

Memoria en movimiento: El cine como medio para transitar entre la experiencia personal y la
preservación de los trapiches paneleros en Angostura

Angélica Mesa Múnera

Asesora

Juliana Zuluaga Montoya

Trabajo de Grado para la obtención del título de Profesional en Cine

Instituto Tecnológico Metropolitano

Facultad de Artes y Humanidades

Cine

Medellín, Colombia

2024

*¡Se fueron..., se ocultaron..., se perdieron las horas deliciosas de mi infancia!, volaron
cual la efímera fragancia que arrebató de un soplo el huracán. Se fueron esas horas...,
se perdieron cual se pierde la espuma en las ondinillas; cual se pierden las brisas
matutinas que se anuncian, que llegan ¡y se van!*

(Hoy cumplo veinte años)

Epifanio Mejía

Agradecimientos

El dulce olor de la panela es un recuerdo tangible que vive en mí, ese olor tan particular que produce la miel de caña en su proceso de cocción, endulzó mi infancia y ahora es algo que me enorgullece. Realicé este trabajo de grado con todo el amor y dedicación, con el objetivo de transmitir mi esencia. Este es un proyecto que nace de mi ser, de una búsqueda profunda de mi territorio y el lugar que habito. Todo esto es la suma de todas las personas que me han acompañado durante toda mi vida, aquellas que llegaron con esta experiencia y las que ya han partido de este mundo.

Agradezco a mi abuelo José Mesa, quien falleció mientras filmaba mi película. Él fue una de mis principales motivaciones para iniciar este proceso y llevar el cine hasta mi tierra. Mi abuelo es un ejemplo a seguir y sus palabras resuenan tanto en mi película como en mi ser

A mi familia, por impulsarme a soñar y abrirme las puertas para salir del campo a estudiar algo nuevo, una carrera totalmente diferente.

A mi asesora de grado, Juliana Zuluaga, por apoyarme en todo el proceso de creación y realización del proyecto y, sobre todo, por ser más que una asesora, una amiga.

A mi docente de carrera, Elena Acosta, por ver en mí un potencial que desconocía. Agradezco sus palabras, los conocimientos brindados y su deseo de que me interesara en la escritura.

A mis docentes, compañeros y amigos que me acompañaron en todo este viaje y se unieron a esta historia.

Tabla de contenidos

Índice de imágenes.....	6
Primera página.....	7
Género:.....	7
Storyline:.....	7
Sinopsis:.....	7
Pregunta de investigación.....	10
Objetivos.....	10
Objetivo general.....	10
Objetivos específicos.....	10
Introducción.....	11
Planteamiento del problema.....	14
Estado del arte.....	18
Marco teórico.....	29
Metodología.....	38
Lectura.....	39
Visionado cinematográfico.....	39
Escritura.....	39
Investigación teórica.....	41
Tradición y modernidad.....	41
Cultura, identidad y memoria colectiva.....	43
La idea de progreso.....	46
Investigación conceptual.....	49
¿Cómo filmar la ausencia?.....	49
La memoria filmada.....	50
Investigación de campo.....	53
Procesos.....	53
El nacimiento de una idea.....	53
La bitácora.....	53
Búsqueda de los personajes.....	54
Digitalización del material de archivo.....	55
Proceso emocional.....	55
Observación participante.....	56
Resultados.....	59
Jornadas y oficios en el trapiche tradicional.....	61
El papel de la mujer en el campo.....	65

Conversación con las personas.....	68
Investigación personal y familiar.....	75
Tradición familiar.....	75
Mi infancia en la montaña.....	81
Conclusiones.....	85
Bibliografía.....	87
Filmografía.....	93
Videografía.....	93
Componentes de Creación.....	94
Memorias de dirección.....	94
Motivación.....	94
Referentes pictóricos.....	96
Referentes Fílmicos.....	101
Apuntes sobre el casting y personajes.....	109
Memorias de producción.....	113
Nota de producción.....	113
Presupuesto.....	114
Plan de financiamiento.....	114
Cronograma.....	115
Ficha técnica.....	115
Memorias visuales y creativas.....	116
Propuesta estética fotográfica.....	120
Propuesta de sonido.....	127
Guion / Estructura.....	128

Índice de imágenes

Imagen 1: Fotogramas, entrevista de Érika Cárdenas y su hija Carolina.....	67
Imagen 2: Fotograma, entrevista de Jaime Restrepo.....	70
Imagen 3: Fotograma, entrevista de Jorge Agudelo.....	71
Imagen 4: Fotograma, entrevista de Jorge Restrepo y Maria Isabel Restrepo.....	73
Imagen 5: Fotograma, entrevista de Iván Cárdenas Arboleda.....	74
Imagen 6: Fotografías, el amor y la pasión por los caballos en la familia.....	76
Imagen 7: Fotografía, finca Los Mangos.....	77
Imagen 8: Fotografías, celebraciones de la familia Mesa Loaiza.....	80
Imagen 9: Fotografía, entre juegos y sonrisas con mi tía Mary Mesa.....	82
Imagen 10: Fotogramas, mis actividades favoritas.....	83
Imagen 11: Fotografía, mi hermano y nuestros juegos.....	84

Primera página

Género:

Documental

Storyline:

El ocaso de las golondrinas es un viaje introspectivo que sigue a la directora mientras regresa a los recuerdos de su infancia y a su tierra natal en Angostura. Migrando como una golondrina, explora la dualidad que ha vivido entre lo urbano y lo rural. A medida que se entrelazan recuerdos personales con las historias de quienes aún trabajan la tierra, se presenta una reflexión profunda sobre la pertenencia, el abandono y el futuro de la vida rural.

Premisa:

El verdadero futuro se encuentra en el equilibrio entre nuestras raíces y nuestras ambiciones, pertenecemos tanto a donde nacimos como a donde decidimos ir.

Sinopsis:

En el municipio de Angostura, norte de Antioquia, habitan algunas familias que se han dedicado por largas décadas a producir panela de forma tradicional. Cosechando sus extensos cañaduzales, de donde se corta la caña, este trabajo se ha convertido en un empleo de relevo generacional. En este lugar, existe una mujer dedicada a sus dos pasiones: el cine y el campo. A partir de su propia experiencia, ella comienza a cuestionarse y reimaginar su vida, evocando recuerdos y videos caseros de su infancia que abren una brecha para emprender un viaje a su

tierra natal. Este recorrido, paralelo al de las golondrinas, está lleno de preguntas sobre cómo habitar un lugar que ya no es el mismo.

El ocaso de las golondrinas inicia con videos caseros de la infancia de la directora en la finca familiar, estableciendo una conexión emocional con el espectador y presentando el núcleo de sus recuerdos. Su viaje comienza con el trayecto de regreso a Angostura, donde se ve la carretera desde la ventanilla de un automóvil, mostrando el cambio gradual del paisaje y la disminución del tráfico a medida que se adentra en el mundo rural. En una chiva local, los pasajeros viajan hacia sus veredas y descienden por la montaña a lomo de mula.

Cañaduzales silenciosos y abandonados son el paisaje de este territorio. Los molinos de agua ya no exprimen la caña y por sus canoas ya no baja el jugo color de vino; estos molinos son un adorno que se caen a pedazos, mientras el sonido del agua corriendo crea una contradicción inquietante. En la inmensidad del valle, un campesino que deja ver en su piel más de 70 años de vida, dedica su tiempo a cortar caña entre las malezas. Las cañas van cayendo al suelo y van formando pequeñas pilas. El cañaduzal es salvaje y el sol es devorador, lo cual intensifica el cansancio físico. La jornada en el cañaduzal se hace interminable, y el desgastante silencio absorbe todo el espacio.

Varias personas trabajan en un trapiche tradicional, un espacio precario y adecuado para la producción de panela. En esta pequeña empresa, las mujeres toman un papel importante y son las encargadas del moldeo de la panela. Incluso, trabajan desde el más anciano hasta el más joven de la familia. La jornada en este lugar es extensa y la atmósfera del trapiche es agotadora: el sonido de un viejo motor invade por completo el lugar y el cansancio se puede apreciar en cada rostro. En la noche, los trabajadores salen del lugar y van tomando diferentes caminos.

El sentimiento de abandono se intensifica con imágenes de casas vacías, caminos solitarios y un cañaduzal descuidado, donde la naturaleza parece reclamar su espacio ante la ausencia humana. Un anciano, con la mirada perdida en el horizonte, se sienta en el corredor de su casa y el sonido creciente del río subrayan la soledad y el desarraigo. En todo este viaje las golondrinas se han desplazado y ahora han migrado a otro territorio porque ha llegado el invierno.

El ocaso de las golondrinas culmina con una secuencia onírica e imaginativa. Entre los árboles y la vegetación del bosque, la luz del atardecer se filtra, llenando el espacio con un resplandor. El atardecer se logra ocultar por completo, dejando paso a la noche. En la inmensidad del valle y las lejanas montañas, la noche es tranquila y está adornada con focos esporádicos de las casas que hay en el territorio. Lentamente, se van encendiendo luces en toda la montaña, iluminando con más vivacidad. La hornilla de un trapiche se enciende mostrando el fuego en su interior y el furor de las llamas consume todo a su paso.

Pregunta de investigación

¿Cómo realizar un documental en el campo que sirva de medio para viajar entre las tradiciones y el tiempo, contribuya a la conservación de las costumbres campesinas y visibilice los trapiches paneleros para evitar su olvido?

Objetivos

Objetivo general

Impulsar la conservación de la identidad campesina por medio del lenguaje cinematográfico y visibilizar la producción tradicional de una comunidad panelera, en el municipio de Angostura, Antioquia.

