dos razones: la actualización y la innovación. Es decir, la investigación en este nivel debe aportar a la constante actualización del conocimiento y los contenidos a dictar en los currículos, programas y planes de estudios. Dado que con la actualización no es suficiente, el conocimiento que se genera en este ámbito también debe ser motor para el pensamiento innovador y, por lo tanto, actor principal en la colaboración para el avance y desarrollo de todos los campos del saber y del hacer. La investigación académica universitaria debe ser un socio, un cómplice en las estrategias de desarrollo de los países, marcando el rumbo y asumiendo nuevos desafíos.

Frente a la posibilidad que ofrece la Universidad Nacional de Colombia de presentar propuestas para realizar proyectos de investigación-creación nace *Relatos del Exilio*, que se enfoca en el tema de las migraciones a través de un registro de género documental etnográfico. Dado que el resultado, de acuerdo con las condiciones de la convocatoria, debe ser una obra de creación y, considerando los campos profesionales en los que se desenvuelven los profesores involucrados, se tomó la decisión de realizar una serie webdoc. Resulta importante especificar que la meta de este proyecto es armar la serie y desarrollar, como ya se dijo, la webdoc o documental interactivo (Gifreu, 2011), a través de una narrativa expandida que integre la participación de los espectadores (Rodríguez y Molpeceres, 2013, p. 250).

Ahora bien, ¿por qué la elección de un formato de serie web?, ¿por qué un webdoc? En el libro *Escribiendo series web* (Schrott-Negro, 2017, p. 17) se señalan distintos aspectos que ayudan a definir qué es una serie web y las características que la han convertido en un formato. Nace para ser emitida en redes sociales o sitios oficiales, y no para ser consumida en los medios de comunicación tradicionales. Con el tiempo, debido al desarrollo de diversas plataformas y la avidez por su consumo por parte de los espectadores, resulta que hoy es posible encontrarlas en las grandes plataformas de VOD. Pero, en su origen no estuvieron destinadas para ese tipo de medios. Esta situación está directamente vinculada con quienes son los productores y realizadores de estos contenidos, muchas veces realizadores noveles o con presupuestos más ajustados.

Por ser un formato nuevo, nacido en las redes sociales, aún no ha establecido un tiempo de duración de los episodios estandarizado, tampoco la cantidad de capítulos que hacen a una temporada. Esa flexibilidad en la duración permite incluir mayor cantidad de producciones que responden en términos generales al formato, pero sin estar sujetas a estrictos requisitos de producción. Por otra parte, este formato ofrece producciones tanto en el género de la ficción como en el documental, con un amplio abanico de temas y enfoques. El público que las consume suele ser joven o joven adulto que hace un uso frecuente de las redes y valora el acceso a materiales audiovisuales en todo momento y lugar, a través de los dispositivos móviles.

Por último, los temas que se tratan son muy variados, con una realización que puede ir desde una simple alocución a cámara, hasta sofisticados episodios en 360 grados. En todo relato episódico, la serialidad es una característica fundamental que debe estar claramente

diseñada y realizada en la producción audiovisual. La serialidad se puede establecer de diferentes maneras y con diversos recursos, desde aspectos ligados a la organización estructural del relato, la reiteración en la utilización de recursos visuales y/o audiovisuales, efectos de montaje, sonido y posproducción. Una vez elegida una estrategia o código de trabajo, la serialidad colabora en crear la identidad de la serie, una especie de ADN que la hace única.

Como ya se dijo, este es aún un proyecto en desarrollo, por lo tanto, en esta instancia, el objetivo es la organización de una narrativa en formato de serie web, pero el paso siguiente es poder ampliar el relato a una página webdoc. Es decir, ya no se trata solamente del relato episódico, sino de una relato expandido y complejo, navegable en un sitio oficial, además de tener presencia en redes.

#### LA SERIE WEB

Esta serie se creó con la intención de narrar los microrrelatos del exilio desde y hacia Colombia. Originalmente, se pensó en historias de ciudadanos colombianos con residencia actual en Argentina o los Estados Unidos, y de venezolanos en Colombia. Luego, el avance en el trabajo con los casos nos llevó en una nueva dirección y se combinaron casos de colombianos y venezolanos en el exilio. Este cambio se dio como consecuencia del avance en el estudio de los casos a registrar, lo que no significó un cambio sustantivo en el objetivo del proyecto. Por lo tanto, la propuesta fue realizar dos testimonios de venezolanos en Colombia, dos de colombianos en Argentina y dos de colombianos en Estados Unidos.

Los dos episodios de migrantes en Colombia recogen los testimonios en la frontera entre Colombia y Ecuador, en Ipiales, Nariño. Allí se narran las historias de aquellos que, a pie, no solo cruzan la frontera, sino que recorren miles de kilómetros desde Venezuela buscando, algunos, su destino en Perú o Chile. De allí surgen dos episodios impactantes en un marco geográfico desafiante cuyos protagonistas son grupos familiares compuestos por adultos y niños.

En Argentina, se trabajó registrando los testimonios de dos mujeres colombianas que llegaron a ese territorio con el objetivo de mejorar su formación académica, pero en el transcurso del viaje el destino las llevó a formar

allí sus familias y echar raíces. Se trata de dos relatos que intencionalmente no se desarrollan en la ciudad de Buenos Aires, tal vez el más convencional de los destinos, sino que uno se desarrolla en El Tigre, en el delta del río Paraná (provincia de Buenos Aires) y, el otro, en río Turbio (provincia de Santa Cruz) en la Patagonia, última ciudad alojada a los pies de la cordillera de los Andes. Por lo tanto, ambos episodios están enmarcados en un extraordinario escenario geográfico.

En Estados Unidos se desarrollan dos historias de mujeres que viven en la ciudad de Orlando, La Florida. Una de ellas colombiana, artista que a través de la docencia y el teatro colabora con los movimientos culturales latinos en dicha ciudad. La otra, una venezolana, cantante popular y empleada, que busca sobrellevar el día a día. Aquí, el cambio cultural se pone de manifiesto, tal vez por eso mismo, los personajes abordados dedican parte de su tiempo a custodiar y divulgar un legado que da cuenta de sus raíces, de sus lugares de procedencia.

Estos seis episodios buscan retratar el contraste geográfico con las historias de vida, no se trata de sumar estadísticas, se trata de conocer a los seres humanos detrás de esas estadísticas, sus sueños, sus logros, sus temores y sus luchas. La premisa de trabajo es señalar la voluntad de la búsqueda de un espacio para vivir mejor, para colmar expectativas. Algunas historias nos muestran la cara más feliz, la de los logros, otras, las búsquedas aún no concluidas, y otras, casi el inicio de lo que parece ser un largo camino por recorrer.

Esta premisa de trabajo es la que nos permite, así mismo, desarrollar un preciso concepto de serialidad que, como marca de identidad, proporcione una unidad narrativa al relato. El protagonismo de estas historias está marcado por dos elementos esenciales, los testimonios registrados *in situ* y sus contextos, tanto los vinculados a los espacios naturales como urbanos. Las historias son contadas en primera persona por sus protagonistas, sin interlocutores. La cámara se adentra en sus espacios, en sus actividades, generando un sencillo retrato. Se habla del aquí y ahora, para comprender el recorrido realizado y lo que aún resta por recorrer. La estructura no es sofisticada, sino adecuada a la simpleza de las declaraciones cargadas de emoción, allí es donde radica la riqueza de la narración y es lo que nos interesa que sea puesto en evidencia en cada episodio. Geografías, historias, logros, alegrías y tristezas marcan en la serie un recorrido que apenas se ha iniciado. Estas seis primeras historias son la apertura de un relato



mayor que ayude a acercar a los espectadores con el tema, intentando construir una conciencia, un vínculo empático con el otro.

## A MANERA DE CONCLUSIÓN

*Y en cuanto a los bárbaros, no es necesario que esperemos su llegada; siempre han estado entre nosotros.*

(Hans Magnus Enzensberger, 1992)

La cultura audiovisual y sus regímenes de visualidad implican hoy comprenderlos recorriendo y juntando diversos territorios en cruce, múltiples entradas y salidas para la producción, transferencia y apropiación del conocimiento lógico-científico y poético-narrativo. En la introducción a *Territorios audiovisuales* (2014), Jorge La Ferla y Sofía Reynal dicen que es un cruce entre máquinas e imaginarios, prácticas sociales y experiencias artísticas, archivos y memorias, política e idolología. Por nuestra parte, y no exento de conflicto, agregaremos que es un tejido entre una nueva concepción del campo y la vida urbana, entre el animalismo y el sedentarismo, el feminismo y el nomadismo, la tecnología y el ambientalismo. Así se juntan las artes audiovisuales, los medios de comunicación, la sociedad fragmentada y en diáspora, y las tecnologías. Entonces, lo que recorremos en estos textos híbridos son inmigrantes, cibernautas, internautas, desplazados, vagabundos, turistas, aventureros.

La investigación que estamos transitando es un proceso creativo que tiende a constituirse en obra y en producto innovador, no necesariamente comercial. Lo que hemos hecho es una lectura-escritura de la realidad impura, híbrida, barroca, mestiza, interdisciplinaria; «un mapa mundo de enjambres», diría Hans Magnus Enzensberger, en donde nuestra existencia primaria fue la de cazadores, recolectores y pastores, pero hemos olvidado este rasgo atávico tan nómada y desarraigado como turístico.

Abordamos lo humano y su drama con procesos creativos que superen las epistemologías de la objetividad de los sujetos, las estadísticas y los informes político-económicos en favor de capturar a los migrantes-espectadores-prosumidores desde sus avatares, imaginarios y mentalidades siempre en mutación. Lo cierto es que transferimos conocimiento por todo lado, de manera múltiple, diversa y simultánea. Una película recientemente galardonada con el Óscar nos sirve de metáfora, se trata de *Todo a la vez en todas partes* (2022) de Dan Kwan y Daniel Scheinert. A propósito, la actriz

que tiene el personaje principal es Michelle Yeoh, una emigrante malaya-china que encarna a una mujer china que migra, como ella, a los Estados Unidos. Una puesta en abismo, espejeante; las decisiones que toma el personaje producen nuevos universos configurando multiversos. Para muchos es un goce, para otros distracción sin sentido, exceso de emociones. El ejemplo nos sirve para llamar la atención de lo que está pasando con las migraciones, las subjetividades y las audiovisuales en la transferencia de huellas, signos y símbolos.

De manera que asistimos al estallido de las identidades en procura de las diferencias, a una diáspora de sujetos en busca de reconocimiento, a una fragmentación del poder para lograr nuevas formas de agenciar los géneros, las ciudadanías, los derechos, los modos dignos de vida no asistenciales ni precarios. Relatos del Exilio da qué pensar en muchas direcciones y obliga a la inclusión, a la interdisciplinariedad, al trabajo en grupo internacional e intergeneracional. Relatos del Exilio es una propuesta para reflexionar a partir de las resonancias entre audiovisuales, subjetividades y migraciones, por cuanto se detectó que las tecnologías de la comunicación e información, las plataformas y redes sociales digitales son tecnologías eficaces a través de las cuales los migrantes —estén donde estén— interactúan y se enteran de los sucesos en sus países natales, de los acontecimientos familiares y pueden compartir sus experiencias construyendo nuevas subjetividades.

## REFERENCIAS

- ARANGO, J. (2000). Enfoques conceptuales y teóricos para explicar la migración. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, (165), 33-47. <http://tinyurl.com/ytfva9yz>
- BAUMAN, S. (2010). *La globalización*. Fondo de Cultura Económica.
- CAMPO, Ó. (Director). (2008). *Yo soy otro* [película]. Enic Producciones, Jaguar Films y EFE-X.
- CASTRO Caicedo, G. (1989). *El hueco*. Planeta.
- DARABONT, F., Hurd, G., Alpert, D., Kirkman, R., Eglee, C., Mazzara, G., Gimple, S., Nicotero, G., Luse, T., Huth, D., Kang, A. e Incaprerá, J. (2010-2022). *The Walking Dead* [serie de televisión]. Idiot Box Productions, Circle of Confusion, Skybound Entertainment, Valhalla Entertainmenty AMC Studios.

- EGREGIUS. (Abril 21, 2023). *La transferencia de conocimiento del análisis de relatos del exilio audiovisuales* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ShLP6Bpsqps>
- ENZENSBERGER, M. H. (1992). *La gran migración*. Anagrama.
- GARCÍA-CANCLINI, N. (1989). *Culturas híbridas*. Grijalbo.
- GIFREU, A. (2011). El documental multimedia interactivo como discurso de la no ficción interactiva. Por una propuesta de definición y categorización del nuevo género emergente. *Hipertext.net*, (9). <http://tinyurl.com/ykahcjel>
- GÓMEZ Walteros, J. A. (2010). La migración internacional: teorías y enfoques, una mirada actual. *Semestre Económico*, 13(26), 81-100.
- GÓMEZ, J. (2010). La migración internacional: teorías y enfoques, una mirada actual. *Semestre Económico*, 13(26), 81-99. <https://www.redalyc.org/pdf/1650/165014341004.pdf>
- GOYES (2011). La imagen como huella de lo real. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 21, 52-75. <https://acortar.link/zi1op1>
- GOYES, J. C. (2020). Audiovisualidad, cultura popular e investigación-creación. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (79), 103-120.
- GOYES, J. C. (2021). *Ignición*, Valparaíso Ediciones.
- KWAN, D. y Scheinert, D. (Directores). (2022). *Todo a la vez en todas partes* [película]. IAC Films, Gozie AGBO, Year of the Rat y Ley Line Entertainment.
- LA Ferla, J. y Reynal, S. (Comp). (2014). *Territorios audiovisuales*. Librería.
- LIPOVETSKY, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Anagrama.
- MARTÍN-BARBERO, J. (2010). *De los medios a las mediaciones*. Ediciones G. Gili.
- MORALES, M. (Febrero 28, 2023). Tapón del Darién: 4 factores que explican por qué los ecuatorianos son ahora los sudamericanos que más cruzan la selva camino a EE. UU. *BBC Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-64753352>
- POLÍTICA. (Octubre 5, 2022). Récord de migrantes han cruzado el Tapón del Darién en 2022. *DW*. <http://tinyurl.com/yke7tjuq>
- RODRÍGUEZ Fidalgo, M. I. y Molpeceres Arnaíz S. (2013). Los nuevos documentales multimedia interactivos: construcción discursiva de la realidad orientada al receptor activo. *Historia y Comunicación Social*, (18). <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/44325>
- SASSEN, S. (2013). *Inmigrantes y ciudadanos*. Siglo XXI Editores.
- SCHROTT, R. y Muñiz, A. (2022) *Escribiendo series documentales*. Manantial.
- SCHROTT, R. y Negro, M. (2017) *Escribiendo series web*. Manantial.
- VILCHES, L. (2001). *La migración digital*. Gedisa.
- WAJCMAN, G. (2012). *El ojo absoluto*. Manantial.
- WEIWEI, A. (2017). *Marea humana* [película]. Heino Deckert.

---

Derechos de autor: Universidad Nacional de Colombia.

Este documento se encuentra bajo la licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0).



- ES** Experiencia educativa. Cualamaná: camino de rocas, glifos y paisajes
- EN** Educational experience. Cualamaná: path of rocks, glyphs and landscapes
- ITA** Esperienza educativa. Cualamaná: percorso di rocce, glifi e paesaggi
- FRA** Expérience éducative. Cualamaná : chemin de roches, glyphes et paysages
- POR** Experiência educacional. Cualamaná: caminho de rochas, glifos e paisagens

*Marisabel Rincón*

# Experiencia educativa. Cualamaná: camino de rocas, glifos y paisajes

Recibido: 2/02/2023; Aceptado: 11/04/2024; Publicado en línea: 25/06/2024

<https://doi.org/10.15446/actio.v8n1.115297>




**MARISABEL RINCÓN**

Licenciada en Educación Básica con énfasis en Educación Artística de la Universidad Distrital. Especialista en Pedagogía de la Universidad Pedagógica Nacional. Estudiante Tesista de la Maestría en Artes de la Universidad de Caldas. Docente del departamento del Tolima con quince años de experiencia. Dinamizadora sociocultural y miembro del Colectivo Mistura.

Correo electrónico:

[laira8338@gmail.com](mailto:laira8338@gmail.com)

 0000-0002-6307-1215

## RESUMEN (ES)

El proyecto de investigación-creación «Cualamaná: camino de rocas, glifos y paisajes» es una propuesta en el campo de la educación artística, a partir de la investigación-acción educativa, que tiene como componente principal la exploración del arte rupestre local por medio de recorridos y ejercicios de experimentación, buscando contribuir a la construcción de la identidad local orientada a la resignificación y valoración de los petroglifos ubicados en las veredas de Cualamaná, Calcuta, Arabía y El Águila del municipio de Melgar (Tolima). Se aborda la consolidación de un marco teórico relacionado con la educación artística y cultural, la investigación-acción educativa, el arte rupestre nacional y regional, el patrimonio y la identidad, y el relato y las reflexiones sobre la experiencia y los resultados. Se busca relacionar los temas de identidad, arte rupestre y patrimonio en el marco de la exploración del paisaje y el trabajo educativo en artes con los estudiantes que participaron de la experiencia.

**PALABRAS CLAVE:** arte rupestre, educación artística, investigación-acción educativa, identidad, patrimonio

## ABSTRACT (ENG)

The research-creation project “Cualamaná: camino de rocas, glifos y paisajes” (Cualamaná: path of rocks, glyphs and landscapes) is a proposal in the field of art education, based on educational research-action, which has as its main component the exploration of local rock art through tours and experimental exercises, seeking to contribute to the construction of local identity oriented to the resignification and appreciation of the petroglyphs located in the villages of Cualamaná, Calcuta, Arabía and El Águila in the municipality of Melgar (Tolima). The consolidation of a theoretical framework related to artistic and cultural education, educational research-action, national and regional rock art, heritage and identity, and the narrative and reflections on the experience and results is addressed. It seeks to relate the themes of identity, rock art and heritage within the framework of the exploration of the landscape and the educational work in the arts with the students who participated in the experience.

**KEYWORDS:** rock art, artistic education, educational action research, identity, heritage

## RIASSUNTI (ITA)

Il progetto di ricerca-creazione “Cualamaná: percorso di rocce, glifi e paesaggi” è una proposta nel campo dell’educazione artistica, basata sulla ricerca-azione educativa, la cui componente principale è l’esplorazione dell’arte rupestre locale attraverso visite ed esercizi sperimentali, cercando di contribuire alla costruzione di un’identità locale orientata alla risignificazione e alla valorizzazione dei petroglifi situati nei villaggi di Cualamaná, Calcuta, Arabía e El Águila nel comune di Melgar (Tolima). Il consolidamento di un quadro teorico relativo all’educazione artistica e culturale, alla ricerca-azione educativa, all’arte rupestre nazionale e regionale, al patrimonio e all’identità, nonché la narrazione e le riflessioni sull’esperienza e sui risultati sono affrontati. Si cerca di mettere in relazione i temi dell’identità, dell’arte rupestre e del patrimonio nel quadro dell’esplorazione del paesaggio e del lavoro educativo nelle arti con gli studenti che hanno partecipato all’esperienza.

**PAROLE CHIAVE:** arte rupestre, educazione all’arte, ricerca-azione educativa, identità, patrimonio.

## RÉSUMÉ (FRA)

Dans le domaine des actifs immatériels dans un contexte de durabilité, que dans le transfert de connaissances postérieur pour contribuer à la réponse opérative dans la sauvegarde de la vie humaine et au passage de la société de l’utile à la société de la durabilité centrée sur la personne. Pour cela la méthodologie utilisée est partie d’une première approche de l’hypothèse sur la société utile et société durable de Ritzer, et l’utilisation des termes en questions appliqués à la communication d’entreprise, pour, dans un deuxième temps, après avoir pris en considération l’exemple de quelques techniques et méthodologies utilisées, certaines spécifiques et d’autres interdisciplinaires, vérifier la majeure contribution de ces dernières dans le transfert significatif de connaissances pour avancer vers la durabilité. Les résultats obtenus ont démontré la nécessité de dépasser dans l’étude

de la Communication d'Entreprise, surtout dans le contexte des actifs immatériels liés à la durabilité, les méthodologies réductionnistes soumises à l'économie de l'utile qui sont appliquées dans certains travaux de recherche et basées sur le purement quantitatif, et il a été démontré l'apport des méthodologies interdisciplinaires plus en phase avec la connaissance et le transfert nécessaire à la mise en marche opérative vers la durabilité et la sauvegarde de l'être humain.

**MOTS CLÉS :** *art rupestre, éducation artistique, recherche-action pédagogique, identité, patrimoine.*

#### **RESUMO (POR)**

O projeto de pesquisa-criação "Cualamaná: caminho de rochas, glifos e paisagens" é uma proposta no campo da educação artística, baseada na pesquisa-ação educacional, cujo principal componente é a exploração da arte rupestre local por meio de passeios e exercícios experimentais, buscando contribuir para a construção da identidade local orientada para a ressignificação e valorização dos petróglifos localizados nos povoados de Cualamaná, Calcuta, Arabia e El Águila, no município de Melgar (Tolima). Aborda-se a consolidação de um marco teórico relacionado à educação artística e cultural, à pesquisa-ação educacional, à arte rupestre nacional e regional, ao patrimônio e à identidade, bem como a narrativa e as reflexões sobre a experiência e os resultados. Busca-se relacionar os temas de identidade, arte rupestre e patrimônio no âmbito da exploração da paisagem e do trabalho educativo em artes com os alunos que participaram da experiência.

**PALAVRAS-CHAVE:** *arte rupestre, educação artística, pesquisa-ação educacional, identidade, patrimônio.*

## INTRODUCCIÓN

«Cualamaná, camino de rocas, glifos y paisajes: rutas hacia la construcción de la identidad local» es una experiencia de enseñanza-aprendizaje llevada a cabo en la Institución Educativa Técnica Cualamaná, desde el 2020, la cual se ha centrado en la exploración y apropiación del arte rupestre local (petroglifos) presente en la zona rural del municipio de Melgar, específicamente en las veredas de Cualamaná, Calcuta, Arabia y el Águila.

El propósito de este proceso ha sido visibilizar el valor patrimonial de los petroglifos presentes en la región, con el fin de aportar a la construcción de las identidades locales a partir de la resignificación del arte rupestre. Se busca, a la vez, vincular estas acciones a los procesos de enseñanza y aprendizaje en el marco de la educación artística y cultural de los estudiantes de esta comunidad educativa, como un proyecto transversal de esta área del conocimiento y anclado al Proyecto Ambiental Escolar (PRAE) de la institución, por medio de las acciones artísticas y los recorridos orientados a la construcción de la identidad cultural local y a la valoración del paisaje desde la perspectiva patrimonial.

### VALORACIÓN Y CONSERVACIÓN DEL ARTE RUPESTRE: TESOROS ANCESTRALES DE COLOMBIA

Inicialmente, cabe destacar que la experiencia desarrollada se centró en la valoración del arte rupestre local y, para ello, fue necesario abordar análisis conceptuales y teóricos que permitieran comprender el significado del arte rupestre en lo que respecta a la identidad y el patrimonio. Ahora bien, en el marco de este proceso se logró comprender cómo los petroglifos y las pictografías representan un tesoro arqueológico único

que ha fascinado a la humanidad durante siglos. Estas imágenes primitivas conservan códigos, signos y símbolos aún indescifrables, evocando un misterio ancestral que se entrelaza con los arquetipos que han marcado la historia de la humanidad.

Como primera medida, Martínez y Botiva (2004) ofrecen una definición de arte rupestre en la que lo describen como los rastros de actividad humana o imágenes grabadas en la roca. Esta definición encapsula la esencia de estas expresiones, donde las imágenes y los grabados sirven como testimonio tangible de la creatividad humana en épocas milenarias y su conexión con el entorno natural, siendo consideradas además como patrimonio cultural.

Por otra parte, las leyes colombianas han otorgado especial importancia a la preservación y conservación del patrimonio cultural a partir de la promulgación de la Constitución de 1991, en la cual se indica que: «Es obligación del Estado y de las personas proteger las riquezas culturales y naturales de la Nación» (Constitución Política de Colombia, art. 8, 1991). No obstante, la sociedad ha olvidado esta obligación ética que se encuentra en los primeros artículos de nuestra Constitución, y que se extiende no solo a las instituciones, sino a todos los habitantes del territorio, debido a la falta de espacios de difusión, divulgación y educación. De un modo importante, los constituyentes de 1991 intuían la necesidad de fortalecer la identidad de la nación, que es, a su vez, nuestra herencia cultural; sin embargo, hace falta mayor apropiación y preocupación por su preservación.

Al respecto, la Ley 1185 de 2008, que modifica la Ley 397 de 1997, en su artículo 4, refleja el deseo del Estado colombiano de preservar y promover la rica herencia cultural del país. En este sentido, se destaca la amplia gama de elementos incluidos en el patrimonio nacional, desde bienes materiales hasta manifestaciones inmateriales, subrayando la diversidad que caracteriza a la identidad colombiana. Es así como la política estatal se enfoca en objetivos clave como la salvaguardia, la protección y la divulgación, buscando garantizar que este legado cultural perdure tanto en el presente como en el futuro.

Ahora bien, en cuanto a esta ley, es importante señalar que, si bien hay elementos que buscan preservar el patrimonio y que quizás en otros ámbitos, como el arquitectónico y metalúrgico, se ha avanzado considerablemente, en lo que respecta al patrimonio rupestre regional y local aún no hay evidencia de acciones

que tengan un impacto significativo en cuanto a este tema, sino solo esfuerzos en algunos de los sitios más relevantes, mientras que otros están en el olvido.

Por lo tanto, debe ser una tarea de las comunidades y de las instituciones educativas mirar hacia allí, hacia ese pasado presente en las huellas del paisaje, y reconocer y apreciar el patrimonio rupestre, no solo asegurando su supervivencia, sino también garantizando la continuidad de su significado, su conexión con el pasado, su importancia en la comprensión de la historia de nuestro país y su contribución al rico tapiz cultural de la humanidad. La conservación eficaz implica, entonces, cultivar una apreciación integral y holística de lo que consideramos valioso de nuestras raíces culturales locales, regionales y nacionales.

De acuerdo con esto, para esta experiencia de sistematización, fue muy importante reconocer el contexto geográfico, cultural e histórico de los petroglifos y pictografías, ya que no podemos seguir desconociendo la conexión que existe entre el paisaje y sus transformaciones a lo largo del tiempo; esa desconexión es la que ha hecho que se pierda parte de la identidad de nuestras comunidades.

En el proyecto «Cualamaná, camino de rocas, glifos y paisajes: rutas hacia la construcción de la identidad local», se busca despertar esa curiosidad por el pasado y lograr que los jóvenes puedan recordar o considerar

el valor del arte rupestre como un patrimonio cultural arqueológico o artístico y se apropien de él. Para ello, se usó la metodología de investigación-acción educativa, con el fin de que la experiencia fuera una contribución a la construcción de la identidad local.

Los petroglifos y las pictografías, según el trabajo de Contreras (2018), son dibujos que cuentan con una fuerte conexión con el paisaje, el entorno natural y las formas geométricas arquetípicas del punto, el círculo, el espiral, el cuadrado y el triángulo, expresando abstracciones profundamente mágicas y místicas. Estas apreciaciones son muy importantes; sin embargo, en la escuela es desconocido este conocimiento.

El arte rupestre es más común de lo que se piensa en los territorios colombianos, pero es menos valorado de lo que se merece, ya que, a pesar de su amplia presencia, muchos sitios han sido dañados, saqueados o relegados a terrenos privados. Su apreciación solo surge cuando los investigadores, como arqueólogos o antropólogos, se dedican a divulgar su importancia cultural e histórica, pero sería valioso que las escuelas y colegios, donde se dinamizan los saberes, incluyeran proyectos con esta temática.

A continuación, se presentan algunos sitios de arte rupestre en la zona que son de especial importancia por su popularidad y también por su valor patrimonial.



Figura 1. Pictografía Chiribiquete, Caserío Nuevo Tolima. Fuente: Agencia EFE (4 de octubre de 2021).



### CHIRIBIQUETE

El Parque Nacional Natural Serranía de Chiribiquete ha captado la atención global debido a la magnitud de sus expresiones gráficas rupestres y la belleza natural de su entorno (Sardiña, 8 de diciembre de 2020). Las noticias sobre este majestuoso lugar han despertado nuevamente el interés por el arte rupestre colombiano, ya que las pinturas que allí se encuentran muestran un grado de elaboración que incluso hoy no es fácil de lograr y contienen una técnica que, en la actualidad, se constituye en un gran referente artístico e histórico. Los imponentes murales representativos de los imaginarios del mundo de los habitantes milenarios de esta zona son hoy valorados por su riqueza pictórica de magnitud monumental, que se encuentra al mismo nivel de creaciones como las de Altamira y la cueva de Chauvet en Europa.

### LA LINDOSA

El auge del interés internacional por La Lindosa en los últimos años ha propiciado un debate más amplio sobre el arte rupestre en Colombia y su verdadera situación. Esta renovada atención no solo enfatiza la importancia de preservar estas manifestaciones culturales, sino que también resalta el papel vital que juegan las comunidades locales en la lucha por la conservación y el respeto por el legado ancestral (Muñoz, 2020). Lo que preocupa en este caso es por qué solamente a las comunidades locales les interesa su cuidado y conservación, y no a la sociedad mayoritaria. Al respecto, quizás sea porque estas comunidades otorgan un mayor valor a sus raíces culturales que los mestizos, algo que hay que cambiar y que es posible a través de procesos educativos para divulgar y valorar el arte rupestre presente en las comunidades no solo indígenas, sino también en la comunidad en general.



Figura 2. Cerro Azul. Serranía de la Lindosa (Sardiña, 8 de diciembre de 2020).

### LOS SANTOS Y EL CAÑÓN DEL CHICAMOCHA

En este territorio del departamento de Santander se han podido ubicar una serie de pinturas (tipografías) de la comunidad guane, las cuales están en peligro por diferentes factores. Específicamente, en la región de Mesa de los Santos (Santander), la antropóloga Mónica Johanna Giedelmann Reyes y su equipo han logrado establecer la georreferenciación de un total de 158 puntos de valor arqueológico, los cuales constituyen una colección de pinturas de enorme valor patrimonial y arqueológico que deben ser cuidadas y valoradas, como todos los sitios en nuestro país (Alvarado Ríos, 9 de enero de 2018).



Figura 3. Pictografía de la cultura guane (Alvarado Ríos, 9 de enero de 2018).

En el proceso de documentación de las referencias utilizadas para contextualizar la presente experiencia de sistematización, se encontró una amplia variedad de imágenes, símbolos, fotografías y textos que constituyen un aporte a la visibilización de la riqueza gráfica de las culturas premuiscas que habitaron el territorio y que



convocan a los jóvenes a reconstruir la historia desde una visión no eurocéntrica (Contreras Díaz, 2018). Al respecto, en la obra *Escritura gráfica premuisca* se plantea lo siguiente:

Si los jóvenes de hoy, interesados en el tema, quieren conocer la verdadera historia de Colombia, tienen que reescribirla, tarea difícil que requiere de un esfuerzo disciplinar enorme: leer, aclarar, rectificar, restituir una historia más cercana a la realidad espacio-temporal de los signos pintados por los aborígenes de la región cundiboyacense (p. 30).

La obra de Contreras habla sobre el reto que tienen las juventudes y la sociedad en general para que, a través de la investigación y la educación, se pueda llegar al desarrollo de estos procesos. En este sentido, su trabajo contribuye a que las comunidades de Cundinamarca, el Tolima y el resto del país empiecen a darles valor a los petroglifos y pictografías como patrimonio, como legado cultural auténtico, simbólico y expresivo, por lo que este proyecto de investigación-creación desde el enfoque de la IAE cobra especial valor por aportar a la resignificación y valoración de los petroglifos por parte de los estudiantes de la Institución Educativa Técnica Cualamaná. En esa dirección, Contreras (2018) expresa que:

Tanto el hombre del pasado, como el hombre contemporáneo, siguen dibujando del mismo modo; por esta razón, seguimos reinventando de manera diferente los mismos signos, sin los juegos conceptuales, con las mismas posibilidades de aplicación, en la ciencia, en el arte y en todos los ámbitos de la cultura. (p. 51).

Por otro lado, es importante destacar que uno de los sitios rupestres más populares del interior del país es el Parque Arqueológico Piedras del Tunjo; sin embargo, su situación de conservación no es la ideal. Con relación a esta realidad, Contreras (2018) explica lo siguiente:

Constituido como un área de interacción y recreación para la comunidad, como un territorio de importancia y relevancia ecológica... y cuyo eje funcional lo configuran sus relictos ancestrales (manifestaciones rupestres), que le otorgan un gran valor arqueológico para la Nación, han sido objeto de esfuerzos institucionales que han buscado salvaguardar la riqueza histórica de gran relevancia y significancia para el territorio. Sin embargo, el desconocimiento de su esencia ha ocasionado que la intervención antrópica haya alterado (en algunos casos borrado), las huellas (pictogramas) de los primeros habitantes de la región. (p. 9).

Por lo tanto, indagar sobre los autores de las grafías implica también un esfuerzo por ir hacia nosotros mismos, hacia el corazón más estrecho de nuestra nación. Al referirnos al arte rupestre regional como patrimonio cultural, se reivindica el pasado como parte

de lo que somos ahora: un tejido de historias, memorias, vestigios, artefactos, paisajes y expresiones que aún en este tiempo nos hablan de forma misteriosa (Giedion y Balseiro, 1995). Los grabados en las rocas son esas huellas que perviven a lo largo de los siglos y son, en sí mismos, recuerdos en medio del paisaje; los observamos con asombro y cuestionamos sus posibles significados: intentamos descifrar a los antiguos, caminar sus senderos, rutas y territorios.

El trabajo de Contreras (2018) posibilita abordar el arte rupestre como un legado simbólico y un patrimonio gráfico que debemos salvaguardar a través de prácticas estéticas, artísticas y de conservación. El texto es en sí una reflexión en torno al lenguaje abstracto, y a los imaginarios, símbolos y signos que rodean las imágenes contenidas en los tableros rocosos. Brinda elementos para entender la riqueza escondida en los petroglifos y pinturas rupestres en la región de la meseta central cundiboyacense; además, contiene elementos conceptuales que permiten acercarse con mayor pertinencia y entender el valor simbólico de las pictografías y petroglifos presentes en el paisaje.

A continuación, se muestran algunos ejemplos de arte rupestre disperso en los paisajes del departamento de Cundinamarca.

#### VIOTÁ CUNDINAMARCA



Figura 4. Petroglifo. Viotá Cundinamarca (Contreras Díaz, 2018, p. 120).

**FACATATIVÁ**

**Figura 5. Pictografía encontrada en las Piedras del Tunjo en Facatativá (Chicuzaque, 2 de octubre de 2017).**

**TOLIMA**

En el Tolima, en cambio, la presencia del arte rupestre es dispersa y poco estudiada, lo que contrasta con otros lugares del país que cuentan con sitios arqueológicos de mayor magnitud y renombre. Adicionalmente, la falta de apoyo a los investigadores ha limitado el avance en la comprensión y conservación de este patrimonio.

Al respecto, cabe destacar que el Grupo de Investigación en Arqueología y Patrimonio Regional de la Universidad del Tolima (GRAPA) ha abordado el estudio del arte rupestre en el departamento y su trabajo se ha centrado en diferentes regiones, como la cordillera Oriental, el valle del río Magdalena y la cordillera Central, con el objetivo de contextualizar las pinturas y glifos encontrados en este departamento.

En este sentido, como parte de los desafíos a futuro, estos investigadores señalan la necesidad de abordar el escaso desarrollo investigativo sobre el arte rupestre en el Tolima, ya que su trabajo busca contribuir a una mejor comprensión de este patrimonio, y su valor en la historia y la identidad cultural de la región. Al respecto, Velandia *et al.* (2019) plantean lo siguiente:

Trabajos de investigación sobre arte rupestre en el Tolima son prácticamente inexistentes y las escasas referencias a sitios específicos, se encuentran ligadas a trabajos de prospección arqueológica o dentro de estudios de impacto ambiental con ocasión de la construcción de líneas de conducción eléctrica

o de oleoductos, pero sin un estudio formal de los mismos. En las publicaciones periódicas locales se encuentran algunas referencias debidas a denuncias de hallazgos o llamados de alguna comunidad para la intervención de las autoridades de cultura con el fin de preservar los sitios, de los cuales se presume que podrían convertirse en destinos turísticos o que son importantes como parte del patrimonio cultural. (p.16).

Esta situación se repite en muchos lugares del Tolima, como Cualamaná, donde se sabe de la presencia de rocas con pinturas y petroglifos gracias a las comunidades, pero en los que aún no se ha hecho una intervención formal por parte de las instituciones dedicadas al patrimonio cultural, con el fin de garantizar su preservación. En este sentido, se observa desdén y poco interés por parte de las instituciones por registrar y conservar estos sitios expuestos a los cambios en el paisaje y al deterioro natural por efectos del clima.

En el caso de Melgar, donde me encuentro, existen vestigios de arte rupestre, pero estos se encuentran dispersos en la cordillera y dentro de predios privados, siendo sometidos a la voluntad de los dueños de los terrenos a ser cuidados o no. Al respecto, en algunos casos, existen rutas agroecológicas donde los propietarios les han dado a los petroglifos y pinturas un tratamiento de patrimonio cultural, pero de acceso restringido, no siendo catalogados dentro del inventario rupestre de la nación como tal. Así como el caso de Melgar, debe haber más sitios con vestigios de arte rupestre en diversas condiciones.

Ahora bien, poco a poco se están registrando más hallazgos gracias al trabajo investigativo de profesionales interesados en el tema. Entre estos sitios que se han podido rastrear gracias a las redes sociales, páginas de internet y trabajos publicados en la red se encuentran los siguientes: petroglifos en el Parque Nacional Natural Cueva de Los Guacharos en Cunday, petroglifos en La Maravilla en Icononzo, petroglifos en La Piedra del Indio en el Líbano, petroglifos en la vereda La Selva en Anzoátegui, petroglifos en La Piedra Letras del Valle de San Juan y pictogramas en el cerro el Águila Nevado.

No obstante, para que estos trabajos puedan tener una gestión adecuada y estas investigaciones puedan ser divulgadas, es vital que las instituciones educativas promuevan labores de acercamiento al arte rupestre mediante estos hallazgos, que forman parte de una labor

de reconstrucción histórica y de recuperación de memoria a través de los artefactos rupestres que nos brindan información del pasado.

#### **METODOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA «CUALAMANÁ: CAMINO DE ROCAS, GLIFOS Y PAISAJES»**

El proyecto se enmarca en las metodologías de la investigación-creación y acción educativa, e incluyó recorridos, vivencias, experimentaciones artísticas, aproximaciones conceptuales y reflexiones sobre el ser, el hacer y el saber propios, concluyendo con la sistematización de la experiencia que se consolida en el presente documento, en la cartilla «Explorarte Cualamaná: travesía creativa a través de las huellas rupestres» y en las producciones artísticas elaboradas durante el proceso.

Este proyecto de investigación surgió en el marco de la práctica de la educación artística en la Institución Educativa Técnica Cualamaná, ubicada en el municipio de Melgar, Tolima, a partir del 2020. Inicialmente, se consideró fundamental abordar la problemática de la falta de valoración del arte rupestre local y la insuficiente articulación en relación con los temas de estudio para el área de educación artística y cultural, dimensionando el papel del arte conforme a lo establecido en la Ley 115 de 1994 (ley general de educación), los *Lineamientos curriculares en educación artística* del Ministerio de Educación Nacional (2000), las *Orientaciones pedagógicas para la educación artística en básica y media* (2010) y, finalmente, las *Orientaciones curriculares para la educación artística y cultural en educación*

*básica y media* (2019). Estos marcos legales y pedagógicos otorgan un papel crucial a las artes y a la educación artística en el desarrollo integral de los niños, niñas y jóvenes en nuestro país.

Los retos para lograr que las disciplinas artísticas impacten en el desarrollo integral de los estudiantes son una de las enormes preocupaciones en el marco del ejercicio de las acciones educativas, pedagógicas y didácticas que constituyen esta práctica docente. A partir de los objetivos de la Ley 115 de 1994, se formuló entonces la siguiente pregunta de investigación y las preocupaciones expuestas en la problemática de estudio:

¿Cómo contribuir al desarrollo de las identidades locales mediante la exploración del arte rupestre que se encuentra en el territorio, estableciendo un diálogo con el arte vinculado a la tierra en la Institución Educativa Técnica Cualamaná del municipio de Melgar, Tolima?

Para dar respuesta a este interrogante, se incorporó la metodología de investigación-acción educativa, la cual proporcionó un enfoque participativo y colaborativo para abordar los desafíos educativos. Con este enfoque, no solo se buscaba entender y analizar los problemas, sino que también se esperaba promover la implementación de soluciones prácticas y sostenibles para la creación de saberes y productos propios a partir de la experiencia.

De igual manera, se integró la investigación-creación de carácter exploratorio, ampliando así las fronteras del conocimiento y fomentando la innovación en el



**Figura 3.1.12.** Grupo 3 (detalle). En este grupo el interior de los surcos aparece más oscuro que la superficie. No se ha determinado aún si esto se deba a la aplicación posterior de alguna sustancia, o a algún otro tipo de fenómeno producto del intemperismo. Foto: D. Martínez C. 1998

**Figura 6.** Petroglifo. Honda, Tolima. Fuente: imagen de petroglifo ubicado en la vereda El Perico, Honda, Tolima (Martínez, 2002).

aula o el ambiente de aprendizaje. Este componente permitió la generación de nuevas ideas y la exploración de posibilidades creativas, ofreciendo un espacio para la experimentación y la búsqueda de enfoques disruptivos (Hernández, 2010). Al conectar ambos enfoques, se logró un equilibrio entre la acción inmediata y la visión a largo plazo, creando así un ambiente dinámico donde la teoría y la práctica se retroalimentaron mutuamente.

La investigación-acción educativa (IAE), como acción directa en el contexto, contempla como objetivo mejorar la práctica educativa a partir del docente. Este enfoque implica un proceso integral de planificación, acción y observación, donde el docente aborda problemas específicos dentro del entorno escolar. Es así como las fases que se plantearon para el desarrollo del proyecto de investigación, con sus debidos ajustes, se basaron en Kemmis, McTaggart y Nixon (2014): identificación de problemas, planificación, implementación de acciones, observación y recopilación de datos, reflexión y sistematización, ajuste y planificación.

Ahora bien, en este proceso, hemos enfrentado el desafío de transitar de una educación bancaria a un enfoque educativo centrado en el pensamiento crítico (Freire, 1971). Es esencial entender que dicho pensamiento crítico no puede desarrollarse simplemente repitiendo discursos sin considerar el contexto y la evolución de este. Este cambio ha representado uno de los obstáculos clave para el progreso de proyectos de investigación escolar.

#### **PRÁCTICA INVESTIGATIVA EN EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y CULTURAL**

La práctica investigativa desarrollada se fundamentó principalmente en los planteamientos de Elliott (2000), quien destaca la importancia de abordar y resolver problemáticas de la realidad en la escuela, específicamente en el ámbito de la educación artística, el arte y la investigación en contextos escolares, como es el caso de la Institución Educativa Técnica Cualamaná. En este sentido, resulta esencial vincular el contexto con la educación artística, ya que ha sido común encontrarse con un enfoque desarticulado, en línea con la crítica de la educación bancaria de la escuela tradicional, propuesta por Freire (1971).

#### **SISTEMATIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA**

A partir del proceso de investigación, se obtuvo como uno de los resultados la sistematización de la experiencia (Mejía, 2012), donde los procesos emanan de la praxis

social y el diálogo de saberes, con una fuerte cercanía al enfoque de la educación popular y el pensamiento crítico, planteado, entre otros, por Freire (1971; 1989), Giroux (1997) y McLaren (1994).

Para Jara (2018), la sistematización de experiencias es un proceso histórico complejo que se desarrolla en un contexto específico, influenciado por las situaciones institucionales y organizativas. Dicho proceso se enmarca en dinámicas históricas plagadas de complejidades personales y colectivas.

#### **RESULTADOS DE LA SISTEMATIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA «CUALAMANÁ: CAMINO DE ROCAS, GLIFOS Y PAISAJES»**

En febrero del 2020, al interior de la institución educativa, se creó el semillero «Colectivo Ecológico y Artístico Cocoa», con estudiantes de los grados octavo y noveno, como parte de un proyecto apoyado por distintas entidades. El objetivo era explorar los petroglifos como parte del paisaje y promover su valoración como patrimonio local; sin embargo, la pandemia del COVID-19 afectó el desarrollo del proyecto, llevando a la suspensión temporal de las actividades.

Ahora bien, a pesar de los desafíos, se retomaron los recorridos por el territorio a finales de 2020, adaptándose a las restricciones impuestas por la emergencia sanitaria. Estas expediciones permitieron descubrir petroglifos y reflexionar sobre su significado, así como sobre el impacto de la pandemia en nuestras vidas y en la relación con el entorno.

En septiembre de 2021, con el retorno a la presencialidad en las escuelas, se reanudaron las actividades del Proyecto Ambiental Escolar (PRAE), incluyendo recorridos por el territorio con nuevos estudiantes. Al respecto, se visitó la Isla 21, un área de extracción petrolera que alberga rocas con petroglifos, evidenciando la importancia de la conservación del entorno natural y cultural.

A partir de ese momento, se han venido implementando acciones y esfuerzos para ajustar el plan de estudios de educación artística y cultural en la institución educativa, lo cual ha sido posible por medio de esta experiencia, que ha permitido articular el reconocimiento del entorno y las prácticas artísticas del aula y, de este modo, acercar más a los estudiantes a su identidad cultural olvidada y poco reconocida.





**Figura 7. Petroglifos Cualamaná Melgar, Tolima.**

A través de estas experiencias, se ha buscado promover una mejor comprensión y valoración del arte rupestre, así como fomentar la conciencia ambiental y el cuidado del entorno. Es así como el presente texto documenta los hallazgos, acciones, reflexiones, resultados y desafíos encontrados durante el desarrollo de la experiencia, destacando la importancia del arte, la naturaleza y la comunidad en la formación integral de los estudiantes.

#### **REFLEXIÓN SOBRE LA CONEXIÓN ENTRE IDENTIDAD CULTURAL, TERRITORIO Y ARTE RUPESTRE EN CUALAMANÁ**

El proyecto comenzó en el 2020 con la intención de explorar el territorio de Cualamaná y comprender su conexión con el arte rupestre, buscando contribuir a la construcción de la identidad de los estudiantes. Para ello, se creó el semillero Colectivo Ecológico y Artístico Cocoa, respaldado por diversos proyectos, con el objetivo de valorar los petroglifos como parte del patrimonio local y personal. Sin embargo, la pandemia del COVID-19 interrumpió el proyecto y cambió la dinámica de trabajo, llevando a la educación remota, pero, a pesar de los desafíos, se retomó el proyecto con dos estudiantes, explorando el territorio en busca de petroglifos y reflexionando sobre la conexión con el entorno natural.

A medida que se levantaban las restricciones, se reanudaron las exploraciones, descubriendo nuevos petroglifos y reflexionando sobre su significado. El retorno

a la presencialidad permitió continuar con las actividades del Proyecto Ambiental Escolar (PRAE). En resumen, el proyecto ha sido una experiencia de exploración, reflexión y conexión con el territorio y el arte rupestre, incluso en tiempos difíciles como la pandemia.

Es así como, después de superar el confinamiento y regresar a la presencialidad en el aula, se retomaron los recorridos por el territorio como parte de las actividades del PRAE, incluyendo a nuevos estudiantes que participaban en el servicio social ambiental. Uno de estos recorridos fue a la Isla 21, una zona de extracción petrolera donde también se encuentran rocas con espirales y texturas difíciles de apreciar a simple vista, rodeadas por estructuras de extracción y el entorno natural.

Al respecto, cabe anotar que la Asociación Prosiroma ha promovido una pequeña reserva natural y arqueológica en esta zona, ya que sus miembros han entendido el valor de preservar el entorno natural y el paisaje rupestre. Ahora, con el apoyo del presidente de la asociación, se busca crear una alianza que permita que los estudiantes se acerquen más a la comunidad y se puedan realizar acciones colectivas en torno a la conservación y cuidado de nuestro entorno. En este sentido, uno de los retos con respecto al arte rupestre local es lograr que los propietarios de los predios donde se encuentran comprendan la importancia de cuidar los petroglifos, y conservarlos para su expresión y valoración.



**Figura 8. Petroglifos sector Prosiroma. Melgar, Tolima.**

De acuerdo con esto, «Cualamaná, camino de rocas, glifos y paisajes: rutas hacia la construcción de la identidad local» es un ejercicio que permite acercarnos al territorio, al paisaje y a los tableros rocosos, así como ver las imágenes, tocarlas y registrarlas por medio de una fotografía o, incluso, cuestionar el significado que podrían tener. Lo más seguro es que la forma de ver el mundo de quienes plasmaron estas obras es distinta a la nuestra, pero aun así hay similitudes en aquellos conceptos universales que nos persiguen a través del tiempo como el de la espiral, la rueda, el Sol, la Luna y la Tierra.

El lenguaje simbólico está presente en estos petroglifos, cuyos significados son universales y no tan sofisticados como en la actualidad, pero guardan la esencia pura de las cosas, en armonía con la naturaleza. En este caso, quizás, menos sea más, ya que, mientras nos debatimos en el concepto e ideas sobre Dios, nuestros ancestros lo contemplaban todos los días al amanecer hasta llegar la tarde; sus dioses eran y siguen siendo más reales que los nuestros, en el entendido de que se podían ver a simple vista, sin milagros o asuntos sobrenaturales.

Por otra parte, también se hizo un acercamiento al pirograbado sobre madera recolectada de la región, por medio de un ejercicio de aproximación gráfica a los glifos, partiendo de los propios imaginarios de los participantes, los cuales se fueron desarrollando a través de la experiencia estética de contemplación y apreciación. En paralelo, se llevaron a cabo actividades de experimentación con pirograbado con algunos estudiantes, las cuales, sin embargo, se vieron limitadas por la dificultad de contar con una mayor cantidad de herramientas.



**Figura 9. Ejercicio de pirograbado glifo.**



**Figura 10. Experimentación con arcilla por parte de estudiantes de grado décimo (2022).**



**Figura 11. Colección elaborada por estudiantes del semillero COE COA.**

Para la asignatura Taller de obra III, se buscó un material con el cual se lograra registrar huellas reales de los petroglifos y, para ello, se experimentó con caucho de silicona, yeso y resina epoxy, dado que estos materiales permiten extraer la imagen de la roca sin dañarla para, posteriormente, reproducirla múltiples veces. Al respecto, en este punto, es necesario agradecer a Gabriel Wualteros, de la Asociación Siroma, quien nos permitió el acceso a la roca.





**Figuras 12 y 13.** Dibujos de glifos.



**Figuras 14 y 15.** Molde en caucho de silicona elaborado en uno de los recorridos con la colaboración de Gabriel Wualteros.



**Figura 16. Paisaje de la Institución Educativa Técnica Cualamaná (zona rocosa).**

Esta colección de rocas, paisaje que evoca milenios de evolución de la tierra, esconde vestigios de huellas del pasado y constituye un espacio vital para conectar con el paisaje natural y rupestre a través de prácticas estéticas y artísticas. En este sentido, el ejercicio consistió en un proceso instintivo y emotivo de sentir la tierra, donde el diálogo entre el espacio y los jóvenes permitió llevar a cabo acciones como depurar las rocas y pintarlas, generando con ello un sentido de conexión a través de la intervención en el lugar. No deja de causar alegría el simple hecho de que los estudiantes se emocionaran con tan solo limpiar una roca, en muchos casos, bajo el pretexto de escapar de las cuatro paredes del aula: «¡Profe, profe, sáquennos más seguido a limpiar las rocas!», pedían.

Es así como, luego de caminar con varios estudiantes por el territorio en busca de rocas con petroglifos, nos abocamos la tarea de vivir el territorio a través de acciones sencillas como limpiar, regar, tocar y pintar, para que los estudiantes pudieran sentir su entorno desde el potencial creativo y estético. Con ello, se hace visible ese espacio rocoso que es un lugar para cuidar, ese jardín con rocas que son las anfitrionas del proceso del saber en la comunidad de Cualamaná.

Es claro que estar en medio de las piedras es más placentero que estar en las sillas y mesas de un salón, quizás sea por ese anhelo de libertad inherente a la naturaleza de la vida. Este lugar se ha convertido entonces

en un espacio de aprendizajes y experiencias de conexión con el territorio y la identidad escolar. Hoy, gracias a las acciones de los estudiantes, este espacio es un lugar de acogida, y las rocas son parte importante del paisaje y el territorio que queremos habitar.

#### **ANÁLISIS DE RESULTADOS**

Se logró que los estudiantes de la IET Cualamaná demuestren un mayor reconocimiento y aprecio por el arte rupestre regional, gracias a los recorridos de identificación de petroglifos locales y la reflexión que suscitó el entrar en contacto con el paisaje y el patrimonio cultural inmerso en él, además de la reflexión en torno al patrimonio y la identidad local.

Al respecto, Elliot (2000) reconoce y valora la importancia de inculcar en cada persona el sentido de comunidad y bien común, lo cual será posible en la medida que se promuevan experiencias significativas en el contexto escolar, frente a lo que las artes poseen mucha versatilidad a la hora de desplegarse hacia la comunidad. En consonancia, la experiencia desencadenó:

- a. Fusión creativa de arte rupestre local con expresiones contemporáneas.
- b. Participación de los estudiantes en el proceso de experimentación artística.
- c. Apropiación y contribución al patrimonio cultural local.



- d. Alcance más allá de la comunidad educativa.
- e. Mayor conciencia y aprecio por el arte rupestre.

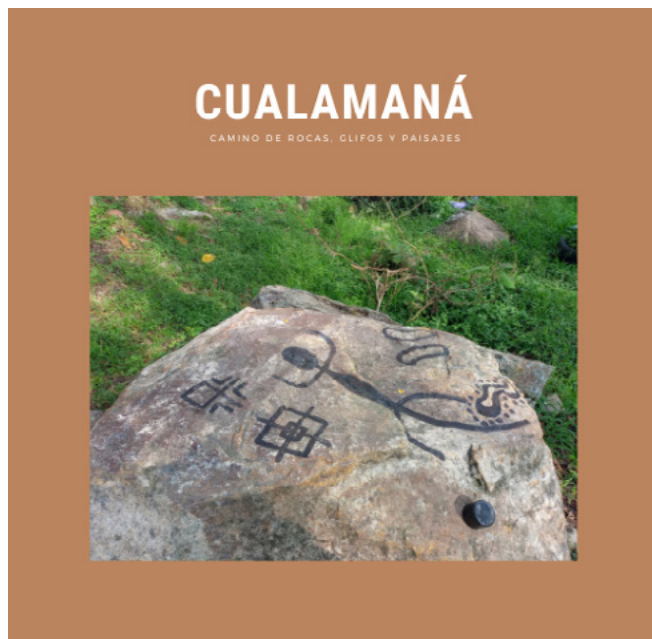
#### ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA A PARTIR DE CATEGORÍAS

Teniendo en cuenta el enfoque de García Canclini (2012), se elabora el siguiente análisis:

#### HIBRIDACIÓN CULTURAL

Se observa una fusión entre la cultura local, representada por los imaginarios y las muestras rupestres locales, y las influencias externas o contemporáneas, representadas en las experimentaciones artísticas realizadas por los estudiantes. En este sentido, la experiencia de exploración del territorio y la experimentación artística involucran una interacción entre la cultura local, representada por el arte rupestre, y la cultura contemporánea de los estudiantes.

La hibridación cultural implica una reinterpretación y resignificación del arte rupestre local por parte de los estudiantes. Es así como, a través de la experimentación artística, los estudiantes no solo replican las formas y símbolos del arte rupestre, sino que también los reinterpretan y les otorgan nuevos significados, incorporando elementos de su propia cultura y experiencia.



**Figura 17. Pintura sobre roca (glifos de inspiración rupestre). Institución Educativa Técnica Cualamaná.**

#### CULTURAS POPULARES

El proyecto involucró la exploración y estudio de los petroglifos, que son expresiones culturales ancestrales de la región. Al enfocarse en los petroglifos, se reconoce y valora la importancia de las culturas locales y de sus manifestaciones artísticas populares en la configuración del paisaje y la identidad cultural de la comunidad. Es así como las actividades de exploración del territorio y estudio de los petroglifos implicaron la participación activa de la comunidad local, lo cual fomentó la colaboración entre la escuela y la comunidad, promoviendo el intercambio de saberes y experiencias entre diferentes generaciones y grupos sociales.

#### GLOBALIZACIÓN Y LOCALISMO

Los estudiantes y la comunidad escolar reflexionaron sobre cómo las influencias globales, como la cultura dominante y los medios de comunicación, impactan en su percepción del arte rupestre y su identidad cultural local. En este contexto, una de las influencias del modelo de globalización ha sido la presencia, por más de dos décadas, del proyecto extractivo de petróleo en la región.

Al respecto, resulta fundamental reflexionar sobre la realidad sociocultural en el marco del proyecto de investigación y creación en artes, pero desde las prácticas educativas en educación artística y cultural. En este sentido, a pesar de estas influencias externas, el proyecto promovió la valoración y preservación de la identidad local, así como reconoció la importancia de mantener vínculos con las tradiciones culturales ancestrales como una forma de resistencia frente a la homogeneización cultural promovida por la globalización. Esta valoración de la identidad local se convirtió en un pilar fundamental del proyecto, que buscaba fortalecer la conexión de los estudiantes con sus raíces culturales y fomentar un sentido de pertenencia a su comunidad por medio de la educación artística y cultural.

#### ESPACIOS PÚBLICOS Y PRIVADOS

La existencia de sitios de arte rupestre en predios privados presenta desafíos significativos para su conservación, ya que los propietarios pueden tener diferentes intereses y prioridades en relación con la preservación del patrimonio cultural.

Es fundamental entonces encontrar estrategias que permitan preservar estos sitios, respetando al mismo tiempo la propiedad privada y evitando conflictos con

los propietarios. El diálogo abierto y la negociación son herramientas clave para abordar los desafíos de conservación en sitios de arte rupestre ubicados en terrenos privados.

Es valioso establecer relaciones de confianza y colaboración con los propietarios, buscando soluciones que beneficien la preservación del patrimonio como bien común y también los intereses de los propietarios.

#### CULTURA EN CRISIS

Una de las categorías de análisis es la de cultura en crisis, que busca indagar si hay evidencia de que el arte rupestre local refleja momentos de crisis cultural o cambios significativos en la sociedad.

Al respecto, uno de los cuestionamientos que nos hacemos es si el arte rupestre es importante para las comunidades y, en caso de no serlo, a qué se debe. La realidad es que el arte rupestre no ha sido priorizado por la comunidad debido a la falta de visibilización y reconocimiento como patrimonio cultural. Esto sucede en

parte a la prioridad dada a la extracción petrolera, en lugar de a la conservación del patrimonio cultural representado en los petroglifos de la región.