Objetivos específicos

- Investigar la historia y evolución de los trapiches paneleros en Colombia, su importancia cultural y su relación con la identidad campesina y la economía rural.
- Llevar a cabo una observación participante y una exploración detallada del territorio, formas de vida de las familias productoras de panela, que hacen parte de la comunidad campesina angostureña, para hacer visible las diferentes actividades agrícolas que realizan en sus cultivos.
- Realizar un documental que destaque y exalte la importancia cultural de los trapiches paneleros en el campo colombiano, su impacto en la vida de los campesinos, y que muestre cómo la ausencia y el abandono del territorio han modificado su forma de vida.

Introducción

La investigación creativa es el método empleado para la construcción y realización de este proyecto. Desde el lenguaje cinematográfico y sus diferentes variables se toma como artefacto o aparato cinematográfico la cámara para generar memoria: “El aparato configuraba la realidad sensible y abría posibilidades que anteriormente no estaban disponibles” (Villegas, 2014, p. 191). Esta investigación se apoya y se transmite a los espectadores en un formato audiovisual, en este caso, en un cortometraje documental, que se filmó en el campo y que expone las diferentes problemáticas que afrontan los paneleros antioqueños, en especial, los campesinos del municipio de Angostura. Este cortometraje es un medio para potencializar la construcción social y la conservación de las costumbres de esta comunidad. Además, por medio de este documental se hará visible algunos personajes de la región, como Iván Cárdenas, un campesino de 83 años, que aún siembra su tierra y trabaja diariamente en los cañaduzales.

Dirigir un cortometraje en un territorio rural, con una mirada objetiva y creadora desde el rol de dirección, no es una tarea fácil y requiere una adecuada producción para obtener un buen material filmico. La observación participante y la recopilación de saberes que he adquirido en el campo, son ventajas que tengo a mi favor para la realización de este cortometraje. Taylor y Bogdan (1987) enfatizan en el comportamiento y la comunicación que se establece con una determinada población: “Los observadores participantes desarrollan relaciones estrechas y abiertas con todos los informantes” (p. 61). Mi familia es campesina y se ha dedicado por muchos años a cultivar la caña de azúcar. Me identifico como una campesina que lleva la esencia de su tierra y sus costumbres a donde vaya, no se puede negar que soy campesina y que tengo las manos llenas de tierra. Observar las costumbres de los campesinos, sus vivencias, sus diferentes oficios, en cada uno de los trabajos agrícolas, es algo que he realizado desde mi niñez y es difícil

realizar una observación objetiva en un lugar que ya me pertenece, sin embargo, esta investigación parte desde mi propia observación y experiencias de los campesinos de las diferentes veredas de Angostura.

Cultivar caña de azúcar es una labor que requiere mucho esfuerzo físico, la recolección de la caña necesita tiempo y largas jornadas para alcanzar un rendimiento óptimo en la producción. Los campesinos tienen diferentes hábitos para trabajar sus tierras y hacer de sus cultivos un buen uso para obtener un rendimiento adecuado, cuidando la planta y las raíces de la caña que se seguirán multiplicando en el terreno y brotarán de la tierra para seguir con su crecimiento y productividad. El cuidado y el amor por la tierra es algo que está presente y es una de esas costumbres que manejan los campesinos en el municipio de Angostura, para ellos la tierra es algo sagrado, pues la tierra es la que les da de comer y por tal motivo, en esta región muchos de los campesinos optan por seguir con una producción a baja escala y una elaboración tradicional. Velásquez (2017) analiza el sector panelero y la producción minoritaria de panela en los departamentos de Cundinamarca y Cauca: “La producción artesanal de caña de azúcar permiten que se geste una sostenibilidad en el cultivo con una baja tendencia a la generación de conflictos territoriales y destrucción ambiental” (p. 79). La protección y el cuidado para estos cultivos de caña prohíbe la utilización de maquinaria y químicos que aceleren el crecimiento de la planta.

Michel Clarembeaux (2010) menciona en su artículo el papel que desarrolla el cine en la conservación y reconstrucción de la identidad, en una determinada comunidad o nación:

El cine es un arte. Y es, sobre todo, un arte de la memoria, tanto colectiva como individual. Educar para el cine, en cierto sentido, es también interrogarse sobre los

recuerdos transmitidos por las imágenes y los sonidos. Es volver a encontrar gestos y señales olvidados, descubrir rostros de antaño y un entorno que fue el nuestro o el de nuestros padres y antepasados. Es re encontrar el tiempo más allá de las imágenes que lo evocan. (p. 26)

En el territorio angostureño la identidad campesina es catalogada como subalterna, principalmente, por su ubicación geográfica y su grado de inferioridad ante la sociedad. Antonio Gramsci (1980) emplea el término subalterno para describir una población en específico: “Un grupo todavía subalterno, que todavía no ha adquirido conciencia de su fuerza y de sus posibilidades y modos de desarrollo y por esto no sabe salir de la fase de primitivismo” (p. 39). La esencia de los campesinos lentamente se está transformando con el tiempo y se está desfigurando la imagen campesina. El individuo no está totalmente vinculado con la memoria colectiva y desconoce “los instrumentos que la memoria colectiva utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad” (Diego Alberto, 2013, p. 4 -5). Se necesita de una identidad social y colectiva para que haya una buena conservación cultural y una memoria colectiva.

Planteamiento del problema

El campo contiene centenares de costumbres y creencias que van pasando de generación en generación. Actualmente, los campesinos resguardan y respetan estos hábitos que han aprendido de sus antepasados. Las actividades agrícolas en el campo antioqueño aún se realizan de manera tradicional, con un modo de producción inferior que se niega a la tecnificación de los cultivos y la utilización de grandes maquinarias.

La producción de panela en Antioquia se realiza en varias regiones del departamento, como el nordeste, el Magdalena medio y el norte. Fedepanela (como se citó en López, 2015) informa que “la mayor producción del cultivo de la Caña de azúcar en el Departamento de Antioquia se registra en la provincia de Zenúfaná, región ubicada sobre la margen oriental de la cordillera Central, suroeste de la serranía de San Lucas” (p. 9). Además, añade que “El cultivo de la caña de azúcar ocupa un lugar muy importante en la economía de las actividades agropecuarias del departamento de Antioquia, ya que por medio del jugo de esta planta es que se produce la panela” (López, 2015, p. 9 -10). Este proyecto se centra en la producción de panela por trapiches tradicionales en el norte antioqueño, especialmente en el municipio de Angostura, del cual parte toda la investigación.

Angostura se encuentra ubicado geográficamente en un lugar que beneficia la siembra y la cosecha de la caña de azúcar. En este municipio la panela es la principal actividad económica y se realiza en un 72% de las 45 veredas registradas. “El municipio de Angostura, según el Censo Poblacional de 2018 tiene 3316 hogares y 10500 habitantes, para un tamaño de hogar promedio de 3,2 personas” (Torres *et al.*, 2021, p. 4). Los trapiches paneleros tradicionales se encuentran ubicados en 29 veredas que se extienden a lo largo del cauce de los ríos Tenche y Pajarito. Ospina (2020) informa que en Angostura “hay sembradas 1.700 hectáreas de caña con

las que se producen 1.470 toneladas de panela al mes, en 227 trapiches” (p. 7). Los trapiches tradicionales aún emplean una producción artesanal y el producto obtenido es 100% natural. El método empleado para construir esta investigación es la observación participante y la recaudación de información que se desarrolla en las veredas San Alejandro, La Trinidad, La Guajira, El Socorro, Tenche Algodón y Santa Teresa.

La conservación de los trapiches paneleros como patrimonio agroindustrial y cultural ha aumentado en gran medida, “considerando patrimonio agroindustrial al conjunto de espacios, saberes y técnicas acumuladas y actualizadas en el tiempo, las cuales se desarrollan en diferentes lugares, con particulares tecnologías y manifestaciones culturales asociadas para obtener algún producto” (Díaz, 2019, p. 13). En Colombia los trapiches y la producción de panela cuentan con el apoyo de diversas entidades estatales y gubernamentales, que brindan ayudas a las familias paneleras más necesitadas y contribuyen al mejoramiento de los entables; una de estas entidades es La Federación Nacional de Productores de Panela “Fedepanela” De Sousa (2011) analiza las ventajas y desventajas de las redes y alianzas locales: “En el campo de la producción, la fragilidad de las alternativas hace necesaria su articulación entre sí en condiciones negociadas para evitar su cooptación y desaparición, con el Estado y con el sector capitalista” (p. 40). Las experiencias de producción en el campo forman una colectividad y asociaciones de desarrollo local que protegen el sector panelero.

Las tradiciones es un legado que se establece en un territorio y se va transformando con el paso del tiempo, la población adquiere ese legado y lo va desfragmentando para acomodarlo a sus nuevas formas de vida. El patrimonio cultural resguarda la esencia de los antepasados que han construido una base firme, para que las nuevas generaciones implementen esas tradiciones y

resguarden ese patrimonio, sin embargo, la cultura y los diferentes grupos sociales están en constante transformación.