#### RETOS REGIONALES

Es importante reconocer los esfuerzos de algunos propietarios y asociaciones preocupados por la recuperación, valoración y preservación del arte rupestre local. Esto representa una oportunidad para revitalizar y proteger este importante aspecto del patrimonio cultural.

Gracias a estos propietarios logramos visitar algunos de los sitios rupestres que fueron documentados en el presente trabajo.

Es crucial armonizar esta situación y comprender que el arte rupestre sí es importante para las comunidades; asimismo, se debe reflexionar sobre cómo esta falta de interés representa una crisis social y cultural. Recientemente, desde la Institución Educativa Técnica Cualamaná, se ha intentado resignificar este valor para que la comunidad también se interese en promover



Figura 18. Entrada al sendero Prosiroma.

y preservar este patrimonio, además de aprender y crear inspirándose en él, esto mediante los procesos de exploración-apropiación llevados a cabo en el marco de la experiencia desarrollada.

En este punto, es relevante considerar el turismo educativo y pedagógico a sitios de arte rupestre como una actividad dentro del ecosistema de consumo cultural. Al respecto, este enfoque busca no solo ofrecer una experiencia turística, sino también proporcionar oportunidades de aprendizaje significativas sobre la historia, la cultura y el arte rupestre. Los visitantes pueden participar en visitas guiadas impartidas por sabedores populares locales, talleres de arte rupestre donde pueden experimentar técnicas utilizadas por los antiguos habitantes de la zona, y actividades educativas diseñadas para fomentar la comprensión y apreciación del patrimonio cultural.

Además, las propuestas de turismo cultural arqueológico de naturaleza rupestre y de turismo educativo y pedagógico ofrecen oportunidades valiosas para promover el conocimiento y la apreciación del patrimonio cultural mientras se protegen los recursos naturales y culturales de la región.

#### MESTIZAJE Y SINCRETISMO

Surgen interrogantes sobre cómo se relacionan los imaginarios rupestres y los glifos con los imaginarios de los estudiantes, especialmente en lo que respecta a su interpretación y significado. Además, se valora cómo los símbolos y representaciones antiguas se entrelazan con los propios de los estudiantes y la cultura contemporánea.

#### CONCLUSIONES

Esta experiencia que partió de analizar una oportunidad de estudio en torno al arte rupestre local permitió abordar la enseñanza de las artes desde temas del contexto, aportando a la construcción de la identidad local, con énfasis en el valor patrimonial y expresivo de los petroglifos locales.

Se logró visibilizar la situación del arte rupestre local, evidenciándose que sigue siendo preocupante la falta de acciones en materia de apropiación y conservación, cuya responsabilidad está en las autoridades locales, regionales y nacionales, así como en la sociedad en su conjunto.

El desarrollo del proyecto permitió valorar, a través de ejercicios artísticos, la riqueza gráfica de los petroglifos, y acercar a los estudiantes al arte rupestre por medio de saberes y experiencias que aportarán a su identidad como parte de la comunidad educativa y local.

Adicionalmente, se buscó orientar las actividades educativas en la institución, destacando la importancia de las acciones colectivas para modificar circunstancias de acuerdo con valores humanos compartidos; en este caso, las circunstancias de desconocimiento con respecto a los petroglifos, su presencia y valor cultural.

Finalmente, la experiencia sirvió para visibilizar en el entorno de la comunidad educativa de la Institución Educativa Técnica Cualamaná la situación actual del arte rupestre local, regional y nacional, vincularlo con la identidad local y cultural, además de conectarlo con prácticas artísticas escolares relacionadas con temas como el paisaje y el patrimonio cultural. En conclusión, esta es una experiencia que busca ser inspiración para nuevos proyectos de inmersión en el paisaje rupestre.

#### REFERENCIAS

- AGENCIA EFE (4 de octubre de 2021). Arte rupestre: una ventana al pasado en el Guaviare. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/arte-rupestre-una-ventana-al-pasado-en-el-guaviare/>
- ALVARADO Ríos, V. (9 de enero de 2018). Nuevo descubrimiento de arte rupestre en el cañon del Chicamocha. *Vanguardia*. <https://www.vanguardia.com/mundo/ciencia/nuevo-descubrimiento-de-arte-rupestre-en-el-canon-del-chicamocha-LDVL420874>
- CHICUAZUQUE, V. (02 de octubre de 2017). Piedras del Tunjo. *Turismo Muisca*. <https://turismomuisca Colombia.blogspot.com/2017/10/piedras-del-tunjo.html>
- CONGRESO de la República de Colombia (8 de febrero de 1994). Ley 115 de 1994. *Ley general de educación*. D.O. 52738. [http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley\\_0115\\_1994.html](http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_0115_1994.html)
- CONTRERAS Díaz, F. (2018). *Escritura Gráfica Premuisca. Heurística de las imágenes geométricas en los «tableros rocosos»*. Gráficas Europa.
- CONSTITUCIÓN Política de Colombia (1991). Artículo 8. *Gaceta Asamblea Constituyente de 1991 n.º 85*. <http://www.secretariassenado.gov.co/index.php/constitucion-politica>

- ELLIOT, J. (2000). *La investigación-acción en la educación* (4.<sup>a</sup> edición). Morata.
- FREIRE, P. (1971). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI Editores.
- FREIRE, P. (1989). *La educación como práctica de la libertad*. Siglo XXI Editores.
- GARCÍA Canclíni, N. (2012). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- GIEDION, S. y Balseiro, M. (1995). *El presente eterno: los orígenes del arte*. Alianza.
- GIROUX, H. (1997). *Pedagogía y política de la esperanza. Teoría, cultura y escolarización*. Routledge.
- HERNÁNDEZ, F. (2010). *Educación y cultura visual*. Octaedro.
- JARA, O. (2017). *Sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos posibles*. Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano
- KEMMIS, S., McTaggart, R. y Nixon, R. (2014). *The Action Research Planner. Doing Critical Participatory Action Research*. Springer.
- MARTÍNEZ Celis, D. (2002). Prospección inicial de los petroglifos del abrigo de Perico (Honda, Tolima). *RupestreWeb*. <http://www.rupestreweb.info/honda.html>
- MARTÍNEZ Celis, D. y Botiva, A. (2004). *Manual de arte rupestre de Cundinamarca*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- MCLAREN, P. (1994). *Pedagogía crítica, resistencia cultural y producción del deseo*. Aique Grupo Editor.
- MINISTERIO de Educación Nacional (2000). *Lineamientos curriculares en educación artística*. Ministerio de Educación Nacional.
- MINISTERIO de Educación Nacional (2010). *Orientaciones pedagógicas para la educación artística en básica y media*. Ministerio de Educación Nacional.
- MINISTERIO de Educación Nacional (2019). *Orientaciones curriculares para la educación artística y cultural en educación básica y media*. Ministerio de Educación Nacional.
- MUÑOZ, G. (2020). Estética amazónica y discusiones contemporáneas: el arte rupestre de la serranía de La Lindosa, Guaviare-Colombia. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 15(27), 14-39.
- SARDIÑA, M. (8 de diciembre 2020). Colombia: polémico descubrimiento de arte rupestre de la Edad de Hielo. *France 24*. <https://www.france24.com/es/am%C3%A9rica-latina/20201208-colombia-descubrimiento-arte-rupestre-polemica>
- VELANDIA, C., Santos, M., Martínez, D., Carvajal, J. y Ramírez, D. (2019). *Exploraciones arqueológicas de un paisaje prehistórico con arte rupestre en el Tolima*. Universidad del Tolima.

---

Derechos de autor: Universidad Nacional de Colombia.

Este documento se encuentra bajo la licencia Creative Commons

Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0).



**EN** Sobre la disfluencia textual. Un estudio para un diálogo en ciernes

**ES** On textual disfluency. A study for a budding dialogue

**ITA** Sulla disfluenza testuale. Uno studio per un dialogo in erba

**FRA** Sur la disfluence textuelle. Une étude pour un dialogue en devenir

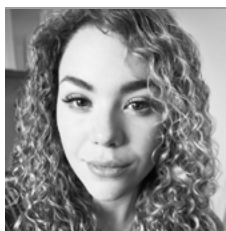
**POR** Sobre disfluência textual. Um estudo para um diálogo emergente

*Marisol Rivero García,  
Marina Garone Gravier &  
Rebeca Martínez Marroquín*




# Sobre la disfluencia textual. Un estudio para un diálogo en ciernes

Recibido: 04/01/2024; Aceptado: 27/05/2024; Publicado en línea: 26/06/2024.  
<https://doi.org/10.15446/actio.v8n1.115307>



**MARISOL  
RIVERO GARCÍA**


Facultad de Artes y Diseño  
(FAD), Universidad Nacional  
Autónoma de México  
Correo electrónico:  
[mrivero@ctac.fad.unam.mx](mailto:mrivero@ctac.fad.unam.mx)

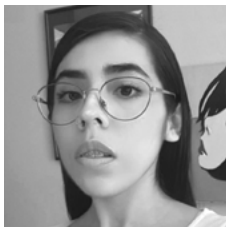
 0009-0002-6014-8528



**MARINA GARONE GRAVIER**


Instituto de Investigaciones  
Bibliográficas (IIB), Universidad  
Nacional Autónoma de México  
Correo electrónico:  
[marinagarone@hotmail.com](mailto:marinagarone@hotmail.com)

 0000-0002-5981-9243



**REBECA  
MARTÍNEZ MARROQUÍN**

Investigadora independiente.  
Correo electrónico:  
[rebecamartmarro@gmail.com](mailto:rebecamartmarro@gmail.com)

 0009-0007-6991-5179

## RESUMEN (ESP)

Esta investigación se centra en analizar las fuentes disfluentes en el diseño, específicamente desde la perspectiva tipográfica. El objetivo es confirmar la validez de investigaciones previas sobre disfluencia tipográfica realizadas en países de habla inglesa (Eitel, Kühl, Scheiter y Gerjets, 2014; Lehmann, Goussios y Seufert, 2016; Thompson e Ince, 2013, por mencionar solo algunos ejemplos), aplicándolas al contexto sociocultural de Ciudad de México y Madrid. La hipótesis plantea que la legibilidad de una fuente tiene una influencia determinante en la recepción, retención y recuerdo de un mensaje. A través de experimentos cuantificables, se busca comprobar esta hipótesis, argumentando a favor del uso de fuentes menos legibles como herramienta consciente para generar un impacto cognitivo en el lector y mejorar la memorización del mensaje. Con este estudio podemos decir más claramente que las variables de disfluencia pueden afectar de manera variable a distintas poblaciones, dependiendo de su marco sociocultural o experiencias vivenciales en momentos y lugares geográficos específicos.

**PALABRAS CLAVE:** fuentes disfluentes, diseño tipográfico, disfluencia tipográfica.

## ABSTRACT (ENG)

This research focuses on analyzing disfluent fonts in design, specifically from a typographic perspective. The objective is to confirm the validity of previous research on typographic disfluency conducted in English-speaking countries (Eitel, Kühl, Scheiter, & Gerjets, 2014; Lehmann, Goussios, & Seufert, 2016; Thompson & Ince, 2013, to mention just a few examples), applying them to the sociocultural context of Mexico City and Madrid. The hypothesis posits that the legibility of a font has a determining influence on the reception, retention and recall of a message. Through quantifiable experiments, we seek to prove this hypothesis, arguing in favor of the use of less legible fonts as a conscious tool to generate a cognitive impact on the reader and improve the memorization of the message. With this study we can say more clearly that disfluency variables can affect different populations in a variable way, depending on their sociocultural framework or experiential experiences in specific times and geographic locations.

**KEYWORDS:** disfluent fonts, typographic design, typographic disfluency.

## RIASSUNTI (ITA)

Questa ricerca si concentra sull'analisi dei tipi di carattere disfluenti nel design, in particolare da una prospettiva tipografica. L'obiettivo è confermare la validità di precedenti ricerche sulla disfluency tipografica condotte in paesi anglofoni (Eitel, Kühl, Scheiter e Gerjets, 2014; Lehmann, Goussios e Seufert, 2016; Thompson e Ince, 2013, per citare solo alcuni esempi), applicandole al contesto socio-culturale di Città del Messico e Madrid. L'ipotesi è che la leggibilità di un tipo di carattere abbia un'influenza determinante sulla ricezione, la ritenzione e il ricordo di un messaggio. Attraverso esperimenti quantificabili, cerchiamo di verificare questa ipotesi, sostenendo l'uso di font meno leggibili come strumento consapevole per generare un impatto cognitivo sul lettore e migliorare la memorizzazione del messaggio. Con questo studio possiamo affermare più chiaramente che le variabili della disfluency possono influenzare popolazioni diverse in modi diversi, a seconda del loro quadro socio-culturale o delle loro esperienze di vita in tempi specifici e in luoghi geografici specifici.

**PAROLE CHIAVE:** fonti disludenti, design tipografico, disfluency tipografica.

## RÉSUMÉ (FRA)

Cette recherche se concentre sur l'analyse des fontes disfluentes dans le design, en particulier d'un point de vue typographique. L'objectif est de confirmer la validité des recherches antérieures sur la disfluency typographique menées dans les pays anglophones (Eitel, Kühl, Scheiter et Gerjets, 2014 ; Lehmann, Goussios et Seufert, 2016 ; Thompson et Ince, 2013, pour ne citer que quelques exemples), en les appliquant au contexte socioculturel de la ville de Mexico et de Madrid. L'hypothèse est que la lisibilité d'une police de caractères a une influence déterminante sur la réception, la rétention et le rappel d'un message. Par le biais d'expériences quantifiables, nous cherchons à tester cette hypothèse, en plaidant en faveur de l'utilisation de polices moins lisibles en tant qu'outil conscient pour générer un impact

cognitif sur le lecteur et améliorer la mémorisation du message. Cette étude nous permet d'affirmer plus clairement que les variables de disfluence peuvent affecter différentes populations de différentes manières, en fonction de leur cadre socioculturel ou de leurs expériences de vie à des moments et dans des lieux géographiques spécifiques.

**MOTS CLÉS :** *fontes de disfluence, conception typographique, disfluence typographique.*

#### **RESUMO (POR)**

Esta pesquisa se concentra na análise de fontes disfluentes no design, especificamente a partir de uma perspectiva tipográfica. O objetivo é confirmar a validade de pesquisas anteriores sobre disfluência tipográfica realizadas em países de língua inglesa (Eitel, Kühn, Scheiter e Gerjets, 2014; Lehmann, Goussios e Seufert, 2016; Thompson e Ince, 2013, para mencionar apenas alguns exemplos), aplicando-as ao contexto sociocultural da Cidade do México e de Madri. A hipótese é que a legibilidade de uma fonte tem uma influência determinante na recepção, retenção e lembrança de uma mensagem. Por meio de experimentos quantificáveis, procuramos testar essa hipótese, argumentando a favor do uso de fontes menos legíveis como uma ferramenta consciente para gerar um impacto cognitivo no leitor e melhorar a memorização da mensagem. Com este estudo, podemos dizer com mais clareza que as variáveis de disfluência podem afetar diferentes populações de maneiras diferentes, dependendo de sua estrutura sociocultural ou experiências de vida em momentos específicos e em localizações geográficas específicas.

**PALAVRAS-CHAVE:** *fontes de disfluência, design tipográfico, disfluência tipográfica.*

## INTRODUCCIÓN

La legibilidad y fluidez de la lectura en tipografías constituyen fundamentos esenciales para la transmisión objetiva de mensajes textuales, ya sea en publicaciones impresas, digitales u otros medios que utilicen signos de escritura. Tradicionalmente, se ha considerado que las fuentes tipográficas ideales son simples, con trazos y contrastes proporcionados para facilitar la rápida decodificación y comprensión. La elección adecuada de tipografía, tamaño y color desempeña un papel crucial en la composición del diseño de textos para garantizar la lectura del usuario. Sin embargo, más allá de la legibilidad, surge la pregunta sobre qué asegura la retención de la información leída. En este contexto, ha surgido el concepto de «fuentes tipográficas disfluentes».

Las fuentes tipográficas disfluentes son aquellas que generan una experiencia subjetiva de dificultad para el lector, asociada con operaciones cognitivas que conducen a un procesamiento más profundo. En otras palabras, son tipografías que al ser leídas pueden generar una experiencia más desafiante, lo que activa de manera intensa el cerebro y permite procesar la información con mayor detenimiento. Estas fuentes suelen ser mayormente excluidas o desestimadas por los diseñadores al configurar un texto debido a su percibida dificultad de lectura. No obstante, a pesar de esta discriminación, nos interesa determinar si la aparente falta de fluidez de lectura causada por estas fuentes debería ser evitada en el diseño.

La investigación en diseño puede adoptar diversas modalidades y enfoques, ya sea desde perspectivas cuantitativas o cualitativas. En este campo, las perspectivas cualitativas suelen ser más exploradas, mientras que las cuantitativas son menos frecuentes debido a la falta de formación de los diseñadores para abordar conjuntos extensos de datos y perspectivas a

gran escala e inclusivas. Por esta razón, nos propusimos fortalecer un área que consideramos una debilidad en la formación profesional de las autoras. Algunas cuestiones relacionadas con el diseño requieren un enfoque cuantitativo para luego derivar en aspectos cualitativos, entre esas cuestiones estarían por ejemplo los factores de legibilidad.

## OBJETIVOS

En este artículo nos proponemos llevar a cabo un análisis de las fuentes disfluentes en el ámbito del diseño gráfico, específicamente desde la perspectiva de la tipografía. Entendemos a la tipografía como un subcampo del diseño, por eso no se abordarán en este trabajo aspectos de color, composición o imagen en movimiento, por mencionar otras perspectivas del diseño gráfico. El objetivo es confirmar la validez de las investigaciones metacognitivas sobre disfluencia tipográfica realizadas en otros países, especialmente en aquellos de habla inglesa (enunciadas ampliamente en la bibliografía y discutidas en este trabajo), en el contexto sociocultural de la Ciudad de México (CDMX) y Madrid. La hipótesis de este estudio radica en demostrar, a través de experimentos cuantificables, que la legibilidad de una fuente ejerce una influencia determinante en la recepción, retención y recuerdo de un mensaje. Con estos resultados, se busca argumentar a favor del uso de fuentes que no sean tan sencillas de descifrar, brindando al diseñador una herramienta consciente para provocar un impacto cognitivo en el lector y mejorar la memorización del mensaje.

El experimento consta de dos pruebas: la primera implica memorizar características de mamíferos en un texto corto, mientras que la segunda evalúa la retención de información en un texto más extenso con fuentes tipográficas disfluentes. El objetivo es analizar si la longitud del texto influye en los resultados de retención de memoria. Se lleva a cabo una prueba adicional con estudiantes de perfiles académicos distintos para prevenir posibles sesgos relacionados con los grupos de diseño. La experimentación con diseñadores se llevó a cabo en Madrid en octubre y noviembre de 2018, seguida por otra sesión en Ciudad de México en marzo de 2019. El último estudio, que contó con la participación de profesionales de diversas disciplinas, tuvo lugar en junio de 2019.



## LA TIPOGRAFÍA DISFLUENTE: ANTECEDENTES Y VARIABLES DE MEDICIÓN

### EFFECTO DE DISFLUENCIA

El efecto de disfluencia es la dificultad deseada que conduce a un procesamiento cognitivo más profundo y a mejorar el desempeño de la memoria. Para comprenderlo, es necesario reconocer que el término *disfluencia* es un anglicismo derivado de *disfluency*, que se refiere a la falta de fluidez. La fluidez, en este contexto, se refiere a la lingüística, que evalúa la capacidad de expresarse correctamente y con facilidad (Biain de Touzet, 2002). Thompson e Ince (2013) la definen como la velocidad o facilidad metacognitiva con la que una persona puede leer los problemas y/o producir una respuesta a una consulta (Beier, Sand y Starrfelt, 2017, p. 228-240).

La falta de fluidez, denominada *disfluencia*, hace referencia a la tartamudez, caracterizada por pausas, repeticiones e interrupciones en el habla. También se considera una experiencia metacognitiva subjetiva de dificultad relacionada con operaciones cognitivas. Esta sensación de dificultad activa formas analíticas de razonamiento, mejorando el procesamiento cognitivo y el rendimiento de la memoria<sup>1</sup>. Según Hosoya, Baccus y Meister (Beier, Sand y Starrfelt, 2017), existe una hipótesis llamada *codificación predictiva*, que indica que el cerebro realiza predicciones activas basadas en experiencias previas y, por lo tanto, anticipa la entrada visual. En otras palabras, al percibir, constantemente realizamos predicciones que luego comparamos con la realidad. Cuando las predicciones son acertadas, la tarea continúa sin alteraciones, incluso de manera inconsciente. Sin embargo, cuando la predicción es errónea, se envía información a áreas cerebrales corticales superiores. En este caso, hay un aumento de la actividad en la banda gamma en el área cortical para informar del error y corregirlo. La actividad de la banda gamma también puede representar efectos atencionales, es decir, el cerebro presta más atención al error de la predicción. Esto está estrechamente relacionado con el fenómeno de la disfluencia tipográfica ya que, al presentar una fuente disfluyente, se advierte que se aparta de las predicciones comunes a las que estamos acostumbrados en el material de lectura. Este hecho, a su vez, está determinado por el contexto sociocultural y temporal del lector. Estas afirmaciones son las que, en su conjunto y de manera general, se derivan de la bibliografía

anglosajona consultada, aún no se ha comprobado ni refutado que lo mismo ocurre para los espacios hispanoamericanos.

### TIPOGRAFÍA DISFLUENTE

La *tipografía disfluyente* es una fuente que resulta más difícil de leer, provocando así una experiencia de dificultad<sup>2</sup> al descifrar, asociada con las operaciones cognitivas. El efecto de disfluencia, aplicado en la legibilidad de un texto o como propiedad intrínseca de una letra, modifica el esfuerzo percibido de aprendizaje al aumentar la dificultad de percepción. De esta manera, el material de aprendizaje disfluyente se considera una «dificultad deseable», ya que no afecta simultáneamente la tarea objetiva, sino que manipula el esfuerzo subjetivo (Bjork, 2013, p.134-146). Es decir, aunque el material disfluyente pueda ser ligeramente más complicado de leer, el lector no lo percibirá como una complicación.

Por lo tanto, las tipografías disfluyentes están condicionadas por el contexto y el tiempo en el que se presentan, siendo variables dependientes. Esto implica que las características que las identifican como disfluyentes pueden cambiar a lo largo del tiempo y en distintos lugares. Por ejemplo, según Johnson y Morison (Penela, 2006), en el siglo XVI con el uso de los tipos cancillerescos, se imprimió en Italia la misma cantidad de libros compuestos en cursiva que de los compuestos en romana, indicando que las fuentes cursivas para el texto corrido eran comunes en los escritos disponibles de esa época. Es probable que los lectores las percibieran como fuentes más legibles debido a su semejanza con la caligrafía.

### GRADOS DE DISFLUENCIA

Dentro de la disfluencia tipográfica pueden existir tipografías que logren el efecto deseado. El análisis de lo que se percibe como familiar en un espacio y tiempo determinados es crucial para entender las causas subyacentes. Es decir, el estilo y la forma de las letras han experimentado cambios significativos, influenciados por

1 Eitel, Kühl, Scheiter y Gerjets realizaron un estudio de 2014. La investigación estuvo centrada en el impacto de la disfluencia en el aprendizaje multimedia y se logró gracias a cuatro experimentos con texto e imágenes manipuladas, con errores de visibilidad.

2 Proponemos la siguiente definición para el término *experiencia de dificultad*: hace referencia a algo que requiere de un mayor esfuerzo que el habitual para ser realizado; en este caso en específico, la lectura de las fuentes disfluyentes puede ser más difícil de realizar que en una tipografía totalmente legible.

diversos factores tecnológicos, sociales y económicos de cada época. Por lo tanto, lo que se ha considerado como difícil de leer ha variado a lo largo del tiempo.

Al describir el efecto de la familiaridad, Gerard Unger señala que cuando realizamos acciones de manera constante ya no necesitamos pensar en ellas (Unger, 2009, p. 11). En la actualidad, este efecto de familiaridad se utiliza en el área del diseño al preferir el uso de fuentes tipográficas legibles y comunes, que tienen un mayor nivel de exposición con la intención de no interferir en la lectura. En otras palabras, se busca la posibilidad de realizar la lectura sin ser consciente de ella. A partir de esta idea, surge la inquietud de investigar sobre los posibles grados de disfluencia tipográfica, cuestionándonos sobre los parámetros de referencia y la existencia de diferentes niveles de disfluencia tipográfica.

Existen dos formas de medir la disfluencia tipográfica: por su forma o por su temporalidad. A mayor grado de disfluencia, más se entorpece la fluidez de lectura, pero una menor disfluencia implica una mayor legibilidad. Un alto grado de disfluencia alcanza el nivel óptimo de dificultad, resultando en una retención de información más efectiva. No se trata solo de dificultad en la lectura, sino de activar procesos cognitivos para un impacto más significativo en la memoria.

#### LA DISFLUENCIA: ASPECTOS MICROTIPOGRÁFICOS Y MACROTIPOGRÁFICOS

En los últimos años, se han realizado diversas investigaciones que demuestran que la disfluencia —experiencia subjetiva de dificultad asociada con las operaciones cognitivas al descifrar una tipografía— conduce a un procesamiento cognitivo más profundo que puede mejorar el desempeño de la memoria. Según estudios realizados por Alter *et al.* (2007), Diemand-Yauman, Oppenheimer y Vaughan (2011), French *et al.* (2013), Eitel *et al.* (2014), y Lehmann, Goussios y Seufert (2016), se ha demostrado que las fuentes disfluentes

manipulan el esfuerzo percibido de aprendizaje al aumentar la dificultad perceptual. Dichos estudios nos sirvieron como base para llevar a cabo la experimentación propuesta en este trabajo de investigación, no sin antes hacer una adaptación en lengua castellana del estudio de Diemand-Yauman, Oppenheimer y Vaughan (2011) «Fortune favors the Bold (and the Italized): Effects of disfluency on educational outcomes», con un grupo experimental y uno de control, que utiliza las fuentes disfluentes propuestas en esa investigación. En los experimentos anteriormente mencionados, las fuentes tipográficas disfluentes se pueden clasificar en dos grupos:

1. El primero es el de las fuentes que se clasifican como menos legibles por su peso e inclinación o por características del trazo de la letra. Se encuentran las fuentes Haettenschweiler en su variable *bold*, Monotype Corsiva y Comic Sans en su variable tipográfica itálica. Estas fuentes tienen en común que se alejan del modelo convencional de las tipografías lineales en su estilo regular, que han tenido gran auge desde el siglo xx y en la era digital del siglo xxi; inclusive se utilizan en los experimentos anteriores como fuentes de control o clasificadas como legibles (Arial).
2. En el segundo grupo, en el que se puede presenciar el efecto de disfluencia, las fuentes pierden legibilidad debido a su manipulación, es decir, porque se utilizaron en un puntaje menor y/o en un porcentaje de negro menor, en escala de grises o careciendo del contraste necesario y, por lo tanto, se dificulta su lectura. Para ello se utilizaron las fuentes: Bodoni MT de 12 puntos al 60 % en escala de grises y Myriad Web en su variable cursiva de 10 puntos al 10 % en escala de grises.

En este sentido, las fuentes tipográficas Bodoni MT, Haettenschweiler, Monotype Corsiva y Comic Sans en su variante itálica, al ser de diversos estilos, requerirían un análisis microtipográfico y macrotipográfico individual para identificar los aspectos medulares que determinan su efecto de disfluencia<sup>3</sup>.

3 Según Hochuli, el concepto de microtipografía se refiere al término en inglés *detailtypografie*, que aborda los detalles en la tipografía; incluye aspectos como la letra, el espacio entre caracteres, entre palabras, interlineado y la columna. En cuanto a la letra, los detalles microtipográficos abarcan el estilo tipográfico, el peso visual, la contra forma, así como principios de percepción gestáltica. El término alemán *gestalt* fue introducido por Christian von Ehrenfels (1890) y hace referencia a la forma, figura, configuración o estructura de las cosas. En cambio, la macrotipografía estudia el efecto global de los elementos textuales y está estrechamente asociada con el diseño editorial. Se centra en la mancha tipográfica del texto corrido, los márgenes y cómo se distribuye el texto en relación con la página. También utiliza principios gestálticos para describir la relación entre figura y fondo, así como la forma en que percibimos la distribución de los elementos en una página.



Figura 1. Letras mayúsculas y minúsculas, fuentes: Bodoni MT, Haettenschweiler, Monotype Corsiva y Comic Sans en su variante itálica.

#### IDENTIFICACIÓN DE VARIABLES DE LAS FUENTES TIPOGRÁFICAS DISFLUENTES

Al realizar el análisis microtipográfico y macrotipográfico de las fuentes tipográficas Bodoni MT, Haettenschweiler, Monotype Corsiva y Comic Sans en su variante itálica, así como de los experimentos previamente realizados, se identificaron los siguientes aspectos medulares que pueden determinar la clasificación de una fuente tipográfica como disfluyente:

1. **Contraste:** El contraste tipográfico es la relación que existe entre trazos gruesos y trazos delgados de un carácter, entre la forma y contraforma. Es decir que, si la fuente tipográfica utiliza un contraste casi imperceptible o nulo, se pueden presentar problemas al percibir la forma de las letras y, por lo tanto, entorpecer la lectura.
2. **Escala de grises:** Una fuente disfluyente no es catalogada de esa manera solo por su forma, sino también por el modo de ser percibida y por el impacto que provoca a nivel cognitivo. La variable de escala de grises está

presente, por ejemplo, si las fuentes tipográficas disfluentes son leídas con un porcentaje de negro menor, carecen del contraste necesario y, por lo tanto, se dificulta aún más su lectura; esto provoca una dificultad deseada que puede potencializar el efecto de disfluencia.

3. **Cuerpo:** Las fuentes pierden legibilidad cuando utilizan un puntaje menor debido a las limitaciones, ya sea de impresión o de nuestra propia vista. Es por ello que, si se requiere añadir un poco más de dificultad al lector, puede ser una variable modificable.
4. **Contraforma:** Se le llama contraforma al espacio blanco incluido dentro de los caracteres y tiene un papel primordial en las fuentes disfluentes.
5. **Inclinación (ángulo o cursividad):** La inclinación en las fuentes tipográficas es el movimiento del eje de la letra a un ángulo predeterminado que cambia la estructura de la letra; normalmente, ocupan menos espacio que la versión original y, en ciertos casos, varía el diseño de algunos caracteres en su versión cursiva.
6. **Ascendentes, descendentes y altura x:** La altura x, también llamada «ojo medio», se considera el factor más importante que afecta a la legibilidad de los caracteres, sobre todo en tamaños pequeños (Gaultney, 2001, p. 156-158). Según Spencer (1969), los ascendentes y los descendentes de las letras son críticos para reconocerlas, y Watts y Nisbet (1974) explican que también para fijar la imagen de la palabra pues, con estas características, logramos distinguir una forma de otra, por ejemplo, la h de la n (Bjork, 2013).
7. **Teoría de la Gestalt:** Según la teoría de la Gestalt, la mente configura los elementos que recibe por medio de los canales sensoriales o de la memoria. La funcionalidad de las fuentes disfluentes depende del modo en que son percibidas por el lector y de la forma en la que estimule su mente (Brigas, 2012).
8. **Familiaridad:** Es un fenómeno que se da como consecuencia de lo que estamos habituados a leer. Los procesos de comunicación en diseño están influenciados por la familiaridad que es una serie de arraigos culturales-sociales de reproducción, los cuales juegan en las jerarquías de percepción y lectura de contenido.

#### EXPERIMENTACIÓN DE FUENTES DISFLUENTES EN EL ENTORNO HISPANOAMERICANO

Como hemos explicado anteriormente, existen investigaciones que explican cómo la disfluencia ayuda a generar un procesamiento y, sobre todo, acentúa

4. Esta definición de familiaridad en el diseño fue producto de la asesoría del Dr. Marco Sandoval Valle cuyo trabajo se centra en aspectos de «lenguaje, cultura e imagen».

la retención de la información. Dichos estudios nos sirvieron como base para llevar a cabo la experimentación propuesta en este artículo, no sin antes hacer una adaptación en lengua castellana del estudio de Diemand-Yauman, Oppenheimer y Vaughan (2011), con un grupo experimental y uno de control<sup>5</sup>.

Este estudio se aplicó en estudiantes de diseño en la Escuela Superior de Diseño de Madrid (Madrid, España) y en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México (Ciudad de México, México). El experimento constó de dos pruebas; la primera, de texto corto, los estudiantes debían memorizar tres tarjetas con características de mamíferos; la segunda, se medía la retención de información de un texto largo, es decir, debían leer un artículo de un periódico con la finalidad de identificar si la longitud del texto tenía impacto en los resultados de retención de memoria escritos con fuentes tipográficas disfluentes.

Además de lo anterior, realizamos otra prueba con una muestra de estudiantes que tenían un perfil académico diferente, con el objetivo de evitar un posible sesgo en los resultados derivado de las características específicas de los grupos de diseño. Finalmente, decidimos llevar a cabo un estudio exploratorio que aplicaba una prueba diseñada con fuentes hispanoamericanas que

consideramos disfluentes en grupos con dos perfiles académicos distintos, con el fin de evaluar el impacto que tiene la complejidad del diseño tipográfico en la capacidad de recordar la información. Este último estudio se llevó a cabo exclusivamente en la Ciudad de México<sup>6</sup>. La experimentación con diseñadores se realizó en Madrid en octubre y noviembre de 2018, seguida por otra sesión en la Ciudad de México en marzo de 2019. El último estudio, que incluyó a profesionales de diversas disciplinas, tuvo lugar en junio de 2019.

#### EXPLICACIÓN DEL DISEÑO EXPERIMENTAL DE LAS PRUEBAS

El diseño del experimento consistió en la aplicación de una prueba con una posprueba y un grupo de control, los cuales fueron asignados aleatoriamente. A continuación, se presenta la tipología del diseño experimental:

RG1 - X1 - O1  
RG2 - X2 - O2  
RG3 - X3 - O3  
RG4 - X4 - O4  
RG5 - /// - O5

Donde en el primer experimento con las fuentes disfluentes:

<sup>5</sup> En el grupo experimental, los lectores recibieron el material con fuentes tipográficas disfluentes, mientras que el grupo control recibió el material experimental con una fuente legible; el objetivo que se persiguió fue comparar ambos resultados. Si los resultados del grupo experimental eran mejores que en el grupo control, entonces significaba que las fuentes disfluentes mejoran la retención de la información.

<sup>6</sup> Los resultados sugirieron que en el contexto sociocultural hispanoamericano las fuentes disfluentes elegidas no tuvieron una mejora estadísticamente significativa en la retención de la información.

Tabla 1. Diseño experimental de las pruebas

Fuentes disfluentes internacionales	Fuentes disfluentes hispanoamericanas
R = random	R = random
G = group	G = group
X = variable independiente (tipografía disfluente; X1: Bodoni MT, X2: Haettenschweiler, X3: Monotype Corsiva, X4: Comic Sans en su variable itálica)	X = variable independiente (tipografía disfluente hispanoamericana; X1: Barrio, X2: Egocéntrica, X3: Block 02, X4: Johanna Font)
/// = control (variable independiente = 0, o sea tipografía fluente Arial)	/// = control (variable independiente = 0, o sea tipografía fluente Arial)
O1 = posprueba Bodoni MT	O1 = posprueba Barrio
O2 = posprueba Haettenschweiler	O2 = posprueba Egocéntrica
O3 = posprueba Monotype Corsiva	O3 = posprueba Block 02
O4 = posprueba Comic Sans en su variable itálica	O4 = posprueba Johanna Font
O5 = posprueba Arial	O5 = posprueba Arial

En ambos estudios, la variable dependiente medida fue el índice de aciertos en la prueba de retención de memoria, donde cada pregunta presentaba solo dos opciones: acierto o error. Aunque este tipo de medida no proporciona resultados para una estadística paramétrica de inmediato, se puede convertir en una variable numérica al considerar la cantidad de respuestas para cada opción. Es decir, donde el 0 % indica que todas las respuestas son errores y el 100 % indica que todas son aciertos. De esta manera, se logra aplicar la estadística paramétrica. Además, para interpretar los resultados obtenidos por la prueba, se llevó a cabo una prueba t de Student no pareada, que es un tipo de estadística deductiva utilizada para determinar si existe una diferencia significativa entre las medias de dos grupos.

#### DESCRIPCIÓN DE LA DINÁMICA DE APLICACIÓN DE LAS PRUEBAS

La prueba originalmente debía realizarse simultáneamente y en el mismo contexto para todos los participantes, pero debido a limitaciones de recursos, esto no fue factible. A pesar de ello, el estudio se llevó a cabo de manera equilibrada, dividiendo el grupo en dos subgrupos: uno de control (con material de fuente legible) y otro experimental (expuesto a fuentes disfluentes).

Para evitar sesgos, los estudiantes desconocían la hipótesis de que las fuentes disfluentes mejoran la retención de información. Participaron de manera voluntaria y sin expectativas de recompensa tras la prueba. El material experimental, que incluía pruebas con textos cortos y largos, se distribuyó en paquetes, asignando a cada individuo un único estilo de fuente (fluida o disfluente) según su grupo de pertenencia.

En la prueba de texto corto, los participantes memorizaron características de mamíferos de tres tarjetas en 90 segundos. Luego, tras una distracción de 15 minutos, respondieron a una prueba que evaluó su memorización. Se leyeron seis características en voz alta durante la evaluación, y los participantes las ubicaron en el campo correspondiente del animal mencionado. Las preguntas se realizaron de manera oral para descartar la preparación previa.

En la siguiente fase con la prueba de texto largo, se les dio un artículo del periódico *El País* para leer en cinco minutos y memorizar datos. Después de guardar el material, participaron en una distracción de conversación en grupo

por 15 minutos. Al finalizar, respondieron a una hoja de evaluación con cuatro preguntas de opción múltiple. Se recogieron las pruebas, se clasificaron en grupo control y experimental, y se analizaron los resultados.

#### ALCANCES Y LIMITACIONES DE LA MUESTRA Y DEL EXPERIMENTO

La muestra ideal, para que los resultados fueran representativos, debería crearse considerando el porcentaje poblacional de los grupos de edades de interés para el estudio (19-29 años). Del mismo modo, también debería tener en cuenta el porcentaje poblacional de ambos sexos en cada ciudad. Por esta razón, consideramos importante analizar las siguientes gráficas que contienen la información más reciente disponible sobre la cantidad de personas que habitan en la Ciudad de México, considerando el rango de edad y el sexo. Estas gráficas se basan en el censo de 2010 realizado por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) (figura 2) y la información del censo de 2016 realizado por el Instituto Nacional de Estadística (INE) en Madrid (figura 3).

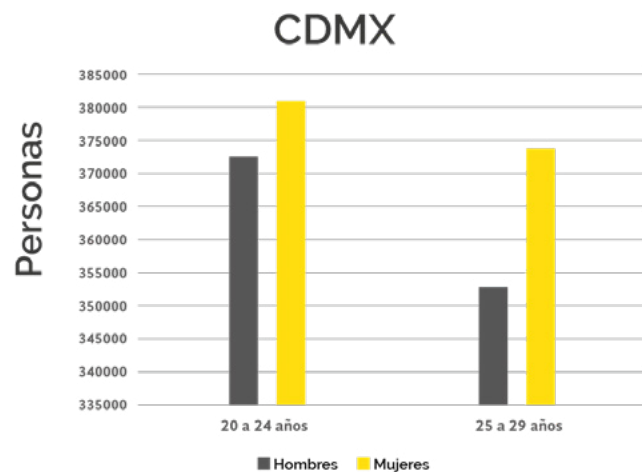
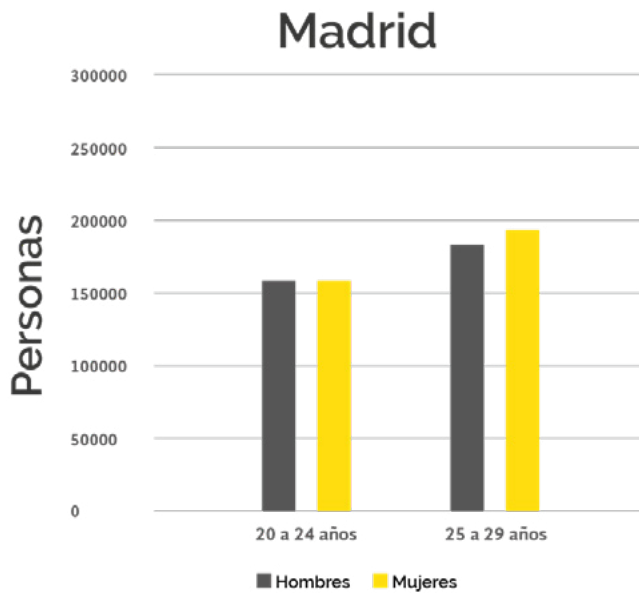


Figura 2. Población total por entidad federativa, grupo quinquenal de edad, año y sexo (2010). La información está actualizada hasta el 12 de junio de 2010. Fuente: INEGI, Censo de población y vivienda 2010.



**Figura 3. Población (españoles/extranjeros) por edad (grupos quinquenales), sexo y año (2016).** Fuente: INE, Información acopiada hasta el año 2016.

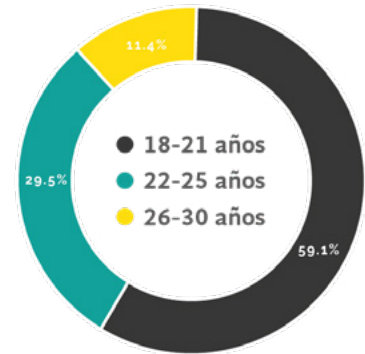
A diferencia de cómo se realizó la muestra en *Fortune Favors the Bold* (2011), creemos que óptimamente se debería considerar el sexo de los participantes como una variable fija en función del porcentaje de la población total de cada ciudad. Al analizar experimentos posteriores, se observó que el género puede desempeñar un papel importante en los resultados de las pruebas, en particular en *Working Memory Capacity and Disfluency Effect* (2015), cuyo estudio mostró resultados favorables en las fuentes disfluentes para el grupo que tenía un 85 % de participantes de sexo femenino. Para eliminar el sesgo de sexo y edad, es crucial que la población del lugar donde se aplique la muestra se refleje proporcionalmente en la muestra.

La prueba, para ser estadísticamente representativa de la población de una ciudad, requería una muestra de más de 100 000 personas, lo cual no fue posible debido a limitaciones de tiempo y capacidad material. Por ello, la muestra se ajustó a grupos de alumnos de los primeros semestres en Madrid y Ciudad de México. Los resultados deben considerarse como indicadores de tendencias, explorables en investigaciones futuras. En Madrid,

participaron 221 estudiantes universitarios, con edad promedio de 20 años, incluyendo 44 de la carrera de Diseño con un promedio de 22 años.

La muestra del estudio que llevamos a cabo en Madrid incluyó la participación de 221 estudiantes universitarios, con una edad promedio de 20 años. De estos, 44 estudiantes pertenecían a la carrera de Diseño, con una edad promedio de 22 años.

**% de participantes por rango de edad en Madrid**



**Figura 4. Porcentaje de estudiantes de la carrera de Diseño, en Madrid, por rangos de edad de 18-21, 22-25 y 26-30 años.**

Como se puede observar en la figura 4, el 59 % de los alumnos se encuentra en el rango de 18 a 21 años, el 29.5 % en el rango de 22 a 25 años y únicamente el 11.4 % en el rango de 26 a 30 años. Por otro lado, en la figura 5 se destaca que el porcentaje de mujeres fue mucho más amplio (68.2 %) que el de hombres (31.8 %).

**% de participantes por género en Madrid**



**Figura 5. Porcentaje de estudiantes de Diseño de Madrid por sexo.**

En cuanto a los experimentos realizados en la Ciudad de México, se aplicaron a un total de 177 estudiantes, quienes pertenecían a las carreras de Diseño de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM y de Químico Bacteriólogo Parasitólogo en el Instituto Politécnico Nacional. En estos casos, la edad promedio también fue de 20 años. A continuación, se presentan las gráficas de distribución por edad y sexo.

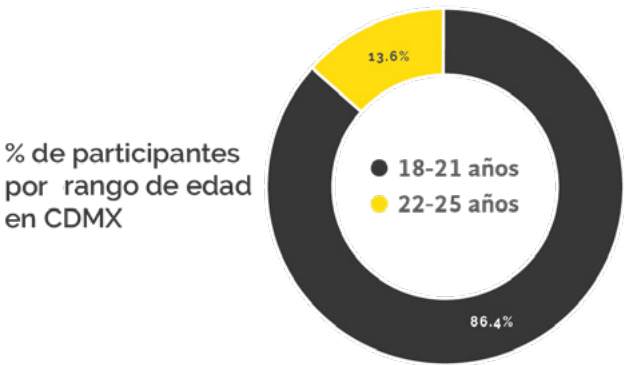


Figura 6. Porcentaje de estudiantes de las carreras de Diseño y de Químico Bacteriólogo Parasitólogo en la Ciudad de México por rangos de edad de 18-21 y 22-25 años.



Figura 7. Porcentaje por género de estudiantes de las carreras de Diseño y de Químico Bacteriólogo Parasitólogo, en la Ciudad de México.

Como podemos observar en la figura 6, el 86.4 % de los alumnos se encontraban en un rango de edad entre los 18 y los 21 años, mientras que el 13.6 % tenían entre 22 y 25 años. Por su parte, en la figura 7, se distingue que el porcentaje de mujeres fue mayor al de hombres; el 71.2 % corresponde a mujeres y solo el 28.8 % fueron hombres, un porcentaje de distribución por sexo muy similar al que tuvimos en la ciudad de Madrid.

ESTUDIO 1: FUENTES DISFLUENTES INTERNACIONALES

El experimento realizado previamente por Diemand-Yauman, Oppenheimer y Vaughan (2011), que permitía medir la retención de la información en textos cuando se utilizan fuentes disfluentes internacionales, se adaptó al español. Nuestro experimento incluyó tarjetas con los nombres científicos de mamíferos (escritos en latín), junto con sus características descritas tanto en palabras como en frases. El contenido de las tarjetas se muestra en la siguiente tabla:

Tabla 2. Muestra de las características por tarjeta de los mamíferos

Nombre científico de mamífero (latín)	Características
Vulpes vulpes	1. Carnívoro 2. Peso: 6-7 kg 3. Altura: 40 cm 4. Cráneo alargado 5. Cola larga con punta blanca 6. Astuto 7. Activo en la noche
Ursus arctos	1. Omnívoro 2. Peso: 365 kg 3. Altura: 111 cm 4. Orejas redondas 5. Espeso pelaje 6. Solitario 7. Activo 10 meses al año
Ovis orientalis	1. Herbívoro 2. Peso: 45 kg 3. Altura: 130 cm 4. Cornamenta grande 5. Pelaje marrón chocolate 6. Social 7. Activo de noche



El diseño editorial de las tarjetas fue idéntico para el grupo de control y para el experimental, con excepción del cambio en las fuentes tipográficas. En el grupo control, todas las tarjetas se presentaron en la fuente Arial de 12 pt. Mientras tanto, el grupo experimental se dividió en cuatro subgrupos, a cada uno de los cuales se le asignó una tipografía disfluyente diferente<sup>7</sup>.

#### RESULTADOS DE LAS PRUEBAS DE RETENCIÓN DE MEMORIA APLICADAS EN LA CARRERA DE DISEÑO (MADRID Y CDMX)

##### MUESTRA DE ESTUDIANTES DE DISEÑO DE MADRID Y CDMX

En Madrid, se logró llevar a cabo experimentos con grupos de estudiantes de Diseño gráfico de la Escuela Superior de Diseño. Los responsables de las materias fueron el doctor José María Ribagorda, quien tenía 22 estudiantes, y la maestra Elena Benito, que también contaba con 22 estudiantes. En la siguiente tabla se puede observar

cuantitativamente la distribución de la muestra, las fechas en las que se realizaron los estudios, el número de participantes, el sexo y la edad promedio.

En la Ciudad de México, se contó con 42 estudiantes de la maestra Silvia Barajas de la carrera de Diseño y Comunicación Visual, pertenecientes a la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Autónoma de México (UNAM). En la siguiente tabla, se puede observar cuantitativamente la muestra de la Ciudad de México de la carrera de Diseño, las fechas en las que se realizaron los estudios, el número de participantes, el sexo y la edad promedio.

La única variación que tuvimos en los estudios realizados en ambas ciudades fue que, en el tercer grupo de la muestra de Madrid, a mitad de la prueba, una participante de 23 años decidió cambiar el experimento de texto largo en condición disfluyente por el de control (fuente Arial). Interpretamos este suceso como una clara resistencia a la lectura en una fuente con una dificultad mayor a la habitual.

<sup>7</sup> El material gráfico para el experimento sobre la retención de información en textos largos se creó a partir de un escrito de dos cuartillas. Fue diagramado como un artículo de revista, con texto corrido y sin imágenes, utilizando un acomodo tipográfico justificado y un interlineado apropiado y proporcional al cuerpo de letra.

Tabla 3. Muestra de los grupos control y experimental de estudiantes de Licenciatura en Diseño Gráfico en la Escuela Superior de Diseño, de Madrid

Fecha	Profesor encargado	# Participantes	#Hombres	# Mujeres	Edad Promedio
18/10/2018	Dr. José María Ribagorda	10	4	6	24
21/11/2018	Mtra. Elena Benito	22	7	15	21
3/12/2018	Dr. José María Ribagorda	12	3	9	21

Tabla 4. Muestra de los grupos control y experimental de estudiantes de Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, CDMX

Fecha	Profesor encargado	# Participantes	#Hombres	# Mujeres	Edad Promedio
28/05/2019	Mtra. Silvia Barajas	20	5	15	19
30/05/2019	Mtra. Silvia Barajas	22	8	14	20

## ANÁLISIS DE RESULTADOS

### PRUEBA DE TEXTO CORTO

En promedio, los participantes del grupo de control (Arial) en las pruebas de texto corto exhibieron un rendimiento que osciló entre el 79 % (en Madrid) y el 81 % (en CDMX). Por otro lado, quienes participaron en el grupo experimental, aquellos expuestos a fuentes disfluentes, lograron un resultado promedio del 85 % en la ciudad de Madrid, mientras que en la Ciudad de México obtuvieron un 78 %. Estos hallazgos sugieren que la utilización de fuentes disfluentes con los estudiantes de la Universidad de Madrid condujo a una mejora porcentual en la retención de la información, superando así las pruebas realizadas con los estudiantes de la Ciudad de México.

En la muestra de estudiantes de diseño de Madrid, se observó una mejora del 6 % en comparación con el grupo de control. En otras palabras, después de llevar a cabo la dinámica del experimento y distrayendo al grupo durante 15 minutos, los participantes en la condición disfluyente recordaron un seis por ciento más de información que aquellos en la condición de control. En cambio, en la muestra de estudiantes de diseño de la Ciudad de México (figura 8), el grupo de control (Arial) obtuvo un 3 % más de aciertos que el grupo experimental. Ambos resultados (6 % y 3 %, respectivamente) nos llevan a concluir que, en conjunto, las fuentes disfluentes que probamos no cumplen con el objetivo de lograr una mayor retención de información en textos largos en castellano.

### PRUEBA DE TEXTO CORTO Y GÉNERO

Para realizar un análisis más detallado de los resultados de las pruebas de texto corto en los grupos de estudiantes de las carreras de Diseño de la Escuela Superior de Diseño de Madrid y de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, se procedió a desglosar los resultados por género.

En la ciudad de Madrid, los hombres que participaron en las pruebas bajo condición disfluyente obtuvieron un rendimiento un 11 % superior al grupo de control, recordando así once puntos porcentuales más de información que dicho grupo. Por otro lado, el grupo de mujeres en condición disfluyente logró un 3 % más de aciertos en comparación con el grupo de control (Arial).

Mientras que los resultados desglosados por sexo para los estudiantes de diseño de la Ciudad de México muestran que los hombres obtuvieron un 4% más de aciertos en

el grupo bajo condición disfluyente, mientras que las mujeres en el grupo de control lograron un 2 % más de aciertos que las mujeres en el grupo experimental. Es importante destacar que la muestra se limitó a 13 hombres y 29 mujeres en esta prueba, razón por la cual la mejora porcentual observada en los hombres no se refleja en el porcentaje general de aciertos.

En resumen, al analizar los resultados presentados en las gráficas por sexo de ambas universidades, se observa un notable aumento porcentual en los aciertos de las pruebas de texto corto con fuente disfluyente en el sexo masculino. A pesar de ello, la disparidad con el grupo de control no alcanzó significancia estadística.

Los participantes del grupo de control (Arial) en Madrid tuvieron un rendimiento del 84 % en las pruebas de texto largo, mientras que en la Ciudad de México solo alcanzaron el 65 %. En cuanto a los participantes del grupo experimental en la ciudad de Madrid, lograron un resultado promedio del 85 %, mientras que en la Ciudad de México obtuvieron un 78 %.

Al evaluar nuevamente la retención de información de las fuentes disfluentes en textos largos, se observa un efecto de techo en los resultados del grupo de control. No obstante, entre los estudiantes de Diseño de Madrid, se registró una mejora del 1 % en comparación con el grupo de control. Por otro lado, los estudiantes de diseño de la Ciudad de México que realizaron la prueba con letra en condición disfluyente obtuvieron un 13 % más de aciertos que el grupo de control.

### PRUEBA DE TEXTO LARGO Y GÉNERO

En los resultados de la Escuela Superior de Diseño de Madrid, los aciertos de los hombres en el grupo de control (Arial) fueron un 1 % superiores al grupo con condición disfluyente, lo que sugiere que no se cumplió la condición de que la fuente disfluyente mejorara la retención de la información. Por otro lado, las mujeres en el grupo de condición disfluyente presentaron una diferencia del 1 % en comparación con el grupo de control (Arial); como mencionamos anteriormente, esta diferencia no alcanzó significancia estadística.

En cuanto a los aciertos de las pruebas realizadas por los estudiantes de diseño de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM en la Ciudad de México, desglosados por género, los hombres que realizaron la prueba en condición disfluyente obtuvieron un 25 % más de aciertos

en comparación con el grupo de control. Mientras que las mujeres que realizaron la prueba en condición disfluyente lograron un 9 % más de aciertos que el grupo de control.

## CONCLUSIONES

Esta investigación, única en español, se enfoca en fuentes disfluentes y evaluaciones con materiales tipográficos hispanoamericanos, ofreciendo una perspectiva pionera y enriquecedora que involucra áreas como la historia del arte, la ciencia y la técnica. Destaca la importancia de abordar temas del lenguaje y la interdisciplina en la academia del diseño, buscando contribuir significativamente en este contexto.

La investigación incluyó análisis micro y macrotipográficos de fuentes disfluentes, centrándose en su forma. Se adaptó un estudio de pedagogía y psicología al diseño experimental, logrando avances notables en la implementación de un método cuantitativo en el campo del diseño y comunicación visual. Se realizaron experimentos cuantificables para evaluar la influencia de la legibilidad de una fuente en la recepción, retención y recordación de un mensaje. Se probaron tipografías disfluentes de universidades reconocidas a nivel mundial, buscando entender su impacto en la retención de lectura en adultos jóvenes hispanohablantes. Además, se condujo un experimento exploratorio con fuentes tipográficas diseñadas por tipógrafos hispanoamericanos.

En esta investigación, se cuestiona la aplicabilidad de estudios previos sobre el impacto cognitivo de fuentes disfluentes en Estados Unidos al contexto hispanohablante. Se evidencia que las particularidades lingüísticas y tipográficas influyen en la percepción de estas fuentes. Se confirma que el perfil académico no afecta significativamente los resultados, aunque se plantea la posibilidad de una menor influencia en niveles académicos avanzados. En relación con grados de disfluencia, se descubre que una mayor complejidad tipográfica no mejora la retención, e incluso puede reducirla. Notablemente, los participantes masculinos muestran mejores respuestas ante mayores grados de disfluencia en fuentes hispanoamericanas, en contraste con las respuestas femeninas.

En conclusión, se sugiere para futuras investigaciones sobre fuentes disfluentes considerar la ampliación de la muestra e incluir el análisis de los resultados utilizando parámetros y métodos propuestos por otras disciplinas, como los estudios en neurociencias. Esto permitiría

explorar si existen grados óptimos de disfluencia dentro de un contexto sociocultural deseado y clasificar ciertos tipos de fuentes disfluentes como retentivas, demostrando un aumento significativo en la retención de información. Como ocurre en cualquier investigación que involucra experimentación, esta investigación cuantitativa presenta algunas limitaciones y fallas en la implementación del experimento. A continuación, se destacan los aspectos a considerar para futuras investigaciones en este tema:

1. **Tamaño de la muestra:** la muestra utilizada resultó insuficiente para generar resultados estadísticamente representativos, dificultando la obtención de resultados significativos. Se subraya la necesidad de recursos suficientes para realizar pruebas con una cantidad significativa de participantes en cada ciudad.
2. **Motivación:** a diferencia del experimento de referencia, los participantes no recibieron una recompensa monetaria, lo que puede influir en la motivación y participación en futuras investigaciones.
3. **Efecto de techo:** se observó un efecto de techo en los resultados del grupo control, indicando que el instrumento de medición fue demasiado simple, dificultando la superación de los buenos resultados obtenidos.
4. **Conocimiento de tipografía:** la comparación entre estudiantes de diseño y estudiantes de otra disciplina no arrojó diferencias significativas. Evaluar estudiantes de diseño en etapas más avanzadas podría revelar diferencias en el conocimiento tipográfico adquirido durante los estudios.
5. **Experimentación individual por fuente tipográfica disfluyente:** se sugiere realizar estudios individuales con muestras más grandes para determinar la efectividad de fuentes tipográficas disfluentes específicas en el contexto sociocultural hispanoamericano.
6. **Elección de tipografías demasiado complejas (fuentes disfluentes hispanoamericanas):** en el experimento exploratorio en la Ciudad de México, se seleccionaron fuentes tipográficas con un grado de disfluencia elevado, sugiriendo que tipografías excesivamente complejas pueden perder su capacidad de ser recordadas por períodos prolongados.

La relevancia del contexto y la familiaridad de los lectores con ciertas fuentes tipográficas emerge como un factor crucial, evidenciado por las diferencias en los resultados de los experimentos llevados a cabo en Madrid y la Ciudad de México. A pesar de compartir el mismo idioma, el contexto visual divergente de cada ubicación influye en los resultados. Las variables de disfluencia pueden afectar de manera variable a distintas poblaciones, dependiendo

de su marco sociocultural o experiencias vivenciales en momentos y lugares geográficos específicos. En este contexto, esta investigación representa una primera aproximación para comprender el efecto de disfluencia y establecer un análisis formal sobre la tipografía disfluyente desde la perspectiva del diseño y la comunicación visual. Las implicaciones teóricas y prácticas de los hallazgos de esta investigación son significativas en el ámbito académico y profesional del diseño y la educación. Teóricamente, este estudio amplía el conocimiento sobre la disfluencia tipográfica y su impacto en la cognición y retención de información, especialmente en contextos hispanohablantes. Plantea nuevas preguntas sobre la interacción entre tipografía y cognición, y sugiere que la efectividad de las fuentes disfluentes puede variar según el contexto cultural, lo que abre la puerta a futuras investigaciones con variables adicionales como el nivel educativo y la edad.