Homobono Martínez (Como se citó en Díaz, 2019) reflexiona sobre diferentes conceptos que abarcan a la sociedad y los diferentes grupos sociales:

Porque la noción de patrimonio cultural suscita connotaciones de valor artístico, histórico e incluso ancestral, de cultura tradicional, de legado constitutivo o constructivo de la identidad cultural de un grupo social, capaces de conferir la ilusión de estabilidad o de continuidad en el tiempo. En detrimento de las de su uso, transformación, innovación y cambio. (p. 29 - 30)

En las nuevas generaciones que van floreciendo en Angostura, la identidad campesina y de su comunidad se ha ido transformando, poco a poco va perdiendo su esencia y rasgos que la definen; en esta comunidad hay un riesgo presente en la memoria histórica y cultural, ya que puede desaparecer y ser olvidada. “Es fundamental rescatar los saberes y memoria, conservándolos y proyectándose para orientar procesos de resignificación de la identidad en los jóvenes” (Arana *et al.*, 2016, p. 29). ¿Es adecuado tomar una iniciativa y emplear un método eficaz y alternativo como el cine, para resguardar las costumbres y la identidad de las familias paneleras en Angostura? La comunidad presenta una modificación en las diferentes tradiciones campesinas y el lugar de tradición no es para todos. La población se ha ido modificando y un gran porcentaje ha migrado a la ciudad. No obstante, el cine es una herramienta para generar memoria y reconstruir un espacio y tiempo pasado. Las costumbres y tradiciones de esta comunidad panelera, que ha endulzado las mañanas de muchos colombianos con su producto,

merece ser visibilizada y proyectada por medio del cine de una manera que se deshaga de una imagen llamativa y perfecta.

Estado del arte

Esta investigación nace con el propósito de indagar en las diferentes transformaciones que afrontan las comunidades campesinas en el territorio antioqueño, y principalmente, las familias productoras de panela. La exploración y caracterización de las múltiples costumbres campesinas son el punto de partida para buscar la esencia y la identidad de cada comunidad. En este arduo recorrido para reconstruir una figura realista y auténtica del campesino, existen muchos altercados y las modificaciones son visibles en su entorno y modo de vida. El modelo de producción ancestral está cada vez más en declive; sin embargo, aún preexiste en el campo y algunas familias acogen ese modelo de producción para subsistir económicamente. Para iniciar esta exploración y conocer gran parte de las problemáticas e innovaciones que afronta el campo, es fundamental recurrir a diversas investigaciones sobre la tradición, la identidad y la memoria colectiva, tesis argumentativas sobre el descubrimiento del territorio y los diferentes modos de producción. Además, es importante recurrir a referentes cinematográficos, en especial, documentales sobre la producción de panela y la vida rural.

Con el interés de investigar y comprender la identidad fragmentada de las comunidades paneleras, se puede extraer del artículo “*Rescate de la identidad y la memoria cultural asociada a la molienda de caña y la producción de panela, en la provincia del Gualivá, Villeta, 2015*” escrito por un grupo de amigos para la Revista Tecnología y Productividad, Arana et al. (2016). En este artículo se realiza un estudio etnográfico de la comunidad panelera del Gualivá, específicamente, en el municipio de Villeta. El objetivo de este estudio es rescatar las formas culturales y la producción de panela de un modo artesanal. Para la creación de este artículo entrevistaron a algunas personas de este territorio, con la intención de reconstruir una memoria colectiva y rescatar su cultura e identidad. El trapiche tradicional asume una figura importante en

este entorno, ya que su economía parte principalmente de la producción de panela y la molienda de caña. Para seguir con la resignificación de la identidad y su impacto en la comunidad campesina, se encuentra en *“Cuadernos de cine colombiano - nueva época: diversidad, disidencias y pluralidades en el cine y el audiovisual colombiano”* el artículo *“Lo real extraviado. La imagen y el documental en torno a la idea de lo campesino”* escrito por Viviana Camacho Gaspar y Santiago Valderrama Leongómez (2022). En este artículo los autores realizan una conversación en torno a la imagen y el audiovisual desde el territorio. La identidad y el entorno cultural son estudiados por medio de la fotografía artística, pinturas y filmografía colombiana que contenga estos temas. Viviana Camacho y Santiago Valderrama desde diferentes lugares de enunciación, se aproximan e intentan realizar una definición del campesino colombiano, sin embargo, esta definición es inconclusa, ya que la identidad presenta muchas transformaciones, principalmente por la violencia, el desplazamiento y el desarraigo, siendo el territorio inherente a estas problemáticas.

La compilación de textos por el teórico Stuart Hall y el profesor de sociología Paul du Gay (2003), se condensan en el libro *“Cuestiones de identidad cultural”* en dónde, en el capítulo 6 *“Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?”*, escrito por Lawrence Grossberg, se mencionan los diferentes estudios culturales, las investigaciones a las corrientes feministas, antirracistas y anticolonialistas. Para Grossberg la identidad es transgredida y es influenciada por un modelo dominante de organización política, además, es una identidad moderna. El término subalterno para Grossberg representa una ambigüedad o inestabilidad a la hora de definir una identidad estable, por tal razón, se privilegian los modelos particulares y las figuras apropiadas de la identidad. La sociedad ignora los conocimientos y tradiciones de cada

uno de estos individuos que son catalogados como subalternos, estos individuos son discriminados y subordinados.

Desde una perspectiva filosófica, los libros “*Ser y tiempo*” de Martin Heidegger (1927) y “*Tras la virtud*” de Alasdair MacIntyre (1984) exploran las nociones de ser y virtud, respectivamente. Heidegger reflexiona sobre la existencia humana y su temporalidad, lo que puede ser esencial para abordar cómo la memoria y la subjetividad se construyen a lo largo del tiempo. Por su parte, MacIntyre critica la modernidad y propone un retorno a las virtudes comunitarias, algo que dialoga con las propuestas de autores como Zygmunt Bauman (2003) y su concepto de “*modernidad líquida*”, en la que las estructuras sociales se vuelven más fluidas e inestables. El pensamiento de Manuel Castells (2001), expuesto en su libro “*La era de la información: Economía, sociedad y cultura. (Vol. 2). El poder de la identidad*”, se conecta con las ideas de Bauman sobre la modernidad líquida, donde la identidad se convierte en un constructo fluido.

El término subalterno es utilizado en esta investigación y a su vez, tiene una gran similitud con la exploración del territorio e identidad. Para empezar es necesario recurrir al filósofo Antonio Gramsci para entender el origen y el desarrollo del término subalterno. En la edición del libro “*Introducción a la filosofía de la praxis*” (1970), Gramsci realiza un acercamiento notorio sobre el término subalterno y lo define como un grupo de individuos sin iniciativa, irresponsables y que no son conscientes de la fuerza que poseen. Salir de la subalternidad requiere una iniciativa, ser emprendedor y estar dispuesto a ser el protagonista. Posteriormente a este libro, en la edición “*Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno*” (1980), Antonio Gramsci hace énfasis en la relación de los modos de

desarrollo, la fase de primitivismo y la falta de posibilidades que somete a un grupo social a la indiferencia.

Con la finalidad de tener un mayor acercamiento y apropiación del concepto de subalternidad, se adoptaron las posturas de Gayatri Chakravorty Spivak (2009) en su libro “*¿Pueden hablar los subalternos?*” y las de Pablo Sandoval (2010) en “*Repensando la subalternidad: Miradas críticas desde/sobre América Latina*”. Ambos autores describen la subalternidad como un silencio que cuestiona quiénes tienen la voz en la representación social y cómo las narrativas de los grupos marginados son frecuentemente silenciadas.

La relación entre memoria, identidad y cine constituye otro eje esencial. Maurice Halbwachs (2004) introduce el concepto de “*memoria colectiva*”, que es vital para explorar cómo las sociedades construyen y recuerdan su pasado. Este marco puede aplicarse a la representación de la memoria en el cine, un tema que es ampliamente discutido en los textos “*Formas de la ausencia. Una cierta tendencia en el cine de autor internacional en el cambio de milenio*” de Jaime Peña Pérez (2015) y “*La cicatriz de la ausencia: Un atlas íntimo de la memoria fílmica desde la imagen-objeto*” de Ana Fernández Moreno (2019).

El libro “*¿Qué es el cine?*” de André Bazin (1990) es un referente fundamental en la teoría cinematográfica. Su definición del cine como un arte que captura la realidad influye en los estudios contemporáneos sobre la imagen y el tiempo. Este enfoque se complementa con las tesis sobre el silencio en el cine de Carlota Frisón Fernández (2015), titulada “*El silencio en las imágenes cinematográficas. Formas audiovisuales en el cine español del siglo XXI*”, y con el artículo “*La memoria filmada*” de Dino Pancani Corvalán (2011), realizado para el Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Ambos exploran cómo el cine no solo narra historias, sino que también actúa como un archivo de emociones y recuerdos.

La obra de Honorio Velasco y Ángel Díaz de Rada (2006) sobre la *“lógica de la investigación etnográfica”* establece un marco teórico esencial para comprender cómo se construyen las narrativas culturales a través de la observación y la interacción social. El libro *“Introducción a los métodos cualitativos de investigación”* de Stephen John Taylor y Robert Bogdan (1987) complementa esta perspectiva al presentar métodos cualitativos que permiten una inmersión profunda en los contextos sociales. Además, la perspectiva de Erving Goffman (1981), con su análisis sobre la *“presentación de la persona en la vida cotidiana”*, proporciona una herramienta metodológica para interpretar las interacciones sociales y la representación del yo, relevantes para entender la subjetividad y la identidad en los estudios de campo. Este enfoque se entrelaza con las reflexiones de Simone de Beauvoir (2015) en *“El segundo sexo”* sobre la construcción del género y la identidad, señalando cómo las experiencias de las mujeres se representan en diferentes contextos.

En el contexto socioeconómico, *“Los artesanos libertarios y la ética del trabajo”* de Zulema Lehm y Silvia Rivera (1988) examina la ética del trabajo de los artesanos, revelando cómo la producción artesanal puede ser un medio de resistencia y afirmación de identidad. Este análisis se extiende a la representación de las mujeres rurales en la publicación del IICA (2019), *“Luchadoras: mujeres rurales en el mundo”*, un libro que destaca sus luchas y contribuciones, sugiriendo un vínculo entre la etnografía y el activismo social.