Prácticamente, las aplicaciones más directas se encuentran en la educación. El uso de tipografías disfluentes podría ser una herramienta efectiva para mejorar la retención de información en estudiantes, permitiendo una implementación de bajo costo y de fácil implementación en materiales didácticos. Esto implica una reevaluación del diseño tipográfico de los textos educativos, beneficiando tanto a educadores como a diseñadores de materiales didácticos. Además, en el ámbito de la formación profesional en diseño, este estudio establece un precedente para la investigación cuantitativa en tipografía, inspirando nuevas investigaciones y prototipos que exploren la intersección entre diseño, cognición y educación.

La investigación subraya la importancia de la interdisciplinariedad, promoviendo colaboraciones entre diseño, psicología cognitiva y educación, lo cual podría optimizar la presentación de la información en diversos contextos culturales. Este tema de investigación continúa planteando preguntas, invitando a aquellos que decidan proseguir con estas exploraciones a adoptar un enfoque interdisciplinario.

## REFERENCIAS

- ALTER, A. L., Oppenheimer, D. M., Epley, N. y Eyre, R. N. (2007). Overcoming intuition: Metacognitive difficulty activates analytic reasoning. *Journal of Experimental Psychology: General*, 136(4), 569-576. doi:10.1037/0096-3445.136.4.569
- BEIER, S., Sand, K. y Starrfelt, R. (2017). Legibility implications of embellished display typefaces. *Visible Language*, 51(1), 112-132.
- BIAIN de Touzet, B. (2002). *Tartamudez: una disfluencia con cuerpo y alma*. Paidós.
- BJORK, R. A. (2013). Desirable difficulties perspective on learning. En H. Pashler (ed.), *Encyclopedia of the Mind* (pp. 134-146). Sage Publication.
- BRIGAS Hidalgo, A. (2012). *Psicología: una ciencia con sentido humano*. Esfinge.
- DIEMAND-YAUMAN, C., Oppenheimer, D. y Vaughan, E. (2011). Fortune favors the bold (and the Italicized): Effects of Disfluency on Educational Outcomes. *Cognition*, 118(1), 111-115. <https://doi.org/10.1016/j.cognition.2010.09.012>
- EITEL, A., Kühl, T., Scheiter, K. y Gerjets, P. (2014). Disfluency meets cognitive load in multimedia learning: Does harder-to-read mean better-to-understand? *Applied Cognitive Psychology*, 28, 488-501.
- FRENCH, M., Blood, A., Bright, N., Futak, D., Grohmann, M. J., Hasthorpe, A., Poland, R., Reece, S. y Tabor, J. (2013). Changing fonts in education: how the benefits vary with ability and dyslexia. *The Journal of Educational Research*, 106(4), 301-304. <https://doi.org/10.1080/00220671.2012.736430>
- GAULTNEY, V. (2001). *Balancing typeface legibility and economy* [ensayo inédito]. The University of Reading.
- HOCHULI, J. (1987). *El detalle en la tipografía*. Campgráfic.
- JOHNSON, A. F. y Morison, S. (1970). The chancery types of Italy and France. En A. F. Johnson (ed.), *Selected Essays on Books and Printing*. Van Gendt & Co.
- LEHMANN, J., Goussios, C. y Seufert, T. (2016). Working memory capacity and disfluency effect: an aptitude-treatment-interaction study. *Metacognition Learning*, 11, 89-105. <https://doi.org/10.1007/s11409-015-9149-z>
- PENELA, J. R. (2006). Los tipos cursivos: orígenes y evolución. *Unos Tipos Duros*. <https://www.unostiposduros.com/los-tipos-cursivos-origenes-y-evolucion/>.
- SPENCER, H. (1969). *The Visible Word: Problems of legibility*. Hasting House Publishers.
- THOMPSON, D. V. e Ince, C. (2013). When disfluency signals competence: The effect of processing difficulty on perceptions of service agents. *Journal of Marketing Research (JMR)*, 50(2), 228-240.

UNGER, G. (2009). *¿Qué ocurre mientras lees? Tipografía y legibilidad*. Campgràfic.

VON Ehrenfels, C. (1890). Über gestaltqualitäten. *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*, 14(3), 249-292.

WATTS, L. y Nisbet, J. (1974). *Legibility in children's books: A review of research*. NFER Publishing Company, Ltd.

---

Derechos de autor: Universidad Nacional de Colombia.

Este documento se encuentra bajo la licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0).



- ES** Memoria y subjetividades en el documental colombiano del siglo XXI
- EN** Memory and subjectivities in the Colombian documentary of the 21st century
- ITA** Memoria e soggettività nel cinema documentario colombiano del XXI secolo
- FRA** Mémoire et subjectivités dans les films documentaires colombiens du 21e siècle
- POR** Memória e subjetividades nos filmes documentários colombianos do século XXI

*María Catalina Beltrán Zerda*


# Memoria y subjetividades en el documental colombiano del siglo XXI

Recibido: 11/09/2023; Aceptado: 21/06/2024; Publicado en línea: 30/06/2024.  
<https://doi.org/10.15446/actio.v8n1.115428>



**MARÍA CATALINA  
BELTRÁN ZERDA**

Realizadora de Cine y Televisión.  
Magíster en Estudios Amazónicos.  
Docente e investigadora. Vinculada  
al grupo de investigación REC del  
Programa de Cine y Televisión de la  
Universidad Manuela Beltrán.  
Correo electrónico:  
[mariacatalinabeltran@gmail.com](mailto:mariacatalinabeltran@gmail.com)

 0000-0003-0039-556X

## RESUMEN (ES)

La historia del documental colombiano ha estado fuertemente ligada a procesos de recuperación de memoria y análisis de la realidad y de la historia del país. En el siglo XX, el género tuvo principalmente dos enfoques: uno institucional y propagandístico y otro de denuncia social y compromiso político, ambos con la pretensión de lograr narraciones objetivas, basándose en el principio de realidad cinematográfica. El primero caracterizó al documental nacional desde sus inicios, en las producciones de los pioneros que seguían una línea eminentemente informativa y publicitaria, y predominó durante la primera mitad del siglo. Durante los años sesenta y setenta, el documental colombiano encuentra una nueva forma de exponer los conflictos sociales y políticos, de acuerdo con los postulados del nuevo cine latinoamericano. En las siguientes dos décadas, con el renacer de la cinematografía colombiana, los documentalistas intentaron abarcar historias más universales, a la vez que buscaron nuevos modelos de producción independiente. En las primeras décadas del siglo XXI, los documentalistas colombianos se han interesado por las narrativas y estéticas subjetivas e intersubjetivas, que buscan la recuperación de la memoria a partir de las miradas y las voces individuales, y que intentan reconstruir un relato de país a través de los puntos de vista personales de los realizadores y sus protagonistas. En este artículo entenderemos dicho viraje como una respuesta transgresora a los intentos de objetividad en el lenguaje cinematográfico y de homogeneización de la identidad cultural y la memoria de la nación, que caracterizaron al género durante el siglo XX y que se manifiesta en la actualidad en documentales íntimos y polifónicos.

**PALABRAS CLAVE:** *cine documental, subjetividad, memoria individual, memoria colectiva, documental colombiano, siglo XXI.*

## ABSTRACT (ENG)

The history of Colombian documentaries has been strongly linked to processes of memory recovery and analysis of the country's reality and history. In the 20th century, the genre had mainly two approaches:

one institutional and propagandistic and the other one of social denunciation and political commitment, both with the pretension of achieving objective narratives, based on the principle of cinematographic reality. The first one characterized the national documentary from its beginnings, in the productions of the pioneers who followed an eminently informative and advertising line, and predominated during the first half of the century. During the sixties and seventies, the Colombian documentary found a new way of exposing social and political conflicts, in accordance with the postulates of the new Latin American cinema. In the following two decades, with the rebirth of Colombian cinematography, documentary filmmakers tried to embrace more universal stories, while seeking new models of independent production. In the first decades of the 21st century, Colombian documentary filmmakers have become interested in subjective and intersubjective narratives and aesthetics, seeking the recovery of memory through individual gazes and voices, and trying to reconstruct a country's story through the personal points of view of the filmmakers and their protagonists. In this article we will understand this shift as a transgressive response to the attempts of objectivity in film language and homogenization of cultural identity and memory of the nation, which characterized the genre during the twentieth century and is currently manifested in intimate and polyphonic documentaries.

**KEYWORDS:** *documentary cinema, subjectivity, individual memory, collective memory, Colombian documentary, 21st century.*

## RIASSUNTI (ITA)

La storia del documentario colombiano è stata fortemente legata ai processi di recupero della memoria e di analisi della realtà e della storia del Paese. Nel XX secolo, il genere ha avuto due approcci principali: uno istituzionale e propagandistico e l'altro di denuncia sociale e impegno politico, entrambi con l'obiettivo di ottenere narrazioni oggettive, basate sul principio della realtà cinematografica. Il primo ha caratterizzato il documentario nazionale fin dai suoi esordi, nelle produzioni dei pionieri che seguivano una linea eminentemente informativa e



pubblicitaria, e ha predominato durante la prima metà del secolo. Negli anni '60 e '70, il documentario colombiano ha trovato un nuovo modo di esporre i conflitti sociali e politici, in accordo con i postulati del nuovo cinema latinoamericano. Nei due decenni successivi, con la rinascita del cinema colombiano, i documentaristi hanno cercato di abbracciare storie più universali, cercando nuovi modelli di produzione indipendente. Nei primi decenni del XXI secolo, i documentaristi colombiani si sono interessati a narrazioni ed estetiche soggettive e intersoggettive, che cercano di recuperare la memoria attraverso sguardi e voci individuali e che tentano di ricostruire la storia di un Paese attraverso i punti di vista personali dei registi e dei loro protagonisti. In questo articolo intendiamo questo cambiamento come una risposta trasgressiva ai tentativi di oggettività del linguaggio cinematografico e di omogeneizzazione dell'identità culturale e della memoria della nazione, che hanno caratterizzato il genere durante il XX secolo e che attualmente si manifestano in documentari intimi e polifonici.

**PAROLE CHIAVI:** *film documentario, soggettività, memoria individuale, memoria collettiva, documentario colombiano, XXI secolo.*

### RÉSUMÉ (FRA)

L'histoire du documentaire colombien est fortement liée aux processus de récupération de la mémoire et d'analyse de la réalité et de l'histoire du pays. Au XXe siècle, le genre a connu deux approches principales : l'une institutionnelle et propagandiste et l'autre de dénonciation sociale et d'engagement politique, toutes deux dans le but d'obtenir des récits objectifs, fondés sur le principe de la réalité cinématographique. La première a caractérisé le documentaire national dès ses débuts, dans les productions des pionniers qui ont suivi une ligne éminemment informative et publicitaire, et a prédominé pendant la première moitié du siècle. Au cours des années 1960 et 1970, les documentaires colombiens ont trouvé une nouvelle façon d'exposer les conflits sociaux et politiques, conformément aux postulats du nouveau cinéma latino-américain. Au cours des deux décennies suivantes, avec la renaissance du cinéma colombien, les documentaristes ont tenté d'aborder des histoires plus universelles, tout en cherchant de nouveaux modèles de production indépendante. Au cours des premières décennies du XXIe siècle, les documentaristes colombiens se sont intéressés aux récits et à l'esthétique subjectifs et intersubjectifs, qui cherchent à retrouver la mémoire à travers des regards et des voix individuels, et qui tentent de reconstruire l'histoire d'un pays à travers les points de vue personnels des cinéastes et de leurs protagonistes. Dans cet article, nous comprenons ce changement comme une réponse transgressive aux tentatives d'objectivité du langage cinématographique et d'homogénéisation de l'identité culturelle et de la mémoire de la nation, qui ont caractérisé le genre au cours du XXe siècle et qui se manifestent actuellement dans des documentaires intimistes et polyphoniques.

**MOTS-CLÉS :** *film documentaire, subjectivité, mémoire individuelle, mémoire collective, documentaire colombien, 21ème siècle.*

### RESUMO (POR)

A história do documentário colombiano está fortemente ligada a processos de recuperação da memória e análise da realidade e da história do país. No século XX, o gênero teve duas abordagens

principais: uma institucional e propagandística e outra de denúncia social e compromisso político, ambas com o objetivo de obter narrativas objetivas, baseadas no princípio da realidade cinematográfica. A primeira caracterizou o documentário nacional desde seus primórdios, nas produções dos pioneiros que seguiram uma linha eminentemente informativa e publicitária, e predominou durante a primeira metade do século. Durante as décadas de 1960 e 1970, os documentários colombianos encontraram uma nova maneira de expor conflitos sociais e políticos, de acordo com os postulados do novo cinema latino-americano. Nas duas décadas seguintes, com o renascimento do cinema colombiano, os documentaristas tentaram abraçar histórias mais universais, enquanto buscavam novos modelos de produção independente. Nas primeiras décadas do século XXI, os documentaristas colombianos passaram a se interessar por narrativas e estéticas subjetivas e intersubjetivas, que buscam recuperar a memória por meio de olhares e vozes individuais e que tentam reconstruir a história de um país por meio dos pontos de vista pessoais dos cineastas e de seus protagonistas. Neste artigo, entenderemos essa mudança como uma resposta transgressora às tentativas de objetividade na linguagem cinematográfica e à homogeneização da identidade cultural e da memória da nação, que caracterizaram o gênero durante o século XX e que atualmente se manifestam em documentários intimistas e polifônicos.

**PALAVRAS-CHAVE:** *filme documentário, subjetividade, memória individual, memória coletiva, documentário colombiano, século XXI.*

## INTRODUCCIÓN

La memoria es la reconstrucción de nuestras experiencias y vivencias individuales, pero también de lo narrado y de lo vivido por los demás; es una red de recuerdos propios y de recuerdos adoptados en la que se entretejen aquellos que surgen de la experiencia personal con los transmitidos por la sociedad y la cultura, y los que se configuran como propios al verlos revivir en los relatos de otros. Porque no solo rememoramos desde los recuerdos propios, sino desde un relato compartido, individual y al mismo tiempo colectivo. Los recuerdos personales, íntimos, se mezclan con los recuerdos de los otros para formar una historia común. Cuando recordamos estamos actualizando el pasado desde el presente, nos remontamos a un evento y lo resignificamos en el contexto en el que estamos inmersos. Con la distancia del tiempo, la percepción de los hechos cambia y los recuerdos también, y por eso la memoria, más que un relato histórico, lineal y pretendidamente objetivo de los acontecimientos, es un relato intersubjetivo que resignifica el pasado a partir de las emociones que este genera en el presente.

La memoria es una construcción de prácticas individuales y sociales, es decir, la recuperación y resignificación que las personas hacemos de situaciones vividas, sentidas, experimentadas o imaginadas por nosotros mismos y por los otros. Así, la memoria puede entenderse como la base de la identidad personal, pero también como el fundamento de las identidades colectivas (Paulinelli, 2018). La memoria colectiva implica procesos que construyen identidades individuales y grupales para quienes participan de ella, así como representaciones de la sociedad, de sus valores, de su visión del mundo (Halbwachs, 2004), muchas de ellas materializadas en los acervos audiovisuales: fotografías, videos caseros,

registros sonoros, la radio, la televisión y el cine hacen parte nuestros recuerdos e identidades, como individuos, como familia y como sociedad.

Gracias a su capacidad para registrar y exponer los acontecimientos y hechos históricos desde la visión de las personas involucradas, el cine documental ha desempeñado un rol fundamental en la activación, la construcción o la modificación de la memoria en Colombia (Tobón, 2017). Hablaremos de documentales de la memoria para referirnos a las películas que presentan la memoria personal como el principal eje temático, haciendo énfasis en el proceso individual de recordar, que a su vez se inscribe en un pensamiento colectivo que lo contextualiza. El cine permite capturar un fragmento de tiempo pasado para visualizarlo en el presente, lo que genera una dualidad entre la presencia y la ausencia, al ubicar en el mismo tiempo y en el mismo espacio dos tiempos y dos espacios distintos: el ayer y el ahora (San Pablo, Marín y Chaves, 2019).

Los documentales de la memoria apuntan a generar un diálogo con el pasado desde la experiencia personal, desde la subjetividad inherente al acto de recordar, de modo que no solo muestran los eventos pasados, sino que estructuran narrativas que presentan en primer término al sujeto que recuerda como elemento indispensable en la elaboración de los recuerdos y del propio proceso de recordar (Del Rincón, Torregosa y Cuevas, 2017). Dado que la memoria involucra el ámbito de lo subjetivo y de lo personal, y que los recuerdos humanos no funcionan según los modelos lineales en los que el pasado queda atrás, los documentales de la memoria no siguen una estructura de causalidad temporal, sino una lógica mediada desde las emociones y los afectos, que solo pueden ser experimentados en presente. Por consiguiente, en los documentales de la memoria el pasado y el presente están constantemente interactuando pues el género pretende no solo contar los eventos pasados, sino actualizar sus recuerdos en el presente, lo cual implica, además, un proceso de autorreflexividad por parte del realizador, cuya presencia al frente o detrás de la cámara se reconoce como evidente y necesaria. Este proceso colaborativo de construcción de memoria busca también vincular activamente al espectador, involucrando su memoria personal, invitándolo a reflexionar sobre la naturaleza del pasado y de sus propios recuerdos (Del Rincón et al., 2017).

Aunque el acto de recordar es personal, los recuerdos son colectivos, ya que toda memoria, incluso la individual, se origina y apoya en el pensamiento y la comunicación

de un grupo (Aguilar, 2002). Si se piensa la memoria colectiva como una suma de experiencias y conocimientos compartidos que recuperan los individuos que vivieron en el pasado historias semejantes (Manero y Soto, 2005), los documentales de la memoria, personales y subjetivos pueden aportar a la reconstrucción de la memoria colectiva a partir de la articulación de los recuerdos individuales con el pasado vivido y experimentado por los miembros de una determinada sociedad. Dado que los recuerdos personales hacen parte de una trama de relaciones múltiples en las que las personas están conectadas, podríamos decir que la memoria transcurre en la intersección de varias corrientes del pensamiento colectivo (Betancourt, 2004).

En este artículo proponemos que los procesos de recuperación de memoria en el documental colombiano en las últimas dos décadas se han encaminado principalmente en dos direcciones. En primer lugar, unos «documentales del yo» (Jurado, 2020), narrados en primera persona, que apelan a los archivos familiares o a las experiencias manifiestas del realizador y que reivindican las narrativas personales y las contextualizan en el relato público del país (Zuluaga, 2015). El documental en primera persona tiene como característica el papel que asume el realizador dentro de la película, pues se convierte en narrador y en personaje de la experiencia que está documentando (Jurado, 2020). Si bien las formas que toma la primera persona varían de un documental a otro, todos tienen en común que el realizador actúa como testigo, actor o provocador de lo que está registrando; esto plantea cuestiones éticas e ideológicas en las que la enunciación es un asunto relevante (Piedras, 2014).

En la segunda dirección de los documentales de la memoria encontramos una serie de películas que se basan en la intervención del realizador, en un proceso que no busca ocultar su presencia detrás de la cámara, pero que le entrega la voz a los personajes para que recuperen sus propias historias. Estos documentales tienen en común la intención de reconstruir la memoria colectiva a partir de narrativas personales que se sitúan dentro de un relato compartido, pero visto desde la perspectiva de los individuos, desde la memoria individual.

La narratología ofrece herramientas de análisis idóneas para abordar las nuevas formas que está adquiriendo el cine documental contemporáneo, y en especial su exploración de diversas formas de enunciación, es decir, sobre quién recae el peso de la narración (Vallejo, 2013). Tomaremos como base el modelo de análisis de las estrategias de enunciación narrativa en el documental propuesto por Vallejo (2013), el cual se aborda desde las categorías narratológicas de la enunciación y la

mostración, para analizar la construcción de los discursos subjetivos y en primera persona que han implementado algunos documentalistas colombianos en las últimas dos décadas. Nos centraremos, en el ámbito de la enunciación, en los tipos de narradores y sus funciones en el relato (Genette, 1989), y entre las formas de la mostración, en las propuestas audiovisuales utilizadas por los realizadores (Vallejo, 2013).

En primera instancia, Vallejo (2013) sugiere abordar las categorías de Genette (1989) para analizar la enunciación o voz del relato: el tiempo de la narración, los niveles narrativos y los tipos y las funciones de narrador. El tiempo de la narración puede ser *ulterior* cuando se narran los acontecimientos en pasado, es decir, se recuerdan; *anterior* cuando se narran los hechos hacia el futuro, se proyectan; *simultáneo* cuando el relato se desarrolla en el tiempo presente, sin juegos temporales; e *intercalado*, que consiste en la mezcla de los tres tiempos anteriores.

A su vez, los niveles narrativos se definen de acuerdo con la posición del narrador dentro de la historia: en un nivel extradiegético, el narrador es externo a la historia; en un nivel intradiegético, el narrador es un personaje de la historia; y en un nivel metadiegético el narrador está dentro en la historia, pero, a su vez, cuenta otra historia.

Genette (1989) también define dos tipos de narradores: el narrador heterodiegético, que se halla ausente de la historia que cuenta, y el narrador homodiegético, que es un personaje de la historia y puede actuar como testigo de los acontecimientos o ser el protagonista, en cuyo caso sería un narrador autodiegético. El narrador también tiene diversas funciones de acuerdo a su relación con la historia y consigo mismo. En el primer caso, el narrador tiene una función netamente narrativa, puede ejercer el control y el ordenamiento del discurso, o puede orientarse directamente hacia el espectador. En el segundo caso, el narrador puede tener una función testimonial o de atestiguación, mediada por las relaciones afectivas con su relato, o una función ideológica, que puede ser compartida con otros personajes, donde el narrador interviene para comentar o hacer un juicio sobre los hechos que narra (Genette, 1989).

En segunda instancia, Vallejo (2013) explica que la mostración es el resultado del trabajo conjunto de la puesta en escena de la imagen, el sonido y el montaje, y es la primera forma de articulación cinematográfica (Gaudreault y Jost, 1995). Así mismo, la mostración en el documental implica un acceso directo a los hechos por medio de la observación de las acciones o de la reconstrucción de los acontecimientos. Por lo tanto, en esta categoría incluiremos las estrategias visuales

y sonoras propias del lenguaje cinematográfico, que se articulan con la enunciación para conformar el discurso documental.

Una última instancia del modelo de Vallejo (2013) consiste en analizar la frontera difusa entre enunciación y mostración que se ha venido presentando en el cine documental en las últimas dos décadas. En estos casos, «el autor delega el peso de la narración sobre diversas instancias enunciativas, donde la subjetividad ha cobrado protagonismo, dando paso a múltiples formas de articular la enunciación» (Vallejo, 2013, p. 16). En primer lugar, se encuentran las voces de los personajes y los diálogos como portadores del relato, dentro de los cuales se hallan el diálogo del cine directo, en cuyo caso las personas ignoran la presencia de la cámara, el diálogo no mediado, en el cual la cámara es parte de la realidad que pretende narrar (un recurso utilizado frecuentemente en los documentales autobiográficos), y el diálogo con el entrevistador, donde la presencia de los dispositivos audiovisuales es evidente y el rol del narrador lo comparten los personajes con los miembros del equipo de realización. En segundo lugar, se encuentran la enunciación mediática, que incluye imágenes y sonidos de los medios de comunicación que forman parte de la realidad que se quiere representar, y el monólogo interior, que da la impresión a los espectadores de poder escuchar los pensamientos de los personajes. En tercer lugar, se encuentra la enunciación directa, donde los actores sociales hablan directamente a la cámara, o es el propio realizador quien se dirige al espectador, como en el caso de los documentales autobiográficos o en primera persona (Vallejo, 2013).

Para desarrollar el análisis, se seleccionaron doce largometrajes documentales producidos entre los años 2007 y 2021, teniendo en cuenta que sus realizadores han apropiado la recuperación de la memoria por medio del relato subjetivo o en primera persona como una estrategia para salvar la memoria individual e inscribirla dentro del relato colectivo del país, apuntando a reconstruir la memoria colectiva desde la voz del narrador y los puntos de vista de los individuos. Como anotamos, este fue un giro que pretendió superar un siglo de pretensiones de objetividad y de homogeneización de la memoria colectiva en la producción documental colombiana, como intentaremos demostrar en la segunda parte de

este artículo, por medio del análisis de las estrategias de enunciación y de mostración de los documentales seleccionados.

## **DOCUMENTAL COLOMBIANO DEL SIGLO XX: ENTRE LOS NOTICIEROS, LA PROPAGANDA Y LA DENUNCIA**

### **LOS PIONEROS**

El cine llegó temprano a Colombia, y en los albores del siglo xx ya se habían proyectado las primeras películas europeas en las principales ciudades de la Costa Atlántica y del interior del país. Como en otras latitudes, los trabajos más remotos de los que se tiene registro son representaciones de la realidad, obras de no ficción; en Colombia, los pioneros del registro cinematográfico fueron inmigrantes europeos, los mismos que trajeron el cine al país y que realizaron las primeras películas documentales en Barranquilla y Bogotá (Patiño, 2009). Las primeras proyecciones de cine en Colombia datan de 1897, en Colón, Panamá, y fueron realizadas por Gabriel Veyre, quien había sido operador del cinematógrafo Lumière en París. Las siguientes proyecciones de las que se tiene registro son en Bucaramanga y Bogotá, aunque no se puede afirmar que fueran registros colombianos, ya que no hay vestigios materiales de dichas películas. Para 1910 ya habían llegado a Barranquilla los italianos Floro Manco y los hermanos Francesco y Vincenzo di Doménico, quienes más adelante se establecerían en Bogotá.

Floro Manco, experto en óptica, fundó en Barranquilla un estudio fotográfico y se dedicó a registrar la cotidianidad del Caribe colombiano. A él se deben los primeros registros del *Carnaval de Barranquilla en 1914*, y las películas *De Barranquilla a Santa Marta* y *De Barranquilla a Cartagena*, de 1916. Años después, Floro Manco decidió dedicarse por completo a la óptica y su carrera como cineasta llegó a su fin, pero no su legado, pues sus películas son consideradas los primeros documentales hechos en Colombia (Lizcano y González, 2006). En 1912, los hermanos Francesco y Vincenzo di Doménico, ya establecidos en la capital, comenzaron a proyectar películas europeas en el Salón Olympia, el primer espacio de proyección de cine de Bogotá, y en 1915 estrenaron uno de los documentales colombianos más antiguos de los que se tenga memoria,

*El drama del 15 de octubre*, basado en el asesinato del general Rafael Uribe Uribe. Los hermanos inauguraron además su propio noticiero, el *Diario Colombiano*, también llamado *Sicla-Journal*, por la sigla de la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana, que habían fundado en 1913 (Patiño, 2009).

A los Di Doménico les siguieron Arturo Acevedo Vallarino y sus hijos Gonzalo y Álvaro. Los Acevedo, como fueron conocidos, comenzaron a proyectar sus registros de acontecimientos locales y nacionales en 1924, con la filmación del funeral del general Benjamín Herrera, y ese mismo año dieron inicio al *Noticiero Nacional*, competencia del *Sicla-Journal*. Sin radio ni televisión, la gente solía asistir a los teatros a ver las proyecciones de las noticias nacionales y las que llegaban de Europa y de los Estados Unidos, y por eso los registros de actualidad de los Acevedo y los Di Doménico se convirtieron en la memoria visual de lo que pasaba en el país. Hoy en día esos registros son considerados piezas fundamentales de la memoria cinematográfica colombiana y se conservan en el archivo de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (Mora y Carrillo, 2003).

En las décadas de los treinta y los cuarenta sobrevino una parálisis en la industria cinematográfica nacional, y las dificultades para difundir la producción hicieron que los Acevedo se convirtieran en el referente principal del cine colombiano, registrando episodios del acontecer nacional en su mayoría encargados por el Estado o por empresarios de la naciente industrialización del país interesados en publicitar sus logros. En esos años, los Acevedo produjeron gran cantidad de reportajes y películas por encargo, entre los que se cuentan *Colombia victoriosa* (1933), un documental sobre la guerra colombo-peruana encargado por el gobierno de Enrique Olaya Herrera; *Apoteosis de Olaya Herrera* (1934), que mostraba las virtudes del gobierno y las manifestaciones en honor del líder liberal, y *El trágico final de Gardel, su última despedida* (1935), con imágenes del avión accidentado y del funeral del ídolo del tango (Mora y Carrillo, 2003).

Al igual que en otras partes de Latinoamérica, las primeras películas documentales en Colombia fueron producidas con fines principalmente informativos y publicitarios, en tanto que otras surgieron motivadas por los intereses del Estado y de los personajes influyentes de las principales ciudades. Fue hasta la década de los sesenta que los empresarios cinematográficos colombianos, los cineclubes y los organismos públicos entendieron la utilidad del cine como herramienta de transmisión de mensajes

a la sociedad y comenzaron a patrocinar proyectos documentales cuya motivación trascendía el ámbito comercial y propagandístico (Calvo, 2019).

#### EL DOCUMENTAL COLOMBIANO DURANTE EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO

En los años sesenta y setenta el cine se vio como una herramienta de denuncia y de transformación social, ideas en las que se inscribió el nuevo cine latinoamericano, que intentó romper con las narrativas clásicas del cine norteamericano y, para ello, volteó la mirada hacia la cultura popular y desarrolló sus temáticas con un fuerte compromiso político y social.

Como en otras partes de Latinoamérica, durante los años sesenta y setenta se presenta en Colombia el surgimiento de una nueva forma de hacer documentales. Según Patiño (2009), en esta época el documental se desarrolla en dos direcciones: una de tipo institucional y otra de crítica social y politización. La primera dirección tiene como principales exponentes a Julio Luzardo, con documentales realizados por encargo, como *La ciudad valerosa* (1961) y *Colombia, tierra de contrastes* (1966); y a Gabriela Samper, con documentales de corte turístico y de interés etnográfico, como *El festival folclórico de Fómeque* (1964), *El páramo de Cumanday* (1965), *El hombre de la sal* (1967) y *Los santísimos hermanos* (1969). En este último documental Samper trabajó con Marta Rodríguez y Jorge Silva, quienes más adelante lideraron la corriente del documental social en Colombia, que es la segunda dirección en la que se desarrolló el documental en estas décadas. A comienzos de los años setenta, el documental colombiano se inclinó por las narrativas sociales y políticas, y empezó a ser reconocido en festivales de cine a nivel global; sus principales exponentes fueron Marta Rodríguez, Jorge Silva, Carlos Álvarez y los realizadores del Grupo de Cali, Carlos Mayolo y Luis Ospina (Patiño, 2009).

Marta Rodríguez estudió antropología en París, donde conoció a Jean Rouch y recibió gran influencia de su metodología de trabajo. En la Universidad Nacional de Colombia trabajó con Camilo Torres en el barrio Tunjuelito, donde conoció las condiciones de explotación laboral de las familias que fabricaban ladrillos en ese sector de Bogotá. En 1965 conoció a Jorge Silva y decidieron trabajar juntos en la realización de *Chircalles* (1972), desarrollada en las ladrilleras de Tunjuelito. Más adelante realizaron *Campesinos* (1975) y *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982), una película que mezcla el registro documental con la puesta en escena para mostrar la

importancia de los procesos de recuperación de tierras en la reconstrucción de la memoria de los grupos indígenas. Marta Rodríguez y Jorge Silva trabajaron juntos durante dos décadas, hasta el fallecimiento de Silva en 1987.

Por la misma época en que Marta Rodríguez estudió en Francia con Jean Rouch, Carlos Álvarez estudió en Argentina con Francisco Birri, considerado el padre del nuevo cine latinoamericano, donde surgió su interés por el cine documental. Sus principales documentales, *Asalto* (1968), *¿Qué es la democracia?* (1971) y *Los hijos del subdesarrollo* (1975), se apropian del cine como un arma contra el sistema y, a través de su propuesta audiovisual, pretenden generar un cambio social. Cabe recordar que Carlos Álvarez y su esposa Julia fueron encarcelados en 1972 junto con Gabriela Samper, en ese entonces directora de divulgación del Instituto Agustín Codazzi, acusados de hurtar material cartográfico para un grupo guerrillero y de hacer apología a la subversión mediante sus obras (Patiño, 2009).

El Grupo de Cali o *Caliwood*, como fue conocido, fue fundado en una época convulsa en el país, los inicios del narcotráfico, por un grupo de jóvenes cineastas, escritores, fotógrafos, diseñadores y músicos que se caracterizaron tanto por su dedicación a las artes como por sus excesos. El documental más conocido del Grupo de Cali, *Agarrando pueblo* (1978), es una parodia del modelo de producción predominante en los circuitos comerciales de la época, al que bautizaron «pornomiseria», refiriéndose a los documentales que explotaban la pobreza para hacer dinero y generar reconocimiento, como sucedió durante la época del sobreprecio con realizadores como Ciro Durán y su documental *Gamín* (1977), que fue el blanco principal de la crítica de Mayolo y Ospina cuando hablaban de pornomiseria (Higuíta, 2013).

#### **AÑOS OCHENTA Y NOVENTA: DE LAS SALAS DE CINE A LA TELEVISIÓN**

Con la creación de la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine), en 1978, la producción cinematográfica colombiana se incrementó considerablemente. Sin embargo, la mayoría de las películas difícilmente pudieron competir con las producciones estadounidenses, que llenaban las salas de cine y que contaban con mucho más presupuesto para su distribución y promoción. No obstante, para los documentalistas, la consolidación de la televisión como el principal medio de comunicación del país la convirtió también en el principal canal de difusión de las producciones documentales durante los años ochenta y noventa. Entre 1983 y 1987, la entidad estatal

Audiovisuales transmitió la serie *Yuruparí*, dirigida por Gloria Triana, cuyo éxito fue el inicio de una época de series documentales que intentaban retratar la realidad del país, con especial interés en la cultura, la sociedad y la naturaleza de las diferentes regiones. Entre las series realizadas por Audiovisuales se destacan *Travesías* (1992-1997) y *Talentos*. A raíz de la experiencia con *Yuruparí*, en 1993 se realizó el documental *Los nukak makú: los últimos nómadas verdes*, que revela las costumbres de este pueblo nómada y muestra su desaparición por el avance de la colonización de la selva (Ochoa, 2020).

Paralelamente a la producción de Audiovisuales, comenzaron a surgir productos documentales desde las regiones, como las películas de Luis Ospina *Andrés Caicedo, unos pocos buenos amigos* (1986), y *Ojo y vista, peligra la vida del artista* (1988). Por su parte, Víctor Gaviria realizó en Medellín *Yo te tumbo, tú me tumbas* (1992), un documental con los jóvenes que participaron en su película *Rodrigo D, no futuro* (1990). Estas obras influenciaron a otros realizadores antioqueños y caleños, que encontraron en las narrativas regionales y en el video una nueva forma de experimentación narrativa y estética para expresar su posición frente las diversas realidades colombianas (Patiño, 2009). Durante esa época hubo otro acontecimiento que favoreció la producción de documentales para la televisión colombiana: viendo las necesidades de las regiones de tener sus propios espacios de producción y difusión de contenidos, y con la intención de descentralizar la producción audiovisual, entre 1984 y 1997 se crearon los canales regionales, que contribuyeron significativamente al aumento de la producción de series documentales.

Con el cierre de Focine en 1993 y el desplazamiento de los documentales de las salas de cine a los canales de televisión, los realizadores se apropiaron del video como la principal herramienta para la producción de documentales. La consolidación del video permitió un mayor acercamiento con los personajes, ayudó a construir narrativas más personales, promovió la producción documental de grupos minoritarios e incrementó el número de producciones independientes al disminuir los costos y los tiempos de rodaje y posproducción (Patiño, 2009). En consecuencia, la década de los noventa fue un periodo favorable para los procesos de recuperación de memoria y de revalorización de las culturas regionales que históricamente habían sido ignoradas por los medios tradicionales. Empieza a surgir también el interés por el documental urbano, el documental de lo cercano, de lo familiar, de lo propio (Rulfo, 1998).

A pesar de que el documental colombiano de los años noventa es principalmente expositivo, como afirman Gutiérrez y Aguilera (2004), algunos documentalistas

empiezan a interesarse por las modalidades participativa, reflexiva y poética. A finales de los noventa se pasó del discurso expositivo a la relevancia de la narración testimonial, que abandona la narración en *off* y busca darles valor a los testimonios de los personajes, cediendo la organización al montaje; también se buscó minimizar la intervención del director por medio de la observación participante, o provocar la reflexión y la intervención directa, incluso el protagonismo del realizador. Así mismo, se comenzaron a fusionar las prácticas del documental clásico con prácticas experimentales del videoclip y del videoarte, lo que revitalizó los planteamientos de la representación documental y permitió el surgimiento de narrativas y estéticas subjetivas, en las que desempeñaron un papel importante las producciones realizadas en las facultades de comunicación social y en las escuelas de cine que se fundaron en el país durante los años noventa (Patiño, 2009).

#### LOS DOCUMENTALES COLOMBIANOS EN EL NUEVO MILENIO

Como hemos visto, el documental colombiano del siglo xx se encaminó principalmente en dos direcciones. La primera, con un enfoque informativo, institucional y propagandístico, respondía a los intereses del Estado y de las grandes empresas. La segunda, con enfoque social, político y de denuncia, estaba al margen de los circuitos comerciales, por lo que buscaba modelos de producción independientes. Ambos enfoques se inclinaron por seguir los cánones del documental clásico de ocultar las huellas del enunciador de la narración y los procesos de construcción de la representación cinematográfica (Piedras, 2014). Durante los años noventa, los realizadores se distanciaron de las posiciones institucionales, partidistas y utópicas, y se fortaleció el interés por narrativas más cercanas, más cotidianas, reformulando las concepciones sobre el sujeto y el lenguaje fílmico, y proponiendo al autor como sujeto que expresa una visión del mundo y una poética personal a partir del discurso cinematográfico. Esto plantea una nueva forma de abordar la realidad con base en la mirada subjetiva, que critica la objetividad documental y pone en escena el sujeto de la enunciación, transformando los pactos de veracidad con el espectador y creando una nueva temporalidad subjetiva (Piedras, 2014).

A comienzos de la década del 2000 surge una nueva generación de documentalistas que se acercan a lo cotidiano, a lo íntimo. Durante esta época ya no prevalecen los discursos del cine como herramienta para la transformación de la sociedad, que son vistos más bien como problemáticos y conflictivos, sino que los realizadores se inclinan por la mirada individual, por lo

cercano, por lo familiar (Patiño, 2009). Esta evolución narrativa, sumada a la aparición del video digital, a la consolidación de los sistemas de edición no lineal y a la inclusión de nuevos medios y tecnologías, permitió que en las dos primeras décadas del siglo xxi el documental colombiano virara hacia las narrativas subjetivas, a las dinámicas familiares, al papel del realizador dentro de la película, con documentales performativos, experienciales, autobiográficos o en primera persona. Según Jurado (2020), este cambio ha sido impulsado por varios factores: la entrada en vigor de la Ley de Cine en 2003, el declive de los formatos expositivos y de observación, la aparición de las redes sociales que han subjetivado los puntos de vista, y la popularidad que han adquirido las historias domésticas y las voces íntimas a nivel global.

En 2003 se promulgó la Ley 814, o Ley de Cine, y se creó el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC), administrado por Proimágenes Colombia (Tenorio, 2017). La Ley de Cine incrementó, entre 2004 y 2017, en un 320% los recursos del FDC (Jurado, 2020). Estos recursos, sumados a los estímulos de Idartes, las becas del Ministerio de Cultura, la participación de Señal Colombia y la ayuda de las universidades públicas, han aumentado significativamente los recursos para la producción de documentales. A su vez, algunos realizadores han obtenido apoyo de convocatorias y festivales internacionales, incluidos los realizadores que viven en el exterior y que han obtenido recursos de las convocatorias de los países donde residen (Jurado, 2020). En ese contexto, entre 2000 y 2020 se produjeron en Colombia 107 largometrajes documentales, de los 502 largometrajes producidos en total en ese periodo (Ministerio de Cultura, 2020), varios de los cuales comparten aspectos como la narración subjetiva y en primera persona y la recuperación de la memoria.

Cabe resaltar que el documental colombiano de los últimos veinte años sigue configurando sus historias dentro de la realidad del país, con sus múltiples conflictos y problemáticas, pero desde un punto de vista personal y subjetivo, desligándose de la pretensión de objetividad y verdad cinematográfica que caracterizó la representación documental colombiana durante el siglo xx. El resultado ha sido:

una transformación del ejercicio de lo político, que pasó de una concepción social y colectiva, a una búsqueda individual basada en conceptos más cercanos a la identidad personal. Aparece entonces el sujeto y el problema de la identidad como el lugar desde donde se



lee el mundo y desde donde se libran nuevas luchas por la inclusión. Es decir, el terreno del «Yo» se convertiría en el nuevo escenario de lo político. (Serje, 2013, pp. 1-2).

Dentro del primer grupo de películas que analizaremos —los «documentales del yo»— se encuentra *Carta a una sombra* (2015), donde Daniela Abad y Miguel Salazar se sumergen en la historia del médico Héctor Abad Gómez, abuelo de Daniela, defensor de los derechos humanos en Antioquia y asesinado en 1987. En esta historia, ya conocida por el público nueve años antes por la novela *El olvido que seremos* (2005), la directora retoma del libro la narración en primera persona por medio del testimonio en pantalla de su padre, el escritor Héctor Abad Faciolince.

La enunciación en *Carta a una sombra* se desarrolla en un tiempo narrativo intercalado, en el que se recuerdan los momentos de la vida del protagonista, a la vez que se presentan reuniones familiares y diálogos en tiempo presente entre los personajes, en un nivel narrativo metadieético, porque el narrador cuenta su propia historia a la vez que la historia de su padre. Al ser un narrador en primera persona, su función principal es controlar y ordenar la historia como testigo presencial de los hechos, a la vez que comparte una función ideológica con los demás personajes, los cuales van alimentando el relato con sus propios testimonios del suceso.

La directora cuenta que la idea de hacer un documental sobre su abuelo empezó cuando unos productores holandeses leyeron el libro y contactaron a la familia; Daniela tuvo la oportunidad de ver algunas entrevistas y fragmentos del rodaje y se dio cuenta de que era ella quien debía hacer el documental (Bello-Martínez, s. f.). Entonces, contactó a Miguel Salazar, cineasta con más trayectoria, quien la ayudó a tomar distancia, a distinguir los momentos importantes a nivel histórico y a dejar de lado cuestiones que no le interesarían al público (Pino, 2015). La mostración, en *Carta a una sombra*, parte de una selección de material de archivo que incluye las grabaciones que hizo Abad Gómez para su familia y para la radio, así como videos, fotografías, cartas, documentos, artículos de prensa y la indagación de la historia en los testimonios de familiares y amigos, con la finalidad de reconstruir la historia familiar y evidenciar la compleja situación política del país durante los años ochenta. Ramírez (2017) señala que, gracias a las numerosas fuentes que los realizadores pudieron consultar, el documental consigue «proyectar una imagen familiar, cercana, alegre y simpática de Abad Gómez, con sus risas, ironías, cantos, humor, rodeado de paisajes íntimos como el jardín, el comedor y el estudio» (Ramírez, 2017, p. 36). Así mismo, afirma que *Carta a una sombra* es un ejercicio de memoria que permite ver el reflejo de los conflictos sociales y

políticos en la vida familiar, expresado en las discusiones sobre la muerte violenta y en la subjetividad de las emociones que esta produce (Ramírez, 2017).

Cuatro años más tarde, Daniela Abad dirigió otro documental sobre su familia, *The Smiling Lombana* (2019), esta vez sobre su abuelo materno, el artista plástico Tito Lombana, autor del monumento *Los zapatos viejos* ubicado en Cartagena. Así como en *Carta a una sombra* Daniela quiso abordar la memoria familiar desde la voz de su padre, en *The Smiling Lombana* la reflexión parte de su propia voz, como la nieta que intenta profundizar sobre el personaje ausente de su abuelo, un protagonista del que nadie quiere hablar. Daniela lo vio solo una vez y tiempo después se enteró de que se había relacionado con la mafia y que había sido detenido por narcotráfico en los Estados Unidos. Al respecto, la directora explica que Tito se convirtió en una persona innombrable en la familia, alguien que había hecho algo muy grave, que había producido mucho dolor. En este documental, la enunciación se construye en un tiempo narrativo intercalado porque la directora se refiere a los recuerdos de su abuelo mientras sostiene conversaciones con los miembros de su familia en un nivel narrativo metadieético, ya que es parte de la historia, pero lo que narra no es su propia historia, sino la historia de su abuelo paterno. Esta dualidad, una narradora en primera persona que relata otra historia que no es la suya, tiene como objetivo controlar y ordenar ideológicamente el discurso para orientar al espectador hacia una reflexión sobre la estética de la violencia en la cual está inmersa el país y a la que Tito Lombana perteneció (Radiónica, 2019).

Así como *Carta a una sombra* es la evocación de la ausencia del padre por una muerte violenta y *The Smiling Lombana* es el descubrimiento del abuelo perdido, ambos desde el punto de vista íntimo de la familia de la directora, en *Pizarro* (2016), dirigido por Simón Hernández, la narración es conducida por la hija del líder guerrillero Carlos Pizarro Leongómez. Se enfoca no solo en su vida revolucionaria y en su asesinato, sino en la percepción de una hija sobre la identidad, los ideales y la ausencia de su padre (Ramírez, 2017). Así, la enunciación se construye en un tiempo narrativo intercalado, donde se alternan los recuerdos de la infancia, los momentos del acontecer nacional y los hechos que vive en el presente María José, quien narra su propia historia al tiempo que la de su padre en un nivel metadieético, con la intención de controlar y ordenar el discurso cinematográfico para orientar el discurso como un testigo de los hechos.

La mostración, por su parte, se construye a partir de la memoria de los entrevistados y del extenso archivo personal que María José recopiló durante nueve años de investigación sobre la vida de su padre. La narradora

cuenta cómo en un momento de la producción logró separar al personaje público del padre y cómo eso le permitió ser más crítica con él y hacer una investigación no mediada desde el afecto, intentado ser objetiva. Pero, al verse a ella misma en las grabaciones del entierro de Pizarro, se dio cuenta de lo profundo que había sido el dolor de su muerte y de que eso inevitablemente iba a intervenir en el documental, por lo cual afirma que ese tránsito desde lo subjetivo y lo íntimo hacia lo público y lo colectivo vale la pena si el mensaje construye y aporta al momento histórico que el país está viviendo (Señal Colombia, 2015).

Para Ramírez (2017), al ubicar en la escena pública la denuncia del asesinato de sus seres queridos, la impunidad y el duelo, tanto *Carta a una sombra* como *Pizarro* «hacen común el dolor que otras personas en situaciones semejantes han experimentado» (Ramírez, 2017, p. 38).

En el caso de *Amazona* (2016), dirigida por Clare Weiskopf, la realizadora se acerca a su madre, quien durante décadas ha vivido en el Amazonas alejada de su familia, para cuestionarla sobre los motivos de su ausencia. Weiskopf pronto dará a luz, por lo que decide viajar a visitarla y entablar con ella una conversación sobre los estereotipos y los significados de la maternidad. La directora explica que el documental cuestiona a su madre, sin juzgarla, haciendo un viaje al pasado para entender las decisiones que Valerie tomó en la vida, hablando de los tabúes de la maternidad, de lo que las madres no son capaces de decir a los hijos.

La mostración en *Amazona* está basada en el intercambio entre madre e hija, ahora ambas madres, apoyado en una selección del material de archivo de la familia, fotografías y videos caseros, que se intercalan con las preguntas de Clare y con los testimonios de Valerie, todo contextualizado con la voz en off de la directora. Al respecto, Clare comenta que un comienzo no tenía planeado ser un personaje ni tampoco ser la narradora del documental, pero durante el rodaje fue percibiendo que la historia inicial que quería contar sobre la vida de su madre se iba volviendo más universal, no tan familiar, y precisamente encontró esa universalidad en el tema de la maternidad y en su significado (Clare Weiskopf, en Lozano, diciembre 13, 2017).

La directora construye la enunciación en un tiempo narrativo intercalado, que se desarrolla entre el encuentro de las protagonistas en el presente y los recuerdos de la infancia de Clare y de la vida de Valerie, en un nivel narrativo metadieético porque la directora, además de sus propias vivencias, narra la historia de su madre. La figura de la narradora en primera persona tiene la

función de controlar y ordenar el discurso para orientar directamente al espectador hacia los cuestionamientos sobre las fronteras entre el deber y el sacrificio, la felicidad y el amor, desde la perspectiva íntima de una hija, pero en un relato universal que hace que los espectadores se identifiquen con los personajes desde sus propias historias (Lozano, 2017).

Aún más íntimo resulta el relato de *Dopamina* (2020), dirigido por Natalia Imery Almario, donde muestra la convivencia con su padre, quien padece enfermedad de Parkinson e intenta retrasar sus efectos a partir del ejercicio físico constante para que su cuerpo produzca dopamina, un neurotransmisor cuya deficiencia es la causa principal de la enfermedad. La mostración en este documental se configura a partir de la interacción de la directora con su padre y con su madre, apoyada en una selección de fotografías y grabaciones de video del archivo familiar, en la que surgen discusiones íntimas como el conflicto que tuvieron ellos respecto a su orientación sexual, a pesar de haber pertenecido a los movimientos de izquierda universitarios de los años setenta.

La directora explica que intentó utilizar la cámara como un espejo familiar, como «un espacio vital ficcionado y documentado donde revivimos vivencias y emociones del pasado y las llevamos a materializarse» (Natalia Imery, en Ruiz, 2019). También comenta que el ejercicio más importante para trabajar su personaje fue escribir el guion en tercera persona, hablando de ella misma como de alguien más a quien estaba observando y a quien conocía muy bien. La familia trabajó con maestros de actuación en ejercicios de respiración y expresión corporal para desenvolverse fluidamente frente a la cámara.

Respecto a la decisión de ser la narradora de su propia historia, Natalia manifiesta que decidió ponerse frente a la cámara para asumir la misma responsabilidad que los otros asumieron con su presencia y sus experiencias (Ruiz, 2019). En ese sentido, la directora construye la enunciación en un tiempo narrativo intercalado entre el presente y los recuerdos de la vida familiar. Al estar inmersa en la historia, configura la narración en un nivel intradieético, y se dirige al espectador en primera persona para narrar su propia historia, enmarcada en la enfermedad de su padre.

La función de la narradora en *Dopamina* es testimonial, actúa como un testigo de los hechos con la intención de recuperar la memoria de su familia para hacer una reflexión sobre la necesidad de comprensión, comunicación y reconciliación, ya que considera que la posibilidad de un diálogo colectivo y de convivir pacífica y amorosamente desde la diferencia se potencia

en la medida en que le damos lugar a los demás y comprendemos también nuestro lugar en la historia común (Natalia Imery, en Ruiz, 2019).

Dentro de los documentales en primera persona también vale la pena resaltar el trabajo de Luis Ospina en *Todo comenzó por el fin* (2015), donde reconstruye la memoria del Grupo de Cali, y de una parte importante del cine colombiano, a partir del extenso material de archivo registrado por los integrantes del grupo durante más de cuatro décadas, mientras pone de manifiesto su lucha contra el cáncer que finalmente acabaría con su vida en 2019.

Lo que comienza como un documental autobiográfico, contado con películas caseras de su infancia y adolescencia, se va convirtiendo en una retrospectiva del Grupo de Cali y en una evocación de la memoria de sus dos grandes amigos, Andrés Caicedo y Carlos Mayolo. Al respecto, el director afirma que todo retrato es siempre la reconstrucción de una memoria y que por eso ha sido siempre un reconstructor de vidas ajenas, porque el documental es el arte máximo de la biografía, el arte por excelencia de la memoria (Luis Ospina, en Pavard, abril 7, 2018).

Desde la cama del hospital, Ospina cuenta que, al enterarse de su enfermedad, decidió incluirla en el documental como el hilo conductor, al inicio durante el diagnóstico y el tratamiento, y al cierre con el regreso a su casa después de ser dado de alta. Pero lo que podría ser un momento de alegría por haber vencido a la muerte, es visto desde la perspectiva melancólica y pesimista de Ospina sobre el futuro; en sus palabras, salir del hospital es «una libertad condicional» (Luis Ospina, en Pavard, 2015). De este modo, Ospina construye la enunciación en un tiempo narrativo intercalado entre el pasado del Grupo de Cali y el desarrollo de su enfermedad. Si bien el director actúa de forma autodiegética, narrando su propia historia, por momentos delega la narración en los demás personajes, creando un nivel narrativo metadieético, con la intención de ordenar el discurso conjuntamente con las otras voces, alternando los testimonios sobre su enfermedad y sus estancias en el hospital con las entrevistas a sus allegados y un diálogo constante con el amplio material de archivo de los compañeros ausentes (filmaciones y videos artesanales, entrevistas y fotografías de archivo), los cuales son, a su vez, las principales estrategias de mostración utilizadas.

En consecuencia, el documental se inscribe en una narrativa profundamente emocional, que apela al afecto como eje narrativo y como principal estrategia de representación. Sin embargo, la nostalgia se contrapone

al humor negro y la ironía con los que Ospina intenta disminuir el impacto dramático de la muerte, proponiendo que el significado del pasado radica en cómo se siente y se vive todavía en el presente (Gómez, 2016).

Para finalizar esta selección de los documentales del «yo», vale la pena abordar *Apaporis, secretos de la selva* (2012), donde Antonio Dorado narra su experiencia personal durante la preproducción y el rodaje de la película, mientras recorre algunos de los lugares que visitó el etnobotánico Richard Evans Schultes en sus travesías por el Vaupés, compartiendo con los descendientes de los indígenas que acompañaron a Schultes y conociendo algunas de sus tradiciones ancestrales, al tiempo que reflexiona sobre la pervivencia de estos pueblos indígenas.

El documental cuenta con la participación de Wade Davis, quien rememora sus experiencias de trabajo con el etnobotánico. Al respecto, Dorado (2018) explica que la decisión de ser el narrador de la película obedeció a los obstáculos que tuvo que enfrentar durante la preproducción: inicialmente se había decidido que fuera Davis quien narrara el documental, dada su amistad con Schultes. Pero, cuando faltaba un mes para el rodaje, al hacer contacto con los grupos armados presentes en la zona, estos le informaron a Dorado que no era posible llevar equipos de comunicación como teléfonos satelitales o radioteléfonos, una decisión que impedía garantizar la seguridad de Davis y por lo tanto frenaba su desplazamiento al Vaupés, lo que necesariamente cambiaba la estructura narrativa del documental. Dorado entonces decidió que sería él quien narraría la película y que se apoyaría en el archivo fotográfico de Schultes para hacer el recorrido, para luego compartir con Davis los resultados del rodaje y registrar su testimonio en su casa en Washington.

La mostración se construye, entonces, por medio del recorrido del equipo de realización a través de la selva, en conjunto con el material de archivo y los testimonios de Davis. El director configura la enunciación de su discurso en un tiempo narrativo intercalado entre el presente de su viaje al Vaupés y los archivos y los recuerdos de Davis, en un nivel narrativo metadieético donde narra en primera persona, por medio de su propia experiencia en el Apaporis, la historia de Schultes. Con esa estrategia, Dorado busca dirigirse al espectador como testigo de los hechos, intentando reconstruir lo que pudo haber vivido el etnobotánico ochenta años atrás. Lo anterior tiene como resultado un documental que evoca la memoria del personaje principal, pero donde el realizador es el protagonista de la expedición, y sus reflexiones son el centro de la película. Más allá de la historia de los viajes del etnobotánico, subyace la necesidad del director de

hacer un homenaje a las tradiciones y los conocimientos de los indígenas, desde un punto de vista experiencial, en primera persona.

En la segunda dirección, la de los documentales de la memoria, abordaremos la tercera instancia del modelo de Vallejo (2013) en la que se desvanece la frontera entre mostración y enunciación, y el autor delega la narración en diversas instancias enunciativas. Estos documentales tienen en común que la enunciación se otorga a los personajes, con la intención de construir el discurso desde sus propias perspectivas y que la presencia del realizador continúa siendo evidente, al frente o detrás de la cámara, funcionando como una instancia enunciativa complementaria.

En primer lugar, vale la pena resaltar la película *Un tigre de papel* (2007), en la que Luis Ospina reconstruye la historia del artista Pedro Manrique Figueroa, reconocido por haber sido precursor del *collage* en Colombia y por haber participado en los procesos sociales más importantes del siglo xx durante sus viajes por el mundo, un personaje a quien varios artistas, políticos, escritores y cineastas afirman haber conocido. La historia se contextualiza en el periodo comprendido entre el Bogotazo y la aparición del narcotráfico y el incremento de la represión estatal a comienzos de los años ochenta, con una narración lineal apoyada en una rigurosa selección del material de archivo audiovisual y fotográfico de la época (Tobón, 2017). Pero el artista es un personaje imaginario, los entrevistados mienten sin ninguna vergüenza frente a la cámara y los documentos de archivo son falsificaciones o reinterpretaciones de documentos históricos verdaderos.

Ospina ya había experimentado con la ficción documental y la parodia en los años setenta con *Agarrando pueblo*. En esta ocasión hace uso de las mismas estrategias con la intención de reconstruir la memoria colectiva de los movimientos revolucionarios del siglo xx, a partir de la historia de un personaje ficticio; esto le permite reflexionar sobre la verdad y la mentira en la historia oficial, basándose en las frases de Arturo Alape «la historia se genera a través de un rumor», y de Joseph Goebbels «una mentira dicha muchas veces se convierte en una verdad». Desde el comienzo, la película insiste en que no se conserva ningún archivo que pueda corroborar la existencia del artista en cuestión, y solo podemos saber sobre él a través de los testimonios de sus conocidos. Y es por medio de la insistente mención del personaje que el artista imaginario logra volverse cercano, casi verdadero.

En este caso, tanto la mostración como la enunciación se construyen a partir del material de archivo modificado o falsificado, de los textos que acompañan las imágenes,

y de los testimonios que aparentan ser serios y veraces, pero que de antemano se sabe que son falsos y que se van hilando para construir un tiempo narrativo intercalado entre el presente y los recuerdos de cada personaje junto al artista. Los distintos narradores, incluido el propio Ospina, cuya voz se evidencia en el uso de títulos e intertítulos, pertenecen al espacio de la historia y, entre todos, cuentan la historia del personaje principal, cada uno desde su punto de vista, en un nivel narrativo metadieético.

Estos narradores múltiples funcionan como testigos presenciales de la vida del personaje ficticio, para controlar y orientar el discurso audiovisual hacia un rompimiento con la verdad cinematográfica, y convertir *Un tigre de papel* en un documental de experimentación y de ensayo en el que Ospina plasma su perspectiva sobre la historia por medio de la ejecución de un proceso de recuperación de memoria colectiva basado en una mentira. A pesar de que los testimonios están previamente escritos, su contenido corresponde a hechos que realmente sucedieron y los entrevistados son reconocidos personajes que además participaron en los procesos sociales de los que hablan, a la vez que mienten siguiendo el guion construido por Ospina (Cruz, 2008). Esa confrontación de lo real con lo falso, en un claro tono irónico y humorístico, pero con todos los elementos del rigor documental, hace que esta película genere una reflexión sobre la presunta objetividad de los discursos audiovisuales y sobre el potencial de los medios masivos para manipular la verdad, a la vez que exige una interacción más profunda del espectador para interpretar una historia en donde la memoria es la encargada de ocupar el espacio antes reservado a la verdad (Gómez, 2008).