El progreso es un tema arduamente cuestionado por la sociedad y tiene varias connotaciones dependiendo del contexto en el que se desarrolle. En este proyecto, el concepto de progreso es abordado por Robert Nisbet (1986) en *“La idea de progreso”* y por Juan Camilo Escobar Villegas (2009) en su libro *“Progresar y civilizar: Imaginarios de identidad y élites intelectuales de Antioquia en Euroamérica, 1830-1920”*. Sus textos examinan el concepto de

progreso desde una perspectiva crítica, cuestionando las ideas lineales de desarrollo y modernidad. Esta crítica se entrelaza con los estudios sobre la subalternidad de Pablo Sandoval y Gayatri Spivak, quienes exploran las dinámicas de poder y resistencia de los grupos marginados.

Para avanzar en esta investigación, es importante realizar una distinción entre los modelos de producción de la panela, para ello, “*Estudio comparativo de la producción artesanal e industrial de caña de azúcar en la vereda La Masata (Municipio de Villeta-Cundinamarca) y el Municipio de Corinto (Cauca)*” de Wilmer Velásquez Bustos (2017), concluye en el daño ambiental ocasionado por los grandes ingenios azucareros y las grandes afectaciones de la producción industrial, en el sector económico de la región. Velásquez en su tesis se centra en la relación del territorio con el campesino y destaca los beneficios de la producción artesanal. Por otro lado, en la tesis de maestría “*Patrimonio cultural agroindustrial panelero Estudio comparativo Maripí y Santana - Boyacá*” de Yuly Paola Díaz Adarme (2019), realiza una investigación detallada desde el origen de la panela, su impacto en el territorio colombiano, especialmente, en el departamento de Boyacá, además, describe el proceso de forma meticulosa de la siembra de caña, la cosecha, los oficios en el trapiche, las herramientas que se utilizan para producir la panela y los espacios que conforman un trapiche tradicional.

Por otra parte, se puede rastrear en la tesis “*Incidencia de las tecnologías usadas en los procesos de producción de panela sobre los costos de producción y su afectación en los precios en el mercado colombiano*” de Camilo Jiménez Tibavija y Erika Trujillo Riaño (2021), las tecnologías de procesamiento en los trapiches, el proceso de molienda mejorada y el crecimiento en el sector panelero por la implementación de la tecnificación. Los autores concluyen que en Colombia aún es baja la tecnificación de las unidades productivas de panela y mejorar los entables a un nivel industrial puede traer ventajas y desventajas para la región, sin embargo, el

problema de comercialización de la panela radica en el bajo desarrollo tecnológico y la falta de cumplimiento de las normas que regulan los parámetros básicos de calidad.

“Producir para vivir: Los caminos de la producción no capitalista” De Sousa Santos (2011), es un libro en el que se analiza las ventajas y desventajas de las redes y alianzas locales: “En el campo de la producción, la fragilidad de las alternativas hace necesaria su articulación entre sí en condiciones negociadas para evitar su cooptación y desaparición, con el Estado y con el sector capitalista” (p. 40). Las experiencias de producción en el campo forman una colectividad y asociaciones de desarrollo local que protegen el sector panelero.

Es indispensable realizar una búsqueda en las estadísticas nacionales, de la producción de panela y comercialización del producto. Álvaro Ramírez y Leidy Ximena Arenas (2016), en su artículo *“Tipificación técnica y socioeconómica de trapiches paneleros en el municipio de Ocamonte, Santander: una aplicación de análisis multivariado”*, realizan una investigación en 43 trapiches del municipio de Ocamonte, Santander. En este artículo los autores mencionan los tres tipos de trapiches y sus sistemas de producción. “El sistema marginal que, comprende el 65% de los trapiches (trapiches Tipo I). Un sistema tradicional mejorado (7%) (trapiches Tipo III). Finalmente, un sistema avanzado (28%) (trapiches tipos II y IV)” (p. 1). Los trapiches se clasifican de acuerdo a su cantidad de producción y su estructura física.

Yecenia Vega Tello (2018) en su tesis *“Análisis de los cambios en el sistema de producción de panela en las veredas Ciénaga Chiquita y Bajo Mondeyal, municipio de Isnos - Huila, de 1990 a 2017”*, define la integración de la resolución en el sector panelero y expone las exigencias del Ministerio de la Protección Social:

En la Resolución 3544 de 2009, la cual reconoce, a raíz del censo ejecutado por el INVIMA en 2009, con un análisis estadístico 32 de los trapiches paneleros inscritos del

país, que el 90,6% del total de los trapiches inscritos tienen un nivel de producción inferior a 100 kg/h y no cuentan con la capacidad económica para implementar las exigencias de rotulado y empaque individual de panela. (p. 31 - 32)

Por último, en este rastreo sobre la producción de panela en el territorio colombiano, se encuentra la monografía *“La caña de azúcar (Saccharum officinarum) para la producción de panela. Caso: Nordeste del departamento de Antioquia”* de Josué López Bustamante (2015). En este texto Josué expone el impacto panelero entre los municipios de San Roque y Cisneros del departamento de Antioquia, además, define las generalidades de la caña de azúcar y el origen de la planta.

Los referentes filmográficos son un recurso imprescindible para esta investigación y la elaboración de un proyecto cinematográfico. En la filmografía colombiana se puede rastrear la película *“La tierra y la sombra”* de César Augusto Acevedo (2015), en la cual se expone la problemática de la tecnificación de los cultivos, por los ingenios azucareros del Valle del Cauca, ocasionando un daño ecológico y opresivo a los habitantes de esas comunidades. Esta película es un buen referente para refutar en contra de la tecnificación de las estructuras físicas para producir panela y el desequilibrio que se genera en el sector panelero. Por otra parte, la película *“La roya”* del director Juan Sebastián Mesa (2022), sigue la línea de la ficción y por medio del tema que aborda la historia, realiza una coyuntura entre campo y ciudad. La película hace una representación de los jóvenes campesinos y las diferentes limitaciones que encuentran en el campo, a pesar de ello, “permanecer en su tierra es un acto de amor y resistencia” Para esta investigación, la resistencia es un factor que se resaltará desde el principio del documental y se hará visible desde el cansancio físico, el territorio y la soledad.

“*Corta*” es un documental del director Colombiano Felipe Guerrero, este cortometraje fue realizado en el 2012, en el Valle del Cauca. La idea de progreso está plasmada en la historia y presenta varias secuelas a lo largo de la película, ya que el progreso trae consigo una explotación laboral y daños irreversibles al medio ambiente, en este caso, Felipe muestra la problemática que afrontan miles de campesinos que se dedican a cortar la caña en la inmensidad del Valle del Cauca. La producción de panela en esta región del país se realiza de una forma masiva y con procesos diferentes a un trapiche tradicional, sin embargo, las preguntas que abarca nuestro trabajo de grado son: ¿Existe la idea de progreso? ¿Cómo suena y se ve el progreso? y ¿Vale la pena resistirse al progreso?

La cámara en el documental “*Corta*” pasa imprevista en todo momento y presenta un distanciamiento con los personajes. Los planos generales muestran toda la atmósfera del lugar y las dificultades que presentan los campesinos en su labor, transmitiendo el cansancio y el esfuerzo para cortar la caña en medio de un agonizante día, bajo un sol radiante. La naturalidad en los planos es muy llamativa en esta película, las sombras marcadas para generar la intensidad del calor, con un enfoque total para poder captar todo el espacio con claridad, espacios amplios dejando más pequeño el punto positivo que es el personaje y con mayor espacio el punto negativo que es el resto del espacio, y así darle menos lugar en el cuadro al objeto de interés y transmitir una sensación de soledad. El sonido ayuda en la construcción del entorno melancólico y su característica es presentar un sonido inmersivo que desgasta y altera la noción del espacio en el que habitan los personajes.

La película “*Tierra*” de Aleksandr Dovzhenko (1930), es un clásico del cine y expande una nueva temática, mostrando el campo y sus formas de vida. En la película, es evidente la negación a la tecnología y el mal uso de ella. La historia que se aborda está condensada en el

descubrimiento y la utilización de una máquina que brinda grandes aportes para la comunidad, y por consiguiente, comienza la liberación. “Nosotros prosperamos con la máquina”

Para tener una mayor aproximación entre la comunidad y la figura representativa del campesino colombiano, es importante indagar en el documental “*Chircales*” de Marta Rodríguez y Jorge Silva (1972). En esta obra referente del documental colombiano, los directores exponen de forma lamentable la explotación inhumana que aún persiste en Colombia, el documental en sus 42 minutos muestra la relación existente entre el nivel tecnológico y el método primitivo. El término subalterno es utilizado de forma recurrente en este medimetro, principalmente, en la explotación laboral de cada individuo y el maltrato que recibían, por ser personas con recursos limitados y pocas oportunidades laborales.

Con relación a los modelos de producción ancestral y agroindustrial de la panela, se extraen dos documentales que exponen en sus temáticas las diferencias de cada modelo. El documental “*Mal de caña*” dirigido por Juan Zapata (2021), genera una fuerte crítica de los graves problemas de la industrialización panelera, en República Dominicana. Este documental es un claro ejemplo de lo que esta investigación refuta y abre una brecha para reafirmar los beneficios de la producción tradicional. Las familias que están en medio de estos grandes ingenios azucareros presentan escasez, precariedad en un espacio que ya no les pertenece y muy pocas garantías para mejorar sus vidas. Por el contrario, en la serie documental “*Ancestral*”, en el capítulo 2: “*Misael y Osoria*”, se transmite la esencia del campo y una figura tradicional del campesino colombiano. La fotografía en este documental transgrede y se vuelve contemplativa, expone el campo de una forma poética y extrae la belleza que posee el campo. El modo de producción ancestral en este documental es evidente y prevalece el deseo de estas familias por producir un producto de calidad, cuidando sus tierras y conservando sus costumbres.

Por último, el documental “*Faya Dayi*” dirigido por Jessica Beshir (2021), muestra la cultura etíope, una cultura con múltiples facetas y numerosas costumbres tradicionales. El documental expone los rituales musulmanes con la planta khat, sus modos de siembra y cosecha para esta planta sagrada. Lo más importante de este documental y por el cual es tomado como referente, es la utilización de las herramientas caseras, el esfuerzo físico y la relación del hombre con la tierra. Para esta investigación, los documentales anteriores y este último documental, son referentes filmográficos de lo que se quiere lograr y las problemáticas que estarán contenidas en la temática del cortometraje documental.

Marco teórico

La investigación se fundamenta en diversas obras clave que exploran la lógica de la investigación etnográfica, los métodos cualitativos y la representación de la identidad y la memoria en el ámbito cinematográfico. Además, describe puntualmente las principales falencias que presenta el campo, en especial los trapiches tradicionales en Colombia.

Este proyecto utiliza la observación participante como base para transitar entre el campo y el realizador. Este proceso es un descubrimiento del contexto, lenguajes, prácticas y costumbres de las comunidades paneleras, específicamente, las familias productoras de panela del municipio de Angostura, Antioquia. Para profundizar en el tema de la observación participante, es importante mencionar a los profesores y escritores Stephen John Taylor y Robert Bogdan (1987), quienes en su libro *“Introducción a los métodos cualitativos de investigación”* describen la fase de trabajo de campo de la observación participante:

Los observadores participantes entran en el campo con la esperanza de establecer relaciones abiertas con los informantes. Se comportan de un modo tal que llegan a ser una parte no intrusiva de la escena, personas cuya posición los participantes dan por sobreentendida. Idealmente, los informantes olvidan que el observador se propone investigar. Muchas de las técnicas empleadas, en la observación participante corresponden a reglas cotidianas sobre la interacción social no ofensiva; las aptitudes en esa área son una necesidad. (p. 50)

El deseo de exploración de este territorio consiste en rescatar una identidad y una memoria colectiva, que lentamente se está perdiendo. El interés de esta investigación es realizar

una pieza cinematográfica que acoja la esencia de los campesinos, las tradiciones e incite a la conservación de un patrimonio cultural, como lo son los trapiches tradicionales.

Para avanzar en esta investigación, es elemental dar una definición de “trapiche” en el sector panelero y sus incidencias en el lenguaje coloquial. En una definición triangular y de forma más amplia de la palabra “trapiche”, es importante empezar con la definición que arroja el diccionario, el cual indica que un trapiche es un “Molino para extraer el jugo de algunos frutos de la tierra, como la aceituna o la caña de azúcar” (Real Academia Española, s.f., definición 1). La segunda definición de trapiche se puede rastrear de un fragmento en un poema del escritor costarricense Lisímaco Chavarría Palma, en este poema Lisímaco explica el funcionamiento de un trapiche artesanal. “Los bueyes giran por un camino que en el bagazo finge una boa, y baja el jugo, color de vino, haciendo espumas en la canoa” (Chavarría, como se citó en Patricia Sedó y Milena Cerdas, 2016, p. 5). Para completar esta definición triangular de la palabra trapiche, se toma como base el documental mexicano del director Gonzalo Juárez y escrito por el guionista Oliver Ramos Gómez. El documental se grabó en el Estado de Puebla y muestra las dificultades que presenta esa comunidad y la ardua lucha que realizan sus habitantes, en especial Conchi, una mujer que a pesar de los años lucha por conservar la producción de panela, en el último trapiche de Acatlán de Osorio. El guionista Oliver Ramos en una entrevista vía telefónica para un canal de Youtube, cuenta la cercanía que tiene con la película, su proceso de realización y la problemática que muestra el documental, además, define que es para él un trapiche. “El trapiche es un molino de caña, a partir del cual se hace la panela” (Huerta Sta Alica, 2014, min. 1 - 2). Estos realizadores crean una catarsis de su tierra y por medio del documental, muestran la pérdida de una costumbre, en este caso, el abandono a los cultivos de la caña de azúcar y la producción de panela.

En términos sociales, la producción de panela tiene un impacto en la preservación de la identidad cultural y en la promoción del patrimonio ancestral. La práctica de la producción de panela se ha convertido en una manera de mantener las tradiciones y las costumbres de las comunidades rurales. Además, la producción de panela se hace de forma cooperativa, lo que fomenta el trabajo en equipo, el sentido de comunidad y la solidaridad, valores fundamentales en la construcción del tejido social. Con relación a lo anterior, en la monografía *“La producción de la caña de azúcar y panela, y la incidencia que esta práctica tiene en el nivel de vida de las familias productoras del municipio de Villeta, departamento de Cundinamarca”* realizada por Ingrith León Sánchez y Luisa Useche Cárdenas (2018), se enfocan en realizar una caracterización de la comunidad y sus niveles de vida, para ello, parten desde la estadística descriptiva para obtener cifras reales que sustenten su investigación y sea posible identificar las categorías preexistente en la región, asimismo, profundizar en sus métodos de trabajo para sembrar, cultivar y cosechar la caña de azúcar. Para realizar esta investigación en el municipio de Villeta, se desarrollaron los tres enfoques de la investigación científica, los cuales son: cualitativa o inductiva, cuantitativa o deductiva y mixta. Esto ayudó en gran medida a recoger información en el territorio y de ese modo, obtener cifras reales de la caracterización demográfica de las familias y sus necesidades.

En cuanto al impacto cultural, la producción de panela ancestral es una de las expresiones más auténticas de la cultura colombiana. A través de este proceso se transmite el conocimiento ancestral, se comparten los secretos de la elaboración de la panela y se enriquece el patrimonio cultural del país. Además, la producción de panela es un acto de resistencia cultural frente al proceso de homogeneización y globalización que muchas veces borran las particularidades culturales.

Apoyando lo anterior, se extrae del libro *“Trapiche: Un espacio dedicado a dulces tradiciones en Costa Rica”* de las investigadoras Patricia Sedó Masís y Milena Cerdas Núñez (2016), la resistencia cultural de las familias costarricenses por seguir sus tradiciones, en especial, la siembra de caña y la producción de “tapa de dulce”, en una dulcería artesanal. El trapiche es empleado para la extracción del jugo de la caña y se ha convertido en un símbolo que perdura en el tiempo. Un gran porcentaje de familias en Colombia y en otros países, subsisten con esta maquinaria, que en muchos de los casos, es manipulada por tracción animal. “Los trapiches se mantienen arraigados a la historia de muchos cantones del país, y dejaron su huella en la actividad agroeconómica ligada al cultivo de la caña, en un contexto de desarrollo económico basado en la agroindustria” (Sedó y Cercas, 2016, p. 7). Los trapiches tienen una larga historia que se condensa en muchos territorios y comunidades, los trapiches son un legado de los ancestros y conforman un patrimonio cultural.

Igualmente, en el libro anterior Patricia Sedó y Milena Cerdas dedica un capítulo para hablar de resistencia, el capítulo se llama *“El trapiche artesanal se resiste a morir”* (2016), en estas páginas las autoras destacan la fuerza y el entusiasmo que proveen muchas familias para no dejar acabar su fuente de ingresos, muestran un fuerte apego e identidad con la actividad productiva de la siembra de caña y su procesamiento.

Sedó y Cercas (2016) reflexiona sobre el papel que cumple el trapiche en el territorio costarricense y las implicaciones culturales:

La sobrevivencia del trapiche se debe principalmente al apego que tienen las personas que han heredado esta dulce tradición, y a que la tapa de dulce, uno de los principales

productos de esta agroindustria, todavía mantiene el principal lugar dentro de los ingredientes básicos para la elaboración de distintos tipos de golosinas y postres. (p. 8 - 9)

Por otra parte, para esta investigación es fundamental el papel que cumplen las herramientas que emplean los campesinos en los diferentes oficios. Las herramientas son esenciales en el campo y transmiten una esencia particular. Los oficios en la siembra, la cosecha y la producción de panela son diferentes, cada oficio requiere una práctica diferente, sin embargo, todos requieren un gran desgaste físico. En la tesis “*Patrimonio cultural agroindustrial panelero Estudio comparativo Maripí y Santana - Boyacá*” realizada por Yuly Díaz Adarme (2019), investiga minuciosamente cada oficio, la implicación de las herramientas y los usos, las diferentes estructuras físicas o “trapiches” en la región. En la “molienda” se necesitan más de 10 personas, cada una debe cumplir un oficio para llevar a cabo la producción.

Díaz (2019) define el término “molienda” y lo ubica contextualmente en las tradiciones campesinas del municipio de Maripí, en el departamento de Boyacá:

La molienda es la actividad central en el proceso del beneficio de la caña de azúcar para la producción de panela, su duración y el número de personas que intervienen en ella depende de la cantidad de caña y de la tecnología con la que se cuente. (p. 90)

En el libro “*El artesano*” de Richard Sennett, publicado en 2008, el escritor menciona la relación preexistente entre el hombre y las herramientas. “El artesano civilizador ha empleado estas herramientas para un bien colectivo, el de poner fin a la deambulante existencia de una humanidad formada por cazadores-recolectores o guerreros sin arraigo” (p. 20). Dicha relación

es un constructo para la elaboración del cortometraje documental. En toda la historia, el hombre se ve influenciado por las herramientas y de alguna manera forma parte de su identidad como campesino. Para enfatizar esta relación, es apropiado recurrir nuevamente a la tesis de Yuly Díaz Adarme, para concluir de forma adecuada la relación del hombre, el campo y las herramientas. Para ello, el capítulo “*Oficio y memoria: Cómo se hace la panela, el sabor amargo de la caña*” (2019), rescata el lenguaje coloquial y términos utilizados solo en el sector panelero, aunque estos términos van cambiando según la región. Sin embargo, este capítulo recoge información importante sobre los diferentes oficios en la “molienda” y en las otras etapas de siembra de la caña de azúcar. Toda la información suministrada parte de trapiches tradicionales o con una tecnología básica, en su modelo de producción.