En *La sinfónica de los Andes* (2020), Marta Rodríguez viaja a Caloto, Cauca, donde una comunidad indígena nasa ha sufrido la violencia del conflicto armado durante décadas. Rodríguez tiene una relación de cuarenta años con los pueblos indígenas de la región, con quienes ha documentado los procesos de resistencia, organización y recuperación de memoria desde los años ochenta. La directora afirma que por medio del cine ha logrado, con la magia que solo el cine otorga, que los muertos vuelvan a hablar, porque para los grupos indígenas la pérdida de la memoria de los ancestros es como quedar huérfanos, y el cine la recupera y se las devuelve por unos minutos (Marta Rodríguez, en Montoya, 2020).

En *La sinfónica de los Andes*, la directora reconstruye la memoria de la guerra en el norte del Cauca, con base en los testimonios de varios padres y madres que perdieron a sus hijos en atentados y en combates entre los grupos armados presentes en la región. El documental

fundamenta su estructura narrativa en los episodios de la muerte de tres niños indígenas, narrados desde las perspectivas de sus familiares, y en la conformación de una orquesta de instrumentos andinos compuesta por jóvenes nasa, quienes dedican sus canciones a la memoria de los niños fallecidos por causa del conflicto. La directora afirma que en *La sinfónica de los Andes* utiliza las mismas estrategias de sus anteriores documentales en cuanto al acercamiento y la familiaridad con los entrevistados, lo que permite lograr testimonios auténticos y emotivos, que rescatan la memoria popular dejando que los personajes sean quienes den cuenta de sus tragedias personales y colectivas (Rufinelli, 2013).

Los documentales de Marta Rodríguez han sido testigos de la realidad de los campesinos y de los indígenas colombianos durante más de cincuenta años. Con el tiempo, la voz en off de sus primeras películas ha ido desapareciendo para entregarle la voz a los protagonistas por medio de los testimonios directos de los personajes, quienes narran sus historias individuales y colectivas, expresando sus vivencias y reflejando los conflictos sociales. De esta manera, en *La sinfónica de los Andes*, tanto la mostración como la enunciación, se construyen a partir de las entrevistas con los familiares de los niños y los fragmentos de los ensayos musicales, en un tiempo narrativo intercalado entre los recuerdos de la guerra y el presente de las víctimas.

Cada personaje narra la historia de la muerte de su hijo en un nivel metadieético, donde las vivencias individuales construyen el pasado colectivo, en un diálogo permanente con la directora, con el fin de orientar el discurso hacia la reflexión final sobre las consecuencias de la guerra en el Cauca. Al respecto, la directora explica que, al igual que con sus otros documentales, busca transformar la realidad haciéndola evidente y, en el caso de *La sinfónica de los Andes*, pretende reconstruir una memoria viva de la violencia en el Cauca a partir de los recuerdos y las vivencias de los sobrevivientes, quienes tienen la esperanza de que se les repare y se les pida perdón, «para poder superar una guerra inútil, bárbara y absurda» (Marta Rodríguez, en Montoya, 2020).

Otro documental que cabe mencionar dentro de este grupo es *Amor rebelde* (2021), dirigido por Alejandro Bernal, que cuenta la historia de amor entre Cristian y Yimarly, dos jóvenes excombatientes de las FARC-EP que se conocieron en las filas de la guerrilla y que después de la desmovilización luchan por reintegrarse a la sociedad y construir una vida juntos.

El documental se narra desde el punto de vista de ambos personajes, quienes rememoran la época en que militaban en la guerrilla, mientras Yimarly se queda en

casa realizando las labores del hogar y Cristian trabaja en la construcción de la infraestructura y de las casas de la zona veredal que les entregó el Gobierno. Ambos personajes reflexionan sobre las diferencias entre la vida que llevan ahora y la vida en la guerrilla, mientras intentan acomodarse a los cambios que ha significado la reincorporación a la vida civil.

En este caso, tanto la mostración como la enunciación se construyen por medio del registro de la vida actual de los personajes, alternando con algún material de archivo personal y los testimonios donde recuerdan su pasado, en un tiempo narrativo intercalado entre el presente de ambos y los recuerdos de su paso por la guerrilla. De esta manera, el director delega la narración a los personajes, quienes cuentan su propia historia en un nivel narrativo intradieético, como testigos presenciales de los hechos que por momentos se dirigen a la cámara, interpelando directamente al espectador, con la intención de reconstruir la memoria del conflicto armado por medio de la evocación de sus vivencias personales, mostrando el amor como un sentimiento que permite la convivencia en un territorio históricamente golpeado por la violencia y el odio (Peña, 2021). El director explica que quiso contar la historia de estos excombatientes desde sus propias perspectivas en un intento por humanizar la guerra y despertar empatía por los personajes. Esto lo consigue, según explica, al hablar desde sus emociones, para que los espectadores conozcan realidades distintas a las que se viven en las ciudades, porque lo interesante es que, a pesar de nuestras diferencias, todos compartimos los mismos sentimientos (Alejandro Bernal, en Peña, 2021).

En *La eterna noche de las doce lunas* (2013), Priscila Padilla presenta a Pili, una niña wayuu que ha llegado a la pubertad y va a ser encerrada durante doce meses. Según la tradición wayuu sobre la transición de niña a mujer, en ese momento las niñas deben aprender a tejer y a desempeñar las tareas del hogar. El documental está narrado a través de la mirada melancólica de la niña, que sabe que su infancia ha terminado y con ella los juegos y las risas, y desde la perspectiva de la comunidad a través de las conversaciones en wayunaiki de sus familiares, quienes le explican a Pili la importancia de continuar con la tradición del encierro, para que sea considerada una mujer de bien y pueda obtener una buena oferta de matrimonio.

Es un documental sin entrevistas, en el que la cámara observa lo que sucede con la niña. La intención de esta estrategia narrativa es minimizar la intervención de la realizadora para que las imágenes narren por sí mismas las historias del individuo y su comunidad, desde sus propias perspectivas y no desde afuera (Uribe-Duncan, 2017). En consecuencia, tanto la mostración como la enunciación

se construyen a partir de las acciones de los personajes y los ocasionales diálogos entre ellos, en la tradición del documental de observación, donde parecen ignorar la presencia de la cámara. La narración se desarrolla en tiempo presente y, a pesar de que el narrador simula ser invisible, antes de que Pili entre a su encierro, la directora le entrega una cámara a su tía, ya que en el encierro solo podrá tener contacto con mujeres muy cercanas a la familia. En ese momento se hace evidente que el narrador es también ella, la directora, como personaje de la historia, a través de la cámara. La narración funciona entonces en dos niveles, uno metadieético, el de la directora que intenta no intervenir, pero cuya presencia es evidente, y uno intradieético, el de la niña, donde se muestra el sistema de costumbres y prácticas que las mujeres wayuu han heredado de sus ancestros, en el que el encierro, al fortalecer el carácter, prepara a las mujeres para ser buenas madres y esposas.

El documental plantea el conflicto que suscita el intercambio de las mujeres wayuu por una dote que generalmente consta de animales, collares y dinero en efectivo. Pero al salir del encierro Pili renuncia a su dote, ya que no quiere ser comprada y porque quiere dedicarse a estudiar y a ser profesional, lo cual evidencia la transformación en las expectativas de las mujeres wayuu que están orgullosas de sus tradiciones, pero que proyectan su futuro de forma diferente al de sus antepasadas (Bácares y Castro, 2013).

Para finalizar esta selección de los documentales del nuevo milenio, encontramos una película que recupera la memoria de los realizadores colombianos del nuevo cine latinoamericano Marta Rodríguez, Carlos Álvarez y Carlos Sánchez. En *El film justifica los medios* (2020), el director Juan Jacobo del Castillo muestra las contradicciones ideológicas entre los exponentes de una generación de cineastas que lucharon por sus ideales y registraron una parte importante de la historia del país durante los años sesenta y setenta. Por medio del encadenamiento de una colección de películas y fotografías de archivo registradas por los protagonistas, el director ensambla la historia del cine político y de denuncia social colombiano a partir de los testimonios de los fundadores de esa corriente en Colombia.

El documental fundamenta sus estrategias de mostración y enunciación en los registros de los movimientos sociales de la época, contextualizando el relato con los recuerdos de los personajes, a la vez que muestra el trabajo de edición de la película de cine en una moviola. En *El film justifica los medios*, el discurso se construye en un tiempo

narrativo intercalado entre el escenario político y social de los años sesenta y setenta, los materiales de archivo y los testimonios de los personajes en el presente. Estos fungen como narradores autodieéticos, recordando su propia historia, mientras que el director hace uso de títulos e intertítulos que refuerzan las ideas y las reflexiones de los protagonistas, a la vez que aparece editando la película, posicionando el relato en un nivel metadieético donde, por un lado, se narran las experiencias de los personajes y, por otro, se cuenta la historia de las luchas sociales y políticas de la época.

El director explica que, inicialmente, quería dar a conocer la filmografía de los tres cineastas, pero, a medida que exploraban la memoria de los directores, se adentraron sin querer en momentos muy fuertes de la vida política, cultural y social del país, y se terminaron cruzando con la historia del conflicto y reflexionando sobre las herramientas que la reconstrucción de la memoria brinda para entender el presente (Del Castillo, en Jáuregui, 2022).

Por medio del análisis de algunas estrategias narrativas de enunciación y mostración de los documentales expuestos, hemos querido resaltar la importancia que ha venido adquiriendo, durante los últimos veinte años, la presencia del narrador en la recuperación de la memoria individual como estrategia para reconstruir la memoria colectiva. Los documentales analizados exponen una subjetividad que también participa de lo colectivo, con profundos vínculos entre lo social y lo individual. En los documentales subjetivos y en primera persona se puede ver cómo los fenómenos sociales e históricos permean la vida personal, generando un doble relato entre el «yo» y un «nosotros» que se remite a lo nacional. Es el relato de una experiencia individual que está evidenciando una realidad colectiva (Serje, 2013).

En este aspecto es importante mencionar también el olvido, esa parte de la memoria que no se puede o no se quiere recordar porque implica la pérdida de control sobre el recuerdo, porque el reconocimiento del suceso es doloroso, porque no se tiene la disposición para recordarlo. En Colombia se habla de memoria y de olvido al mismo tiempo, ya que son muchas las personas que han optado por el silencio, algunas veces por temor y otras veces porque guardan la esperanza de que con el tiempo los recuerdos dolorosos se desvanezcan (San Pablo, Marín y Chaves, 2019). En ese sentido, el viraje en el documental colombiano hacia las narrativas subjetivas y de recuperación de memoria muestra un interés creciente de los realizadores por vincular a los espectadores con los recuerdos de los otros, con la finalidad de construir



una historia compartida que reivindique la lucha contra el olvido, tan necesaria en una nación que ha sufrido décadas de conflicto armado.

Esta tendencia hacia la subjetividad y la intersubjetividad ha sido impulsada también por el auge de las narrativas transmedia de no ficción, que se centran en la participación y en los aportes de los espectadores para la construcción de las historias y que aprovechan los recursos tecnológicos y los dispositivos digitales para extender los alcances de los documentales a otros medios y plataformas (Scolari, 2013). Otra influencia ha sido el surgimiento de los documentales expandidos, que incluyen, además, prácticas artísticas que intervienen el espacio para crear atmósferas físicas en las que el espectador participa activamente, uniendo la arquitectura, la interactividad, la hipertextualidad y la instalación, para generar nuevas estrategias de comunicación y de representación (Sucari, 2009). Estos temas, sin embargo, merecen una investigación profunda que se escapa a los límites de este artículo. Esperamos, pues, complementar la historia del documental colombiano con futuras exploraciones que permitan comprender el aporte de las nuevas tecnologías en el desarrollo de las narrativas documentales en el siglo XXI.

## CONCLUSIONES

El documental colombiano, desde sus inicios, ha cumplido un rol fundamental en los procesos de construcción de memoria colectiva, debido a la capacidad que tiene el cine para transmitir el pasado, incluso a quienes no lo han experimentado directamente. Esto ha permitido que el género propicie un entendimiento y una elaboración conjunta de los acontecimientos. Durante las primeras décadas del siglo XX se registraron los hechos con una intención informativa y publicitaria que tenía la intención de crear una identidad nacional, en el proceso de configurar a Colombia, como nación, por medio de la construcción de una memoria común, mientras que en los años sesenta y setenta se intentó aportar a los cambios sociales desde una visión política. Ambos enfoques pretendían lograr narraciones más o menos objetivas: el primero desde la visión del Estado y de los grandes capitales; el segundo desde la visión del pueblo, como grupo social más que como el conjunto de perspectivas de los individuos, criticando la homogeneización de la identidad y de la realidad nacional. Proponían formas alternativas de reconstruir la memoria teniendo en cuenta las desigualdades sociales y la crítica al Estado.

En los últimos veinte años, el documental colombiano ha intentado alejarse de la institucionalidad y de la pretensión de objetividad para narrar con independencia y crear una memoria propia; esto lo han logrado algunos realizadores acercándose a los recuerdos personales y aceptando la subjetividad inherente a la rememoración y a la creación cinematográfica en sí misma. Los documentales de la memoria se construyen a partir de la interrelación de perspectivas individuales, e interpelan al espectador para que interprete los acontecimientos narrados desde su propia subjetividad. Son entonces una forma de afirmar, en el lenguaje audiovisual, que la historia y la memoria se construyen a partir de los puntos de vista personales y de la interpretación que hacemos de los hechos, más que desde los datos en sí mismos.

Una estrategia que confirma el postulado de que la memoria es un constructo intersubjetivo es la presencia de los realizadores, por medio de la cual, además, se pone de manifiesto que la intención final no es llegar a una verdad absoluta. Esto queda claro al observar la predominancia en el uso de narradores autodiegéticos que son protagonistas de su propia historia, como en los «documentales del yo», o intradiegéticos, que narran episodios de la historia como testigos presenciales de los hechos, como en la segunda parte del corpus. Los tiempos narrativos, en su mayoría intercalados, alternan testimonios, materiales de archivo y episodios de cotidianidad, en niveles metadiegéticos, con el objetivo de contar varias historias a la vez desde las perspectivas y las miradas subjetivas de los realizadores y los personajes. En el caso de los documentales en primera persona, la instancia enunciativa generalmente la ostentan los realizadores, quienes delegan ocasionalmente la voz en otros personajes y actúan a su vez como testigos de los hechos, y como creadores y orientadores del discurso.

En el segundo grupo de documentales nos encontramos frente a narraciones con múltiples instancias enunciativas, en las que ya no es solo el realizador quien construye y orienta el discurso, sino que este se elabora a través de las voces de los actores sociales, en conjunto con la voz ocasional del realizador, al frente o detrás de la cámara, por medio de comentarios, imágenes o textos que subrayan su presencia. En estas películas se evidencia la disolución de la frontera entre mostración y enunciación ya que los personajes actúan como narradores autodiegéticos, contando y mostrando sus propias historias, mientras que los realizadores actúan como narradores intradiegéticos, personajes secundarios dentro de la historia. Ambos tipos de narradores se articulan en niveles metadiegéticos con el objetivo de contar varias

historias a la vez, creando así discursos intersubjetivos a partir de las perspectivas individuales y complementarias de los personajes y los realizadores.

De este modo, ambos enfoques de los documentales de la memoria pretenden trascender los intentos de homogeneización del discurso audiovisual característicos del siglo xx, lo que además se aprecia en la selección de los participantes, algunos reconocidos, otros individuos del común, que con sus recuerdos amplían las versiones sobre los contextos históricos y sociales que enmarcan los relatos de muchos documentales. En este punto, vale la pena señalar que hay un motivo común en varias de las producciones que hemos analizado: la alusión al conflicto armado colombiano, un asunto casi inevitable que enmarca las experiencias de las personas tradicionalmente marginadas de los medios audiovisuales.

Este interés por los grupos excluidos se viene manifestando desde los años sesenta, inicialmente con la intención de evidenciar los conflictos sociales y la desigualdad, y más adelante con la intención de recuperar la memoria individual de las personas pertenecientes a estos grupos. Así mismo, el interés del público por estas temáticas es una muestra del cambio que ha venido experimentando la sociedad colombiana, que parece estar comprendiendo la importancia de los procesos de reconstrucción de la memoria como ejes fundamentales de la reconciliación y de la búsqueda de acuerdos que disminuyan las desigualdades sociales y que permitan vislumbrar el fin del conflicto.

Es pertinente también resaltar el rol de las mujeres como realizadoras; ellas, como respuesta a la hegemonía masculina en el cine de ficción, se han apropiado del género documental, donde además la mirada femenina tiene una cierta sensibilidad que le permite aproximarse a las historias íntimas desde una perspectiva más cercana. Esta tendencia se aprecia no solo en Colombia, sino a nivel latinoamericano, con la creciente presencia de las mujeres en el cine, que en nuestro país han sido fundamentales en el desarrollo de los documentales que recuperan la memoria individual y colectiva en las últimas dos décadas.

El camino de reconstrucción de memoria en el documental colombiano aún está consolidándose. Los ejemplos expuestos son aproximaciones de lo que puede llegar a ser un cine de la memoria en Colombia, un cine que, en palabras de Marta Rodríguez, deje de ver al ser humano como un concepto, como un dato frío, como un objeto que hace las veces de informante, para acceder al encuentro del ser humano en toda su riqueza, su complejidad,

su belleza y su pobreza. Porque en la búsqueda de objetividad se olvida al ser humano y desaparece cualquier acercamiento poético a la realidad.

## REFERENCIAS

- ABAD Faciolince, H. (2005). *El olvido que seremos*. Planeta.
- ABAD, D. (2019). *The Smiling Lombana* [documental]. Caracol Televisión.
- ABAD, D. y Salazar, M. (2015). *Carta a una sombra* [documental]. Producciones La Esperanza.
- ACEVEDO Bernal, G. y Acevedo Bernal, Á. (Directores). (1933). *Colombia victoriosa* [documental]. Acevedo e Hijos.
- ACEVEDO Bernal, G. y Acevedo Bernal, Á. (Directores). (1934). *Apoteosis de Olaya Herrera* [documental]. Acevedo e Hijos.
- ACEVEDO Bernal, G. y Acevedo Bernal, Á. (Directores). (1935). *El trágico final de Gardel, su última despedida* [documental]. Acevedo e Hijos.
- AGUILAR, M. (2002). Fragmentos de La Memoria Colectiva. *Athenea Digital*, 2, 1-11. <https://ddd.uab.cat/pub/athdig/15788946n2/15788946n2a5.pdf>
- ÁLVAREZ, C. (Director). (1968). *Asalto* [documental].
- ÁLVAREZ, C. (Director). (1971). *¿Qué es la democracia?* [documental].
- ÁLVAREZ, C. (Director). (1975). *Los hijos del subdesarrollo* [documental].
- AMAYA, A. y Lamy, J. (Directores). (1993). *Nukak makú: los últimos nómadas verdes* [documental]. Audiovisuales y AVC Rainbow.
- BÁCARES, C. y Castro, D. (2013). La eterna noche de las doce lunas: a propósito de sus aportes a la antropología de la infancia en Colombia. *Rayuela*, 9, 151-162. [https://www.researchgate.net/publication/326131372\\_la\\_eterna\\_noche\\_de\\_las\\_doce\\_lunas\\_a\\_proposito\\_de\\_sus\\_aportes\\_a\\_la\\_antropologia\\_de\\_la\\_infancia\\_en\\_Colombia](https://www.researchgate.net/publication/326131372_la_eterna_noche_de_las_doce_lunas_a_proposito_de_sus_aportes_a_la_antropologia_de_la_infancia_en_Colombia)
- BELLO-MARTÍNEZ. (s. f.). Daniela Abad: "Haciendo la película de mi abuelo entendí a Colombia" [Entrevista]. Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño. <http://cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=23029>

- BETANCOURT, D. (2004) Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica: lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo. *La práctica investigativa en ciencias sociales* (pp. 124-154). Universidad Pedagógica Nacional. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/dcs-upn/20121130052459/memoria.pdf>
- CALVO, P. (2019). Cine documental latinoamericano. Conclusiones con base en un estudio trasversal con enfoque contextual y formal de 100 películas documentales. *Revista Kepes*, 29 125-151. [http://kepes.ucaldas.edu.co/downloads/Revista20\\_6.pdf](http://kepes.ucaldas.edu.co/downloads/Revista20_6.pdf)
- CORONELL, D. y Fiorillo, H. (Directores). (1994-1995). *Talentos* [serie documental]. Audiovisuales.
- CRUZ, I. (2008). Un tigre de papel especialmente verdadero, necesariamente falso. *Cinémas d'Amérique Latine*, 16, 119-123. <https://journals.openedition.org/cinelatino/2189>
- DAZA, A. (28 de septiembre de 2022). *Luis Ospina y Carlos Mayolo, dos cazavampiros de pura sangre*. RTVC Play. <https://www.senalcolombia.tv/cine/luis-ospina-carlos-mayolo>
- DEL Rincón, M., Torregosa, M. y Cuevas, E. (2017). La representación filmica de la memoria personal: las películas de memoria. *Zer*, 22(42), 175-188. <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/44579/1/art%20zer%20pel%3%adculas%2ode%20memoria.pdf>
- DOMÉNICO, F. (Director) (1915). *El drama del 15 de octubre* [documental]. Di Domenico Hermanos.
- DORADO, J. (2018). Apuntes sobre el proceso de investigación del documental Apaporis secretos de la selva. *Revista Nexus*, 15, 6-18. Universidad del Valle. <https://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/725/848>
- DURÁN, C. (Directores). (1977). *Gamín* [película]. Institut national de l'audiovisuel.
- GAUDREAU, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Ediciones Paidós.
- GAVIRIA, V. (Director). (1990). *Rodrigo D, no futuro* [película]. Producciones Tiempos Modernos.
- GAVIRIA, V. (Director). (1992). *Yo te tumbo, tú me tumbas* [documental]. Producciones Tiempos Modernos.
- GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Editorial Lumen.
- GÓMEZ, F. (2008). Radiografía de una momia: el salto al vacío en *Un tigre de papel* de Luis Ospina. *Tiresias*, 2. Universidad de Michigan. <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/criticas/radiografia-de-una-momia-el-salto-al-vacio-en-un-tigre-de-papel-de-luis-ospina/>
- GÓMEZ, F. (2016). Luis Ospina, Dir. Todo comenzó por el fin. Documental. *Revista de Estudios Colombianos*, 48. Asociación de Colombianistas. [https://colombianistas.org/wp-content/themes/pleasant/rec/rec%2048/rese%3%b1as/48\\_16\\_gomez-gutierrez-resenas.pdf](https://colombianistas.org/wp-content/themes/pleasant/rec/rec%2048/rese%3%b1as/48_16_gomez-gutierrez-resenas.pdf)
- GUTIÉRREZ, A. y Aguilera, C. (2004). Producción documental en los años noventa. *Cuadernos de Cine Colombiano. Balance documental*, 5, 5-23. Cinemateca Distrital. <https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-no-5-balance-documental>
- GUTIÉRREZ, J. (2017). María José Pizarro: «Cuando soy consciente de mi identidad, de ser la hija del líder del M-19, empiezo a descubrir que mis ojos tal vez son sus ojos». *Tam-Tam Press*. <https://tamtampress.es/2017/06/15/maria-jose-pizarro-cuando-soy-consciente-de-mi-identidad-del-hecho-de-ser-la-hija-del-lider-del-m-19-empiezo-a-descubrir-que-mis-ojos-tal-vez-son-sus-ojos/>
- HALBWACHS, M. (2004). *La memoria colectiva*. Pressas Universitarias de Zaragoza.
- HERNÁNDEZ, S. (2016). Pizarro [documental]. La Popular y Señal Colombia.
- HIGUITA, A. (2013). El cine documental en Colombia durante la era del sobreprecio, 1972-1978. *Historia y Sociedad*, 25, 107-135. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/41918>
- IMERY Almario, N. (Directora). (2020). *Dopamina* [documental]. Ángela Trejos Collazos.
- JÁUREGUI, D. (16 de mayo de 2022). «El film justifica los medios», la memoria del país en el cine. *Señal Colombia*. <https://www.senalcolombia.tv/cine/film-justifica-medios>
- JURADO, D. (2020). *Alterpoéticas del yo en el cine documental colombiano: producción, festivales, historia y creación* (1999-2019). Editorial Aula de Humanidades, Proimágenes Colombia.

- LIZCANO, M. y González, D. (2006). Carnaval de Barranquilla: de Floro Manco a la Unesco. 100 años de patrimonio cultural inmaterial en el documental. *Revista Brasileira do Caribe*, 7(13), 169-196. Universidad Federal de Goiás, Brasil. <https://www.redalyc.org/pdf/1591/159113678009.pdf>
- LOZANO, C. (13 de diciembre de 2017). Clare Weiskopf: «Amazona abre cuestionamientos acerca de la vida, la libertad, el amor o la maternidad». *El Salto*. <https://www.elsaltodiario.com/cine/entrevista-clare-weiskopf-directora-amazona>
- LUZARDO, J. (Director). (1966). *Colombia, tierra de contrastes* [documental].
- LUZARDO, J. (Director). (1961). *La ciudad valerosa* [documental].
- LUZARDO, J., Ospina, L. y Corredor, T. (2011). *Historia del cine colombiano*. <http://www.caliwood.com.co/en-colombia.html>
- MANCO, F. (Director). (1916). *Carnaval de Barranquilla en 1914* [documental]. Floro Manco.
- MANCO, F. (Director). (1916). *De Barranquilla a Cartagena* [documental]. Floro Manco.
- MANCO, F. (Director). (1916). *De Barranquilla a Santa Marta* [documental]. Floro Manco.
- MANERO, R. y Soto, M. (2005). Memoria colectiva y procesos sociales. *Enseñanza e Investigación en Psicología*, 10(1), 171-189. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29210112>
- MAYOLO, C. y Ospina, L. (Directores). (1978). *Agarrando pueblo* [documental]. Satuple.
- MOLANO, A. (Director). (1992-1997). *Travesías* [serie documental]. Audiovisuales.
- MONTOYA, O. (2020). Entrevista a Marta Rodríguez. La memoria es la que alimenta las luchas. *Canaguaro*. <https://canaguaro.cinefagos.net/n01/entrevista-a-marta-rodriguez/>
- MORA, C. y Carrillo A. (2003). Acevedo e hijos. *Cuadernos de Cine Colombiano*, 2. <https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-no2-acevedo-e-hijos>
- OCHOA, A. (2020). Nukak makú: los últimos nómadas verdes. *Señal Memoria*. <https://www.senalmemoria.co/historia-indigena-nukakmaku>
- OSPINA, L. (1988). *Ojo y vista, peligra la vida del artista* (1988).
- OSPINA, L. (Director). (1986). *Andrés Caicedo, unos pocos buenos amigos* [documental]. Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) y Compañía de Fomento Cinematográfico.
- OSPINA, L. (Director). (2015). *Todo comenzó por el fin* [documental]. Sasha Quintero Carbonell.
- PATÍÑO, S. (2009). *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Escuela de Cine y Televisión. [https://documentalcolombia.org/wp-content/uploads/2018/08/acercamiento\\_al\\_documental\\_en\\_la\\_historia\\_del\\_audiovisual\\_colombiano.pdf](https://documentalcolombia.org/wp-content/uploads/2018/08/acercamiento_al_documental_en_la_historia_del_audiovisual_colombiano.pdf)
- PAULINELLI, M. (2018). Espacios desde dónde pensar los documentales de la memoria. En T. Liponetzky y X. Triquell (Comp.) *Cine y memoria: narrativas audiovisuales sobre el pasado* (pp. 31-38). Universidad Nacional de Córdoba. <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/8877/CINE%20Y%20MEMORIA%20FINAL%20FINAL.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- PAVARD, C. (7 de abril de 2018). Luis Ospina: «Todo comenzó por el fin» terminó siendo la historia de un sobreviviente. *Festival Internacional de Cine de Gran Canaria*. <https://www.lpafilmfestival.com/luis-ospina-todo-comenzo-por-el-fin-termino-siendo-la-historia-de-un-sobreviviente/>
- PEÑA, P. (17 de junio de 2021). *Amor rebelde, historia de dos exguerrilleros enamorados*. Hacemos memoria. <https://hacemosmemoria.org/2021/06/17/amor-rebelde-historia-de-dos-exguerrilleros-enamorados/>
- PIEDRAS, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Paidós. <https://pdfcoffee.com/el-cine-documental-en-primera-persona-pablo-piedras-pdf-free.html>
- PINO, J. (2015). *Carta a una sombra: una carta al amor*. UdeA Noticias. Universidad de Antioquia. <https://goo.su/WUTY>
- RADIÓNICA. (8 de enero de 2019). *The smiling Lombana: la historia de Tito, el creador de Los zapatos viejos en el corazón de Cartagena*. <https://www.radionica.rocks/cine/smiling-lombana-la-historia-de-tito-el-creador-de-los-zapatos-viejos-en-el-corazon-de>
- RAMÍREZ, M. (2017). Lo que las familias Fernández, Pizarro y Abad cuentan de sí. Las posibilidades del documental en primera persona. *Revista Maguaré*, 31(1), 17-42. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/69020>

- RODRÍGUEZ, M. y Silva, J. (Directores). (1972). *Chircales* [documental].
- RODRÍGUEZ, M. y Silva, J. (Directores). (1975). *Campasinos* [documental].
- RODRÍGUEZ, M. y Silva, J. (Directores). (1982). *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* [documental]. Fundación Cine Documental.
- RUFINELLI, J. (2013). Marta Rodríguez: el documental vivo vuelve a vivir. *Revista Cine Documental*, 8, 1-27. <http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/RuffinelliPDF.pdf>
- RUIZ, B. (2019). Entrevista a Natalia Imery Almarío, directora de Dopamina. *Caligari*. *Revista de cine*. <https://caligari.com.ar/entrevista-a-natalia-imery-almario-directora-de-dopamina/>
- RULFO, J. (1998). Memoria y documental. En *Memorias del Seminario Internacional Pensar el Documental*, Bogotá. Ministerio de Cultura.
- SAMPER, G. (Directora). (1964). *El festival folclórico de Fómeque* [documental].
- SAMPER, G. (Directora). (1965). *El páramo de Cumanday* [documental].
- SAMPER, G. (Directora). (1967). *El hombre de la sal* [documental].
- SAMPER, G., Rodríguez M. y Silva, J. (Directores). (1969). *Los santísimos hermanos* [documental].
- SAN Pablo, P., Marín S. y Chaves, L. (2019). Transmedia, memoria y alfabetización mediática, la experiencia de «La Piragua». En L. Mañas y A. De Vicente (Coords.), *Contenidos audiovisuales, narrativas y alfabetización mediática*. (pp. 415-430). McGraw-Hill Interamericana de España.
- SCOLARI, C. (2013). *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. <https://es.pdfdrive.com/narrativas-transmedia-cuando-todos-los-medios-cuentan-d196838258.html>
- SEÑAL Colombia. (21 de abril de 2015). *María José Pizarro habla del documental sobre su padre* [archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=naGdOyvD5gA>
- SERJE, A. (2013). Subjetividad, política y cine documental en Colombia. *Visaje*, 2, 1-6.
- SUCARI, J. (2009). *El documental expandido: pantalla y espacio* [tesis doctoral, Universidad de Barcelona]. Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona.
- TENORIO, J. (2017). El Estado y el fomento del cine colombiano. *Cuadernos de Cine Colombiano. Instrumentos del Estado para el fomento del cine*, 26, 8-25. Cinemateca Distrital. <https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-no-26-instrumentos-del-estado-para-el>
- TOBÓN, D. (2017). Sobre el cine de la memoria en Colombia, con un acercamiento a *Un tigre de papel*. *Revista de Estudios Colombianos* (50) 60-69.
- TRIANA, G. (Directora). (1983-1987). *Yuruparí* [serie documental]. Audiovisuales.
- URIBE-DUNCAN, E. (2017). *La eterna noche de las doce lunas: niñez, género y tensiones culturales*. Biblioteca Virtual Banco de la República. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll23/id/1017%C2%A0/>
- VALLEJO, A. (2013). Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación. *Cine Documental*, 7, 3-29. <https://revista.cinedocumental.com.ar/narrativas-documentales/>
- WEISKOPF, C. (Directora). (2016). *Amazona* [documental]. Castarántula Films.
- ZULUAGA, P. (2015). Documental colombiano reciente: mapas, fronteras y territorios. *Revista Kinetoscopio*, 111. Centro Colombo Americano de Medellín. <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2015/12/documental-colombiano-reciente-mapas.html>

---

Derechos de autor: Universidad Nacional de Colombia.