Es necesario incluir el concepto de memoria colectiva y las influencias que esta otorga a una comunidad. Maurice Halbwachs (2004) profundiza en la noción de “*memoria colectiva*”, que se refiere a la forma en que los grupos sociales construyen y comparten recuerdos. Según Halbwachs, la memoria no es simplemente un proceso individual, sino que está influenciada por el contexto social y cultural. “La memoria colectiva es un cuadro de parecidos, y es natural que se dé cuenta de que el grupo siga y haya seguido igual, porque fija su atención en el grupo” (Halbwachs, 2004, p. 88). Este concepto es crucial para entender cómo las identidades colectivas se forman y se mantienen a lo largo del tiempo. La memoria colectiva actúa como un mecanismo que legitima las identidades y puede ser un vehículo para la resistencia contra las narrativas dominantes.

En la subalternidad como silencio, Gayatri Spivak (2009) en su obra “*¿Pueden hablar los subalternos?*” amplía la noción de subalternidad al argumentar que los subalternos son, por definición, “mudos”. Esto implica no solo una incapacidad para hablar en el espacio público,

sino también una construcción social que los convierte en objetos de estudio más que en sujetos activos. “Si el subalterno no puede hablar, y el intelectual no lo representa, entonces estamos abocados al silencio más absoluto” (Spivak, 2009, p. 22). Esta obra pone de relieve la necesidad de escuchar las voces de aquellos que han sido históricamente excluidos, lo que permite reexaminar las estructuras de poder y las dinámicas de dominación. La capacidad de los subalternos para hablar y ser escuchados se convierte en un acto de resistencia que puede reconfigurar las narrativas culturales.

Para fortalecer el desarrollo y producción de un cortometraje documental en el campo, es importante tener una familiaridad con las modalidades del documental y poseer un conocimiento a priori para acceder a los territorios rurales, sin evadir o extruir la cotidianidad de las familias que habitan en determinado lugar. El artículo “*Cine documental y subalternidad. Niveles de enunciación y modos documentales*” escrito por Federico Pritsch Armesto (2017), es un ejemplo para determinar el lugar de enunciación y poseer herramientas o conocimientos que faciliten el proceso de extracción de imágenes, para realizar un documental. La figura del subalterno se presenta en este artículo y se discute el lugar que ocupa el sujeto subalterno en el cine. Apoyando el enfoque que se da en este artículo y lo que está estipulado desde el desarrollo del documental, se concluye en la importancia de otorgar un lugar privilegiado al sujeto subalterno, mediante el modo participativo.

La representación de la memoria fílmica presenta muchos interrogantes que buscan encontrar el mejor medio para immortalizar los recuerdos. En su tesis “*La cicatriz de la ausencia: un atlas íntimo de la memoria fílmica desde la imagen-objeto*” (2019), Ana Fernández Moreno aporta una perspectiva contemporánea sobre cómo la memoria se construye y se representa en el cine. La investigación destaca la importancia de las imágenes como vehículos para la memoria

colectiva y personal, explorando cómo estas representan ausencias y presencias en la experiencia humana.

Existen una gran variedad de documentales que muestran diferentes aspectos de la producción de la panela, desde la siembra de la caña de azúcar hasta su proceso de elaboración y su impacto en las comunidades rurales. Cada uno de ellos ofrece una perspectiva y un enfoque diferente, pero todos destacan la importancia de esta práctica ancestral y el valor cultural e histórico que representa para el país. Para la construcción de la atmósfera campestre en el documental, es necesario capturar un ambiente poético y contemplativo, así como la esencia que resguarda el campo. Para ello, se toman como referentes cinematográficos tres documentales que muestran diferentes perspectivas del campo y sus implicaciones directas o indirectas con los realizadores. Además, estos documentales utilizan diversos dispositivos y formas para transmitir sus historias.

El documental “*Monte adentro*” de Nicolás Macario Alonso aborda la tensión entre el campo y la ciudad, dos mundos separados por una frontera invisible pero palpable. La película captura el contraste entre el silencio profundo del campo y el ruido implacable de la ciudad, mostrando cómo el tiempo fluye de manera distinta en cada lugar. Mientras el progreso avanza, empujando su forma de vida hacia el olvido, el envejecimiento se convierte en un tema central, subrayando la inevitabilidad del cambio y la pérdida de lo que una vez fue. La frontera preexistente entre el campo y la ciudad es uno de los temas principales abordados en la investigación, el cual tiene implicaciones directas con la estructura y narrativa del cortometraje “*El ocaso de las golondrinas*”.

“*Esquirlas*” de Natalia Garayalde es un documental histórico realizado en Argentina que contiene una historia densa en todo el material de archivo. Natalia Garayalde filmó en su

adolescencia la explosión de una fábrica militar que ocasionaría miles de afectaciones en su pueblo natal. En cada toma se aprecia la dureza y descomposición del lugar. Este documental entra en colación para ofrecer una mirada más cercana sobre la implementación del material de archivo propio, para viajar entre lo familiar y, asimismo, hablar sin censura sobre la opresión y las falencias que presenta el estado. “*Esquirlas*” simboliza el retorno a las raíces, al igual que “*El ocaso de las golondrinas*”, creando una conexión emocional y estableciendo un puente entre el pasado y el presente. Además, incluye una reflexión sobre el cambio y la pérdida, examinando cómo el tiempo redefine las relaciones con los espacios habitados.

Finalmente, el documental mexicano “*El último trapiche*” dirigido por Gonzalo Juárez (2014), presenta una historia desde la conservación del patrimonio y la escasez de agua que presenta el pueblo de Acatlán de Osorio, México. “*El último trapiche*” contiene relatos muy intensos de las personas que viven de la caña y que, debido a la escasez de recursos hídricos, han perdido sus cultivos. Solo perdura en el territorio un trapiche, que se dedica a la producción de panela. Desde la problemática que afrontan las comunidades investigadas para la realización del documental y el trabajo de grado, la escasez de la población en el campo es la más notoria. Los cultivos de caña van desapareciendo con el paso del tiempo y las nuevas generaciones que residen en el campo, buscan nuevas actividades agrícolas que sean innovadoras y sobre todo, rentables.

Metodología

Este proceso de investigación-creación se basa en la metodología cualitativa, que busca comprender en profundidad los fenómenos que hacen parte de las comunidades paneleras y el constructo social. El objetivo es recoger información sobre las experiencias, los valores, las creencias y las prácticas de la comunidad evaluada, así como analizar el contexto natural en el que se desarrollan. Para ello, se emplean herramientas fenomenológicas, saberes ancestrales y etnografía. Además, se utiliza la hermenéutica para interpretar el significado de los datos recogidos y construir argumentos sólidos y verosímiles.

La observación participante ayuda a unificar este proceso y potencializar la investigación. La observación e interpretación del campo es fundamental para crear esos lazos afectivos con el informante, entender su lenguaje y apropiarse del espacio sin llegar a incomodar (Taylor y Bogdan, 1987). Las prácticas campesinas son un foco indispensable que ayudan a comprender la transformación del campo colombiano. Sin embargo, esta investigación rescata la producción artesanal de panela, que lentamente se está quedando en el olvido.

En el transcurso de esta investigación, me sitúo desde una perspectiva de autoetnografía, apoyándome en mi experiencia personal. Gran parte de los datos provienen de mi conocimiento empírico del campo y la familiaridad que tengo con el tema. Por tal razón, es íntimamente reconfortante hacer una observación participante de un lugar del cual hago parte y contribuir por medio del cine, para crear un cortometraje documental que visibilice y le otorgue una voz propia a cada uno de estos campesinos; siendo un documental que me permite viajar entre el pasado, el presente y el futuro al que aspiro acercarme en mi rol de directora.

Lectura

Para nutrir la investigación, es oportuno establecer una ruta de búsqueda entre textos teóricos, ensayos, artículos y tesis relevantes, con el fin de tener una mayor apropiación de los conceptos de tradición, identidad, cultura y memoria colectiva. Además, es importante conocer los niveles de producción de panela en Colombia, las regiones de mayor producción y las falencias que presenta el oficio. La comprensión y reflexión de estos textos permiten una visión más profunda del contenido, la clasificación de la información y una delimitación más precisa de la propuesta investigativa.

Visionado cinematográfico

Para conocer y profundizar en los temas que aborda esta investigación, se analizan diferentes largometrajes, cortometrajes y una serie. Estas películas, en su mayoría documentales, muestran diversos puntos de vista sobre el campo y la labor que realizan los campesinos en ese lugar determinado. En cada película encontramos un referente desde lo estético, lo narrativo e incluso desde lo sonoro. En esta búsqueda, nos alejamos de los documentales y películas de ficción que solo muestran una mirada superficial del campo, contienen una imagen llamativa y abordan los temas principales de manera superficial. Para priorizar el enfoque del proyecto, se seleccionaron películas cuyos temas giran alrededor de la memoria, la desaparición y el olvido, todo con la intención de aceptar ese sentimiento de ausencia que caracteriza este proyecto.

Escritura

Para concretar el proceso de investigación-creación, se hace uso de la herramienta de la escritura para plasmar los pensamientos resultantes del proceso investigativo. La escritura tiene dos enfoques: el primero es la escritura académica investigativa y el segundo, la escritura

creativa. El texto académico genera posturas y filtra fuentes de información para lograr claridad y coherencia en el trabajo investigativo. En el componente creativo, la escritura afianza temas narrativos y estéticos para la creación del cortometraje documental. En este componente se agrupan los documentos de producción, la escaleta del guion, la cual pasó por varias versiones de reescritura, y también están las propuestas de fotografía, montaje y sonido para el proyecto. Por último, se encuentra la motivación, un texto que transmite la esencia reprimida que posteriormente se ha materializado en la película.

Investigación teórica

Tradición y modernidad

Desde las ciencias sociales, la tradición es un conjunto de saberes que se transmiten de generación en generación y cuya naturaleza es conmemorativa. Las tradiciones evolucionan con el tiempo, pueden alterarse o transformarse, pero no están separadas de las prácticas cotidianas de los seres humanos, ya que son procesos contruidos y reconstruidos. Las tradiciones ocurren en contextos y tiempos específicos, donde refuerzan la identidad colectiva de cada comunidad. Las costumbres no deben confundirse con las tradiciones, ya que las costumbres son prácticas diarias que no afectan el sentido de comunidad.

La tradición asume la herencia de valores y creencias culturales como su base fundamental. Heidegger (1927) menciona que “el descubrimiento de la tradición y la averiguación de lo que ella ‘transmite’ y del modo como lo transmite, puede ser asumido como tarea autónoma” (p. 31). En esta exploración y recorrido por las creencias culturales, “el sentido de la tradición transmite, de generación en generación, los errores, las imperfecciones y las variaciones presentes en toda práctica” (Sennett, 2009, p. 84). Para ambos autores, la tradición se transmite de individuo en individuo y esto conlleva a una cadena de alteraciones y transformaciones a medida que transcurre el tiempo.

Para la filosofía, la tradición es una fuente de sabiduría acumulada que debe ser respetada y preservada por su comunidad. La tradición permite la formación de la comprensión de cada individuo y está determinada por el contexto histórico y cultural al que pertenece. Heidegger (1927) informa que “la tradición filosófica se orientó desde un principio primariamente hacia el ‘ver’ como modo de acceso al ente y al ser” (p. 150). Con esta información, es preciso decir que

la tradición filosófica puede entenderse como una fuente de riqueza intelectual, así como un obstáculo que debe ser superado para alcanzar una comprensión más auténtica del ser.

La tradición colectiva resguarda las creencias, conocimientos y prácticas compartidas dentro de una comunidad o grupo social a lo largo del tiempo. La tradición colectiva reivindica la identidad de un grupo y le otorga características propias que pueden influir en cada persona. Además, esta tradición se forma a través de la interacción y la comunicación entre los miembros del grupo. En comparación con otras tradiciones, esta es comúnmente usada y engloba el término a la hora de hablar de tradición.

La tradición moderna se concibe en la forma en que las sociedades contemporáneas reinterpretan y acatan las tradiciones antiguas para que sean relevantes en el mundo actual. La tradición moderna, como las otras tradiciones, puede variar según el contexto, pero en sí, esta tradición incluye costumbres, valores y prácticas culturales que se han transformado para encajar con las realidades y necesidades modernas. MacIntyre (1984) fusiona la virtud y los juicios morales para mencionar que “vemos en ello un agudo contraste con la tradición moderna, que mantiene que la multiplicidad y heterogeneidad de los bienes humanos es tal que su búsqueda no puede reconciliarse en ningún orden moral único” (p. 181). Alasdair MacIntyre, en su libro “*Tras la virtud*”, incluye la tradición moderna como un conjunto de prácticas y creencias que surgieron con la Ilustración y argumenta que la modernidad ha fragmentado las virtudes clásicas.

La modernidad trajo consigo grandes cambios para la sociedad. Estos cambios se fueron implementando paulatinamente en los diferentes contextos y conductas propias de cada ser. El progreso y el individualismo fueron factores clave que diferenciaron este período histórico y que se instauraron para cambiar y dar un giro rotundo a todos los pensamientos y prácticas que se realizaban hasta entonces. Dentro de la modernidad, se extrae el concepto de “modernidad

líquida”, desarrollado por el sociólogo Zygmunt Bauman, en el cual se describe a la modernidad como una naturaleza cambiante y transitoria. Asimismo, se analiza cómo la modernidad ha transformado las relaciones sociales y culturales. Bauman (2003) incluye la identidad dentro de la modernidad y sus particularidades. “Su naturaleza ‘explosiva’ resuena bien con las identidades de la modernidad líquida: al igual que esas identidades, las comunidades tienden a ser volátiles, transitorias, ‘monoaspectadas’ o ‘con un solo propósito’” (p. 210). El cambio constante, la precariedad y el individualismo entraron de forma directa en las transformaciones de la identidad y la cultura.

En contraposición a algunos aspectos que la modernidad desarrolló, llega la posmodernidad para reaccionar a las ideas y valores instaurados por la modernidad. En este movimiento, los aspectos característicos fueron el pluralismo y la diversidad, la desconfianza en el progreso y la hibridación cultural. Con todo esto, la tradición, como conjunto de costumbres, creencias y prácticas que se transmiten desde el individuo hasta formar parte de la identidad colectiva, se adapta al contexto y está en constante cambio. La diversidad fortalece y expande las tradiciones a otras comunidades. Sin embargo, la modernidad, por su estructura y contexto social, pone el individualismo como factor principal. Más tarde, la posmodernidad llegó para ofrecer una mirada más profunda y seguir explorando la tradición desde un enfoque cultural y diverso.

Cultura, identidad y memoria colectiva

La cultura es un concepto utilizado para definir y abarcar el conjunto de conocimientos, creencias, costumbres, artes, leyes y cualquier otro hábito y capacidad adquiridos por las personas. La cultura es dinámica y puede cambiar con el tiempo; además, abarca aspectos de la vida humana e incluye tanto las tradiciones como las innovaciones que emergen de cada

comunidad y se vuelven parte de la sociedad, con fines de integración y ayuda para la vida diaria. La tradición forma parte de la cultura, pero su enfoque es más cerrado y se centra en las prácticas, creencias y costumbres que se transmiten de generación en generación dentro de una comunidad. Hall y du Gay (2003) enfatizan que “La singularidad de la presencia parcial y hasta metonímica de las culturas radica en la articulación de las divisiones sociales y desarrollos desiguales que perturban el autorreconocimiento de la cultura nacional, sus horizontes ungidos de territorio y tradición” (p. 96). La cultura es, por lo tanto, un amplio espectro de elementos que definen la vida diaria y la identidad de una sociedad, manifestándose de forma parcial y simbólica, dejando a un lado la uniformidad.

La identidad, como conjunto de creencias, valores y experiencias, define a una persona dentro o fuera de su comunidad. La identidad no es estable y siempre está en constante transformación y diversificación. La evolución genera cambios en la sociedad, los cuales producen variaciones en la identidad colectiva y, posteriormente, en la identidad individual. “La identidad es siempre un efecto temporario e inestable de relaciones que definen identidades marcando diferencias” (Hall y du Gay, 2003, p. 152). Las identidades sociales se forman a través de la participación de la comunidad y la adaptabilidad de las personas en grupos predeterminados. La creación de estos grupos genera una clasificación dependiendo de los códigos y posiciones sociales de cada individuo. Es por eso que la subjetividad entra en juego para reflejar la manera en que se perciben y son percibidos los individuos por la sociedad. Hall y du Gay (2003) describen que “la identidad es una cuestión de poder social” (p. 167). Sin embargo, “la construcción de la identidad es un proyecto de una vida diferente, quizás basado en una identidad oprimida, pero que se expande hacia la transformación de la sociedad como la prolongación de este proyecto de identidad” (Castells, 2001, p. 32). La representación está

influenciada por las posiciones sociales, ocasionando una conducta sesgada y directiva de las experiencias, en muchos casos, generando una experiencia de opresión en aquellas posiciones de menor poder o influencia, como lo son los subalternos.

La necesidad de entender y analizar las diferentes dinámicas del poder y las dominaciones en la sociedad originó el concepto de subalternidad, que se refiere a la presión recibida por personas e instituciones que poseen el poder. Gramsci (1980) indaga en la constitución del poder y la hegemonía para referirse a los marginados como “un grupo todavía subalterno, que todavía no ha adquirido conciencia de su fuerza y de sus posibilidades y modos de desarrollo y por esto no sabe salir de la fase de primitivismo” (p. 39). Este filósofo introduce el término “subalterno” para estudiar en profundidad la marginación y la opresión, promoviendo así la emancipación. En relación con este término, Spivak (2009) determina que “un subalterno es mudo por definición, y con ello parece reconstituir el subalterno no solo como un sujeto unificado que no puede hablar, sino como un objeto mudo” (p. 25). Gayatri Spivak aborda las narrativas dominantes que excluyen, oprimen y silencian a las personas o grupos de una comunidad por su condición social.

En las diversas investigaciones y posturas frente a la subalternidad, se encuentran pensamientos y definiciones muy variadas que pretenden formalizar el término e integrarlo a sus necesidades. “De hecho nos oponemos a gran parte de la práctica académica en historiografía [...] por haber fallado en reconocer que el subalterno es el que hace su propio destino” (Guha, como se citó en Sandoval, 2010, p. 31). Los subalternos, por ende, no son solo víctimas pasivas, sino que tienen el poder de transformar sus vidas y cambiar sus destinos. Lo más importante es hacer uso consciente de la toma de decisiones y alzar las voces para que no sean silenciadas, al igual que sus propias experiencias.

La memoria colectiva emerge para describir todos aquellos recuerdos y memorias sociales que se van manifestando e hilando con el tiempo. Estos recuerdos son vivencias colectivas producto de las interacciones sociales y culturales dentro de una comunidad o grupo específico. La memoria colectiva es un concepto desarrollado por Maurice Halbwachs, quien indaga sobre la relación entre la memoria histórica de un grupo social y la memoria autobiográfica del individuo. Halbwachs (2004) define la memoria colectiva como “una corriente de pensamiento continuo, de una continuidad que no tiene nada de artificial, ya que del pasado solo retiene lo que aún queda vivo de él o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene” (p. 81). En este mismo libro, el autor reflexiona sobre cada tipo de memoria, entre ellas la memoria individual y la memoria histórica, con el fin de entender a dónde van los recuerdos y cómo configurarlos para una construcción colectiva.