Este documento se encuentra bajo la licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0).



*Videoensayo*



**Cruces semánticos entre imaginarios: Luis Buñuel y Zelda BOTW**  
*David Serra Navarro*

**A8**  
**2024 - 01**  
**ACTIO**  
Journal Of Technology  
in Design, Film Arts &  
Visual Communication



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

**ES** Videoensayo. Cruces semánticos entre imaginarios: Luis Buñuel y Zelda BOTW

**EN** Video essay. Semantic crossings between imaginaries: Luis Buñuel and Zelda BOTW

**ITA** Video-saggio. Incroci semantici tra immaginari: Luis Buñuel e Zelda BOTW

**FRA** Essai vidéo. Croisements sémantiques entre imaginaires : Luis Buñuel et Zelda BOTW

**POR** Videoensaio. Cruzamentos semânticos entre imaginários: Luis Buñuel e Zelda BOTW

*David Serra Navarro*

# Videoensayo. Cruces semánticos entre imaginarios: Luis Buñuel y Zelda B O T W

Recibido: 29/05/2023; Aceptado: 26/12/2023; Publicado en línea: 01/01/2024.

<https://doi.org/10.15446/actio.v8n1.112321>



**DAVID SERRA**

**NAVARRO**

Doctor en Comunicación de la  
Universidad de Girona, España.

Licenciado en Bellas Artes de  
la Universidad de Barcelona.

Artista e investigador en  
entornos virtuales.

Correo electrónico:

[david.serranavarro@udg.edu](mailto:david.serranavarro@udg.edu)

Página web:

<https://kennethrusso.net/>

 0000-0001-7062-647X

## RESUMEN (ES)

Este ensayo audiovisual explora las relaciones entre objetos simbólicos y sus inherentes metáforas a partir de un diálogo intersubjetivo compuesto por fragmentos clave de la filmografía de Luis Buñuel y el videojuego *Zelda Breath of the Wild*. Se centra en la praxis surrealista, de asociación y yuxtaposición de ideas en la construcción de relatos, donde el espectador completa el marco de nuevas significaciones. La siguiente propuesta quiere abordar, de forma contemporánea, las conexiones semánticas entre dos géneros aparentemente distanciados.

**PALABRAS CLAVE:** *simbología, Luis Buñuel, Zelda BOTW, surrealismo, intersubjetividad.*

## ABSTRACT (ENG)

This audiovisual essay explores the relationships between symbolic objects and their inherent metaphors through an intersubjective dialogue composed of key fragments of Luis Buñuel's filmography and the video game *Zelda Breath of the Wild*. It focuses on the surrealist praxis of association and juxtaposition of ideas in the construction of stories, where the viewer completes the framework of new meanings. The following proposal wants to address, in a contemporary way, the semantic connections between two apparently distanced genres.

**KEYWORDS:** *symbolology, Luis Buñuel, Zelda BOTW, surrealism, intersubjectivity.*

## RIASSUNTI (ITA)

Questo saggio audiovisivo esplora le relazioni tra gli oggetti simbolici e le loro metafore intrinseche attraverso un dialogo intersoggettivo composto da frammenti chiave della filmografia di Luis Buñuel e del videogioco *Zelda Breath of the Wild*. Si concentra sulla prassi surrealista di associazione e giustapposizione di idee nella costruzione di narrazioni, in cui lo spettatore completa il quadro di nuovi significati. La proposta che segue intende affrontare, in chiave contemporanea, le connessioni semantiche tra due generi apparentemente distanti.

**PAROLE CHIAVE:** *simbolismo, Luis Buñuel, Zelda BOTW, surrealismo, intersoggettività.*

## RÉSUMÉ (FRA)

Cet essai audiovisuel explore les relations entre les objets symboliques et leurs métaphores inhérentes à travers un dialogue intersubjectif composé de fragments clés de la filmographie de Luis Buñuel et du jeu vidéo *Zelda Breath of the Wild*. Il se concentre sur la pratique surréaliste de l'association et de la juxtaposition d'idées dans la construction de récits, où le spectateur complète le cadre de nouvelles significations. La proposition suivante vise à aborder, de manière contemporaine, les connexions sémantiques entre deux genres apparemment éloignés.

**MOTS-CLÉS :** *symbolisme, Luis Buñuel, Zelda BOTW, surréalisme, intersubjectivité.*

## RESUMO (POR)

Este ensaio audiovisual explora as relações entre objetos simbólicos e suas metáforas inerentes por meio de um diálogo intersubjetivo composto de fragmentos importantes da filmografia de Luis Buñuel e do videogame *Zelda Breath of the Wild*. Ele se concentra na práxis surrealista de associação e justaposição de ideias na construção de narrativas, em que o espectador completa a estrutura de novos significados. A proposta a seguir visa abordar, de forma contemporânea, as conexões semânticas entre dois gêneros aparentemente distantes.

**PALAVRAS-CHAVE:** *simbolismo, Luis Buñuel, Zelda BOTW, surrealismo, intersubjetividade.*



Enlace a videoensayo Cruces semánticos entre imaginarios: Luis Buñuel y Zelda BOTW: <https://youtu.be/r7vuMv5es5A>

**L**A PENETRANTE OBRA DE LUIS Buñuel (1900-1983) ha sido ampliamente considerada y estudiada a lo largo de estos años. Su producción artística, más allá del propio movimiento surrealista, sigue siendo un referente cinematográfico universal en donde se encuentra un misterio inquietante y mágico, y una mirada crítica de la sociedad. Desde *Un perro andaluz* (1929) hasta *Cet obscur objet du désir* (1977), pasando por *Viridiana* (1961) o *Simón del desierto* (1965), la obra de Buñuel abre múltiples interrogantes e interpretaciones sobre los símbolos recurrentes que aparecen a lo largo de su filmografía e, inevitablemente, el significado contextual que guardan sigilosamente. Como cita Agustín Sánchez Vidal, «el surrealismo no hace más que animar la realidad actual con todo tipo de símbolos ocultos» (1988, p. 197), y ese es el arma conceptual que utiliza Buñuel para convertirla en una «auténtica realidad» y que aparezca en la pantalla sin las máscaras creadas por la «tradicional chorrada poética».

En este sentido, analizar las películas del mago de Calanda desde lo simbólico nos lleva a una polémica muy debatida; por un lado, entendiendo la aparición de los objetos-símbolos como una colección del absurdo, de la irracionalidad cotidiana que nos conecta con el mundo

y, por otro lado, con la lógica de Epstein, descubriendo la sensibilidad intelectual, con sus fobias y filias, que nos permite visibilizar, a pesar de la negación pública del propio Buñuel, una serie de ideas interrelacionadas que cristaliza la función simbólica y crítica de los objetos. En esta línea encontramos un bestiario y unos objetos que se repiten «casualmente» ante el espectador atento, y que nos llevan a preguntas como: ¿las gallinas son un referente de lo irracional? ¿Qué esconde la caja en *Belle de jour* (1967)? ¿Son las manzanas de *Le journal d'une femme de chambre* (1964), de *Cela s'appelle l'aurore* (1955), o de *Tristana* (1970) el deseo? Pianos, bolsos, cuerdas... Quizá la estrategia no es otra que el objeto sea un conector con una metáfora transversal, que es aquello que nos acerca a explicar imágenes explícitas como la fusión de sexo y muerte (*L'âge d'or*, 1930; *Los olvidados*, 1950; o *El bruto*, 1953), así como la carga conceptual asociada a la noción de isla (*Robinson Crusoe*, 1954), o en relatos aleatorios que se refieren a sí mismos en el propio título (*Le fantôme de la liberté*, 1974).

El siguiente video ensayo parte del imaginario de Buñuel, el ojo crítico, y sigue la misma fórmula de yuxtaposición idea-imagen que utilizó el director, pero en este caso asociaremos fragmentos clave de su filmografía con el icónico videojuego *The Legend of Zelda: Breath of the Wild* (2017). Se contraponen *machinima* y filmografía, es decir, la relación que se establece entre el argumento interactivo del usuario-personaje (Link) y su objetivo (la gran metáfora de Zelda) en el mundo amenazado de Hyrule con el universo Buñuel. Se muestra una serie de coincidencias formales atemporales entre ambos géneros que el propio espectador solo puede percibir a partir de la oposición e interrelación objetual y en su vertiente narrativa y/o sonora. Aunque la obra maestra de Satoru Takizawa y Eiji Aonuma se presenta a través de un prisma fantástico, y sin referencias explícitas al sexo, ni la religión o cualquier contenido reprochable en el mercado, la conexión entre ambas realidades potencia su aspecto simbólico y descubre asociaciones para nuevas significaciones.

Retomamos así, en un diálogo contemporáneo, el manifiesto surrealista de André Bretón:

Todo lleva a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto a partir del cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, ya no son vistos como contradicciones. Será inútil tratar de encontrar en la actividad surrealista un motivo que no sea la esperanza de encontrar este punto (1995, p. 163).



Figura 1. Link con cuco en cabeza. Colección personal del autor

### CONTEXTO/INTERPRETACIÓN

El popular videojuego para Nintendo Switch, *The Legend of Zelda: Breath of the Wild* (2017), y su última entrega *Tears of the Kingdom* (2023) han sido objeto de múltiples interpretaciones, ya sea analizando su narrativa de acuerdo con la ideología colonialista (Hutchinson, 2021) o en su trasfondo religioso (Pearson, 2019). El jugador, Link, tiene como aparente objetivo devolver el orden sobre el caos y experimentar en un arco narrativo basado en la pugna del bien contra el mal. En su exploración en primera persona descubrirá ciertas analogías con el imaginario de la cultura cristiana, por ejemplo, la apariencia virginal de la princesa Zelda; la Trifuerza, Din, Nayru y Farone, que nos remite a la Santísima Trinidad; las estatuas donde tendremos que rezar para obtener corazones de vida o la propia resurrección de Link, que da paso al inicio de la aventura.

En paralelo, si nos adentramos en la filmografía de Luis Buñuel, cabe destacar la relevancia que adquieren los símbolos de la religión católica, ya que son determinantes para entender su obra. Las alusiones directas a la cristiandad impregnaron de forma obsesiva sus relatos y, como apunta Manuel Alcalá:

Buñuel fue pues un hombre de contradicción en quien se afirmaban, negaban y contraponían, simultánea o sucesivamente, múltiples escalas de valores. De semejante actitud hizo su divisa personal y ahí radicaba gran parte de su

genial dinamismo. Pues bien, tal vez la zona de su ser donde se refleja más intensamente tal dialéctica es la relativa a la fe en Dios y a la negación del mismo: creencia y ateísmo (1994, p. 33).

En este primer reflejo, en el que tanto jugador como espectador comparten una experiencia de corte sacramental, nos vemos sumergidos en un conjunto de objetos conductores de significados, ya sea para articular una misión interactiva o para avanzar en el relato. Precisamente esta creación de recorridos dentro de un paisaje de signos, refiriéndonos a la noción de *semionauta* de Nicolas Bourriaud (2009), es el que da forma a este videoensayo que se alimenta de bestiarios, huellas culturales e intersubjetividades.

Siguiendo esta conexión como punto de partida, es significativo poder contraponer visualmente diferentes elementos y secuencias de forma estratégica porque, pese a su distancia contextual, podemos establecer un marco de relaciones más profundo que actuaría como una única pieza:

Una danza colectiva tiene, claro está, una composición orgánica de los bailarines y una composición dialéctica de sus movimientos, no solo lentos y rápidos sino también rectos y circulares, etc. Pero al tiempo que se reconocen estos movimientos es posible extraer o abstraer de ellos un solo cuerpo que sería «el» bailarín, el cuerpo único de todos los

bailarines, y un solo movimiento que sería «el» fandango de L'Herbier, el movimiento, hecho visible, de todos los fandangos posibles (Deleuze, 1984, p. 66-67).

Si bien, a nivel interpretativo, un determinado código es necesario para evitar un mero *flatus vocis* 'expresión vacía' (Eco, 1987), la intención de este audiovisual es crear una dialéctica, un espacio intersticial en el que fluya la correlación semiótica como proceso de nuevas

producciones; un encuentro, una mirada donde sea posible sobreponer diversos niveles de lectura para llegar a una «costruzione astratta» (Calabrese, 1999).

A modo de código iniciático, desvelamos sintéticamente en la siguiente tabla algunos conceptos-espejo del audiovisual y la línea de tiempo donde aparecen:

Tabla 1. Relación conceptos-secuencias en línea de tiempo

Minuto	Luis Buñuel	Zelda BOTW
00:23-00:32	Buñuel: «Yo soy enemigo de la ciencia y amigo del misterio» (Aub y Buñuel, 1985, p. 60).	Los guardianes son antigua tecnología Sheikah corrompida por Ganon. La industrialización sobre Hyrule representa una amenaza.
00:33 - 01:02	De los gallos y gallinas devienen elementos que denotan irracionalidad, y que se asocian a la idea de traición (Sánchez, 1993).	Los cucos (gallinas) forman parte de la identidad de la serie. Estos pueden acabar con nosotros, tanto como lo hacen con nuestros enemigos.
01:03-01:33	Buñuel: «El oso era la Unión Soviética que tenía sitiada a la burguesía, y así la película quedaba enciclopédicamente explicada» (Pérez y Colina, 1993, p. 129).	Link puede capturar, domar y montar osos, pero, a diferencia de los caballos, pueden atacarlo o puede comérselos.
01:34-01:47	En <i>Viridiana</i> se reproduce la pintura mural <i>La última cena</i> de Leonardo da Vinci (1495).	Refectorio del Castillo de Hyrule. Zona previa antes del combate con el mal que encarna Ganon.
02:06-02:35	«A partir de la ascensión a la columna, la vida de Simeón discurriría con bastante monotonía, ocupada por rezos y bendiciones a quienes acudían ante él...» (Salvador, 2007, p. 334).	Al iniciar su aventura, Link se verá guiado por una voz a una estructura enterrada en el suelo y cubierta por la naturaleza en la meseta de los albores. Esta estructura, la torre de la meseta, que presenta una terminal, se activará al entrar en contacto con la piedra Sheikah.
02:36-04:15	La isla como concepto de utopía/distopía. Recordemos las obras de Tomás Moro, la <i>Atlántida</i> de Platón o <i>El señor de las moscas</i> de William Golding.	
04:41-05:20	«el hombre como caja de muchos fondos que nos diera Bretón en su primer manifiesto surrealista» (Fuentes, 1993, p. 70).	«La leyenda cuenta que la máscara fue usada por una tribu misteriosa como un amuleto para sus rituales, pero, siendo que de ella emergía un poder maligno que atrapaba y condenaba a todo aquel que la portara, fue sellada en las sombras eternamente, previniendo así grandes catástrofes provocadas por su mal uso» ( <i>The Legend of Zelda Wiki</i> , s. f.)
05:21-06:16	Escena final de <i>Cela s'appelle l'Aurore</i> (1955). Música de Joseph Kosma.	Kass, el Orni trovador. Cuenta historias de Hyrule a través de su acordeón. Koji Kondo, compositor <i>Kass' Theme</i> .
08:14-09:34	Buñuel: «El erotismo es un placer diabólico y se relaciona con la muerte» (Pérez y Colina, 1993, p. 132); «la cámara de Luis Buñuel, que graba a nivel del inconsciente surrealista, sin represiones, ni límites, termina finalmente narrando historias donde el encuentro sexual se torna imposible» (Makma, 2015, 16 de febrero).	Link se establece como un personaje andrógino; «los juegos <i>Legend of Zelda</i> de Nintendo permiten espacios imaginativos para los niños queer» (Pugh, 2018, p. 226).



## REFERENCIAS

- ALCALÁ, M. (1994). ¿Teísmo anónimo de un ateísmo explícito? En XXIII Encuentro Internacional de Cine. Camino y encuentro con Luis Buñuel. Encuentro Internacional de Cine de Burgos.
- AUB, M. y Buñuel, L. (1985). *Conversaciones con Buñuel: seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*. Aguilar.
- BERMÚDEZ, X. (2000). *Buñuel: espejo y sueño*. Edición de la Mirada.
- BOURRIAUD, N. (2009). *Radicante* (Michèle Guillemon, traducción). Adriana Hidalgo.
- BRETON, A. (1995). *Manifestos del surrealismo*. Editorial Labor.
- BUÑUEL, L. (1973). *El discreto encanto de la burguesía*. Aymá.
- BUÑUEL, L. (1978 [1962, marzo 18]). *Comentarios sobre Viridiana*. New York Times. Ed. Kyrios.
- BUÑUEL, L. (2000). Notas sobre la realización de *Un perro andaluz*. En torno a Buñuel. *Cuadernos de la Academia*, 7-8.
- BUÑUEL, L., Xifra, J. (ed.) (2022). *Obra literaria reunida*. Cátedra.
- BUÑUEL, L.; Xifra, J. (ed.). (2022). *Le chien andalou et autres textes poétiques*. Gallimard.
- CALABRESE, O. (1989). *Cómo se lee una obra de arte*. Cátedra.
- CESARMAN, F. (1976). *El ojo de Buñuel*. Anagrama.
- DELEUZE, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Paidós.
- ECO, U. (1987). *Lector in fabula*. Lumen.
- EIJI, A. (2017). *The Legend of Zelda: Breath of the Wild* [versión switch]. [Videojuego]. Nintendo, Nintendo Entertainment Planning & Development.
- FUENTES, V. (1993). *Buñuel en México*. Editorial Instituto de Estudios Turolenses.
- GUBERN, R. (1999). *Proyector de luna*. Anagrama.
- HUTCHINSON, R. (2021). *Observant Play: Colonial Ideology in The Legend of Zelda: Breath of the Wild*. *Game Studies*, 21(3).
- MAKMA (2015, 16 de febrero). Buñuel, la imposible relación sexual. Makma. *Revista de artes visuales y cultura contemporánea*. <https://www.makma.net/bunuel-la-imposible-relacion-sexual/>
- PEARSON, A. M. (2019). The Legend of Zelda: A Religious Record. *Scientia et Humanitas*, 9, 21-33.
- PÉREZ Turrent, T. y Colina, J. (1993). *Buñuel por Buñuel*. Plot.
- PRÉCIGOUT, V. (2017). *Zelda - Chronique d'une saga légendaire: Tome 2 - Breath of the Wild*. Third Éditions.
- PUGH, T. (2018). The Queer Narrativity of the Hero's Journey in Nintendo's The Legend of Zelda Video Games. *Journal of Narrative Theory*, 8(2), 225-251.
- SALVADOR, F. (2007). Una imagen filmica rigurosa de la Antigüedad tardía: «Simón del desierto» de Luis Buñuel. *Habis*, 38, 329-343.
- SÁNCHEZ Vidal, A. (1988). *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Editorial Planeta.
- SÁNCHEZ Vidal, A. (1993). *El mundo de Luis Buñuel*. Caja de Ahorros de la Inmaculada Aragón.
- TESSON, C. (1995). *Luis Buñuel*. Cahiers du Cinéma.
- THE Legend of Zelda Wiki. (s. f.). Máscara de Majora. <http://tinyurl.com/ysakh89l>
- XIFRA, J. (2020). *Buñuel et le cinéma*. Nouvelles Éditions Place.

## FILMOGRAFÍA

- BUÑUEL, L. (Director). (1929). *Un perro andaluz* [película]. Luis Buñuel.
- BUÑUEL, L. (Director). (1950). *Los olvidados* [película]. Ultramar Films.
- BUÑUEL, L. (Director). (1953). *Él* [película]. Ultramar Films.
- BUÑUEL, L. (Director). (1954). *Robinson Crusoe* [película]. Óscar Dancigers, Henry F. Ehrlich y George Pepper.
- Buñuel, L. (Director). (1956). *Así es la aurora* [película]. Laetitia Film /Les Films Marceau

BUÑUEL, L. (Director). (1958-1959). *Nazarín* [película].  
Manuel Barbachano Ponce.

BUÑUEL, L. (Director). (1961). *Viridiana* [película]. Unión  
Industrial Cinematográfica (UNINCI) y Films 59.

BUÑUEL, L. (Director). (1962). *El ángel exterminador*  
[película]. Producciones Gustavo Alatriste.

BUÑUEL, L. (Director). (1964-1965). *Simón del desierto*  
[película]. Producciones Gustavo Alatriste.

BUÑUEL, L. (Director). (1966-1967). *Belle de jour* ‘Bella de  
día’ [película]. Robert et Raymond Hakim, Paris Film  
Productions y Five Film.

BUÑUEL, L. (Director). (1969). *La Vía Láctea* [película].  
Greenwich Films Production (Francia) y Fraisa (Italia).

BUÑUEL, L. (Director). (1970). *Tristana* [película]. Época  
Films, Talía Films, Selenia Cinematográfica y Les Films  
Corona.

BUÑUEL, L. (Director). (1974). *El fantasma de la libertad*  
[película]. Greenwich Film Productions.

---

Derechos de autor: Universidad Nacional de Colombia.

Este documento se encuentra bajo la licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0).



## PORTADA REALIZADA POR CÓDIGO JAVASCRIPT Y LA LIBRERÍA OPENTYPE

Basado en [gist.github.com/justvanrossum](https://gist.github.com/justvanrossum)

```
//declaramos un espacio de trabajo
const canvas = document.getElementById('canvas');
const ctx = canvas.getContext('2d');
// Cargamos el archivo de fuente
const fontUrl = 'fonts/ancizar_sans-black_italic-webfont.ttf';
// Declaramos ejes de anclaje de nodos
const snapX = 0 //Math.random();
const snapY = 0 //Math.random();
// Declaramos ejes de anclaje
const wordNumber = 16;
// Declaramos la fuerza de anclaje de nodos
//const snapStrength = 100; // Strength of snapping
// Declaramos la palabra base
const baseWord = 'Actio!8 ACTIO!8';
function generateVariations(word) {
  // Creamos un array de variaciones posibles
  const variations = [];
  for (let i = 0; i < word.length; i++) {
    const char = word[i];
    // Cambiamos de mayúsculas y minúsculas
    const upperCase = char.toUpperCase();
    const lowerCase = char.toLowerCase();
    // Declaramos los posibles caracteres a cambiar
    const replacedChars = ['a', 'C', 'T', 'l', 'O', '4', '1', '0', '_', '*'];
    // Creamos un ciclo de variaciones
    for (const replacedChar of replacedChars) {
      if (replacedChar !== char.toUpperCase() && replacedChar !== char.toLowerCase()) {
        const variation = word.slice(0, i) + replacedChar + word.slice(i + 1);
        variations.push(variation);
      }
    }
    // Incluimos mayúsculas
    const upperVariation = word.slice(0, i) + upperCase + word.slice(i + 1);
    variations.push(upperVariation);
    // Incluimos minúsculas
    const lowerVariation = word.slice(0, i) + lowerCase + word.slice(i + 1);
    variations.push(lowerVariation);
  }
  return variations;
}
const variationsOfActio = generateVariations(baseWord);
// Copiamos el array
let wordsToFill = variationsOfActio.slice();
// Declaramos el número de repeticiones
const repetitions = 4;
for (let i = 0; i < repetitions - 1; i++) {
  // Concatenamos las variaciones multiples veces
  wordsToFill = wordsToFill.concat(variationsOfActio);
}
// Preparamos el archivo de fuente para las deformaciones
opentype.load(fontUrl, function (err, font) {
  if (err) {
    console.error('Font could not be loaded:', err);
  } else {
    let frame = 0;
    // Declaramos el número de fotogramas
    const maxFrame = 300;
    function animate() {
      // Hacemos que las variaciones se animen al vincular las deformaciones al conteo de fotogramas //let snapStrength = Math.
      random(100); //Math.sin((frame / maxFrame) * Math.PI); // Example change in snapStrength over frames
      let snapDistance = frame/12 //Math.sin((frame / maxFrame) * Math.PI); // Example change in snapStrength over frames
      // Renderizamos el texto con las variaciones
      renderText(snapDistance);
      frame++;
      if (frame <= maxFrame) {
        requestAnimationFrame(animate);
      }
    }
  }
}
```

```

}
// Organizamos el array of variaciones
const wordsToRender = wordsToFill;
// Organizamos por columnas
const columnXPositions = [20, 280, 540, 790, 1050, 1310, 1570, 1840];
// repetimos por filas
const columnYStart = 20; //
function renderText(snapDistance) {
  // Tamaño de fuente
  const fontSize = 35;
  // Opciones adicionales
  const options = {};
  ctx.clearRect(0, 0, canvas.width, canvas.height);
  for (let i = 0; i < wordsToRender.length; i++) {
    const columnIndex = i % columnXPositions.length;
    const xPos = columnXPositions[columnIndex];
    const yPos = columnYStart + Math.floor(i / columnXPositions.length) * 30;
    const snapPath = font.getPath(wordsToRender[i], xPos, yPos, fontSize, options);
    // Aplicamos la distorsion a los nodos
    doSnap(snapPath, snapDistance);
    snapPath.draw(ctx);
    font.drawPoints(wordsToRender[i], xPos, yPos, fontSize);
  }
}
function snap(v, distance, strength) {
  return (v * (1.0 - strength)) + (strength * Math.round(v / distance) * distance);
}
function doSnap(path, snapDistance) {
  var i;
  var strength = Math.random(100);
  //console.log(strength);
  for (i = 0; i < path.commands.length; i++) {
    var cmd = path.commands[i];
    if (cmd.type !== 'Z') {
      cmd.x = snap(cmd.x + snapX, snapDistance, strength) - snapX;
      cmd.y = snap(cmd.y + snapY, snapDistance, strength) - snapY;
    }
    if (cmd.type === 'Q' || cmd.type === 'C') {
      cmd.x1 = snap(cmd.x1 + snapX, snapDistance, strength) - snapX;
      cmd.y1 = snap(cmd.y1 + snapY, snapDistance, strength) - snapY;
    }
    if (cmd.type === 'C') {
      cmd.x2 = snap(cmd.x2 + snapX, snapDistance, strength) - snapX;
      cmd.y2 = snap(cmd.y2 + snapY, snapDistance, strength) - snapY;
    }
  }
  // iniciamos la animación
  animate();
}
});

```

Actio! 8 ACTIO! 8 Actio! 8 ACTIOa8  
 Actio! 8 ACTIO! 8 Actio! 8 ACTIO! 8  
 Actio! 8 ACTIO! 8 Actio! 8 ACTIO! 8  
 Actio! 8 ACTIO! 8 Actio! 8 ACTIO! 8  
 Actio! 8 ACTIO! 8 Actio! 8 ACTIO!

Journal Of Technology  
in Design, Film Arts &  
Visual Communication