La idea de progreso

La idea de progreso surge a partir de una visión filosófica o conceptual que propone cambios con el fin de mejorar la condición humana y desarrollar otras áreas. La conceptualización de esta idea incluye expectativas sobre el futuro, esperanzas en el potencial de mejorar y deseos de una vida mejor. El progreso es la consolidación de los ideales con avances tangibles que demuestran los desarrollos en áreas específicas como la tecnología, las ciencias, la economía o la sociedad. El progreso presenta la materialización de los proyectos que antes solo eran visiones y tenían deseos por mejorar.

En la antigüedad, la idea del progreso se adoptaba más en términos de desarrollo personal y moral que en avances tecnológicos y sociales. Los romanos y griegos tenían una visión cíclica del tiempo, donde la historia se repetía en ciclos de auge y decadencia. Para el mundo occidental, esta concepción cambiaría más tarde, expandiendo sus ideales y reformulando la idea de

progreso como una visión lineal que ofrecería un avance continuo, considerando la industria como una solución a muchos problemas de la humanidad. “Sólo en la civilización occidental existe aparentemente la idea de que toda la historia puede concebirse como el avance de la humanidad en su lucha por perfeccionarse, paso a paso, a través de fuerzas inmanentes” (Nisbet, 1986, párr. 2). El perfeccionamiento es el resultado de una lucha que puede tener intervenciones divinas o externas. El esfuerzo continuo permite la acumulación de logros y posibilita alcanzar la perfección anhelada.

Desde otra perspectiva, Zygmunt Bauman en su libro “*Modernidad líquida*”, se apropia del concepto de progreso para determinar que este ya no tiene una visión lineal y que no conduce siempre a un mejor futuro, sino que puede ser un proceso fluido, en el cual la transformación y la adaptación están marcadas por la incertidumbre y la precariedad. Bauman (2003) define que “el más profundo y quizás único significado de progreso está construido a partir de la conjunción de dos creencias íntimamente ligadas: que el tiempo está de nuestra parte y que somos nosotros quienes hacemos que las cosas sucedan” (p. 141). El proceso ahora es fluido y cambiante, se niega a seguir un camino fijo y estable; la exploración y las oportunidades dependen de su interés por descubrir nuevos horizontes.

En el libro “*Progresar y civilizar, imaginarios, identidad y élites intelectuales de Antioquia en Euroamérica, 1830-1920*” de Juan Camilo Escobar, se abordan las identidades antioqueñas y cómo las élites intelectuales contribuyeron a su formación. Asimismo, Juan Camilo Escobar describe el progreso como un proceso intervenido por las élites intelectuales de Antioquia, la modernización y la civilización de la raza. La exclusión de amplios sectores de la población estaba mediada por la homogénea visión elitista del progreso promovida por las élites. En esta exclusión, la población rural era la más desvalorizada y silenciada, y es por eso que el

progreso en dichas poblaciones se percibió y se adaptó de manera diferente a la comunidad. “El progreso de los habitantes de una región, en tanto aquellos tuviesen la habilidad de arrebatarse a las tierras y selvas vírgenes la mayor cantidad de terreno para dedicarlo enseguida a la agricultura” (Escobar Villegas, 2009, p. 60). La colonización conduce a la exploración e introduce la infraestructura, la educación y la salud, temas que el progreso también ha influenciado.

Investigación conceptual

¿Cómo filmar la ausencia?

El ser humano siempre ha tratado, durante siglos, de inmortalizar su vida a través de la escritura, la pintura, la fotografía y, ahora, el cine o el video. Pero, ¿cómo traer aquello inconsciente, inmaterial e intangible, preservado solo en la memoria, en las emociones, en el sentir de la brisa, y lograr compartir esa misma idea?

Esto es lo que Jaime Peña (2015) describe como la experiencia de la pérdida, un principio de la vida que adquiere una personalidad capaz de influir en nuestras decisiones y emociones. Afirma que, gracias a esta profunda sensación, el amor, el dolor y diferentes emociones logran, de alguna manera, darle vida a esa pérdida, pues son los símbolos incrustados en la memoria los que detonan estas reacciones emocionales.

Además, Frisón Fernández (2015) dice que: “En una película, las imágenes en silencio poseerán un lugar representacional que cobrará certeza en el espacio mostrado en el filme. Espacio hecho en imagen en silencio” (p. 112). El sonido y el uso de planos prolongados y vacíos pueden lograr en el espectador una dinámica de lectura de la imagen, creando así una sensación de que el plano no está vacío, sino que lo ocupa esa extraña apreciación que el autor muchas veces trata de describir como sensación.

El realizador debe estar dispuesto al alzar de lo desconocido. En su búsqueda estética y narrativa, permite la creación de la imagen cinematográfica, la cual ofrece una nueva perspectiva dominada por tomas largas, movimientos de cámara prolongados, personajes ausentes y paisajes desiertos que transmiten soledad y abandono. La representación de la ausencia se fundamenta en procesos de observación y reflexión subjetivos, con la intención de evocar el pasado. La ausencia modifica los espacios y los transforma; la corrosión que acompaña el paso del tiempo, el

decaimiento y la destrucción consumen por completo un lugar, en donde se marchita una esperanza. La ausencia filmada también puede ser una liberación por medio de un episodio catártico de emociones reprimidas.

La memoria filmada

André Bazin (1990), en su libro “*¿Qué es el cine?*”, define la imagen de la fotografía como una reproducción de la realidad, un testimonio visual que, de otro modo, podría perderse en el tiempo. Es entonces cuando la fotografía (y entiéndase que nos referimos también al filme en términos prácticos) logra preservar una memoria del pasado que permite una conexión emocional con quien la ve, aunque su captación no cuente con una manipulación de interpretación, como sí lo haría la pintura.

Sin embargo, Bazin (1990) también afirma que la lectura de la fotografía está influenciada por el contexto del espectador, siendo capaz de alterar la recepción de esta, dando pie a múltiples formas de relacionarse con la fotografía, al igual que con el cine, pues dice:

En esta perspectiva, el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. El filme no se limita a conservarnos el objeto definido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota, sino que libera el arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio. (p. 29)

Así, concluye que el filme es capaz de capturar aquello efímero, como lo es la vida, un ser querido, un suceso o un paisaje, y que a través de este ahora llamado arte, somos capaces, como humanos, de confrontar la mortalidad e invita a reflexionar sobre la memoria.

Partiendo de lo anterior, Ana Aitana Fernández (2019) le otorga al cine o filme el término imagen-cuerpo, haciendo alusión a este como objeto tangible, pues en las imágenes que muestra, el espectador es capaz de materializar la memoria y la nostalgia. Todo esto es gracias a lo que Ana llama cicatrices emocionales, espacios en donde los recuerdos perduran y generan un atlas íntimo, construido por todas estas experiencias individuales, pero que a su vez son capaces de ser reflejadas en la imagen filmica.

Dino Pancani, en su artículo titulado “*La memoria filmada*”, argumenta que el cine crea una conexión de recuerdos y emociones no solo individuales, sino también colectivas. Todos los espectadores de una película participan en el diálogo de su construcción, ya que la audiencia aporta una carga subjetiva, contribuyendo así a una idea colectiva de la memoria. Pancani (2011) menciona que: “El cine puede ser un vector o dispositivo de memoria y/o también puede instalarse como un lugar” (p. 195). Dino hace énfasis en que lo captado en la película también nos habla de la subjetividad del artista, pues hay un montón de decisiones como qué grabar, cuándo grabar, cómo, dónde y, a veces, para qué. Es en esta tarea de filmar donde nace la construcción de una narrativa que no necesariamente aborda una realidad, sino una interpretación de la realidad, permitiendo una vez más el juego entre el artista, la obra y el espectador.

Para ejemplificar esto, en el documental “*Esquirlas*” de la directora Natalia Garayalde (2021), se contempla la metáfora y la comparación entre el pasado de los recuerdos familiares y la tragedia de la ciudad, quedando plasmados aquellos momentos únicos. Gracias a este trabajo de análisis de lo que se vivía en ese momento, la imagen adquiere una tridimensionalidad entre

lo que se ve y lo que se narra, adquiriendo un contexto y una sensación de memoria. Esto permite que, aunque no se haya estado allí, las imágenes transmitan esos recuerdos.

Investigación de campo

Procesos

El nacimiento de una idea

En el ámbito universitario se forjan diferentes conocimientos y actitudes que potencian las habilidades de los estudiantes. En mis primeros semestres del pregrado en Cine, mi adaptación al entorno no fue fácil, ya que era un lugar diferente, con estilos y formas de vida totalmente distintos a los míos. Con el transcurso del tiempo, pude adaptarme a este contexto y a una carrera muy ambiciosa que yo misma elegí. Sin embargo, mis anhelos siempre llevan esa calma y ese color verde que solo posee el campo. Es por eso que decidí hacer una película sobre mis tradiciones, mis vivencias como campesina y la contemplación de un lugar que ya no es el mismo. La idea de crear y producir un documental sobre mi tierra no surgió en la universidad; ese deseo ya estaba presente en mí una década atrás.

La bitácora

En el proceso creativo, la realización de escritos articulados, poéticos y fragmentados es la suma de un cuaderno que paulatinamente se fue formando con el transcurso de los años. La bitácora de este proyecto contiene múltiples ejercicios de escritura reflexiva, autobiográfica y filmica, escritos que trazan un viaje desde las ideas hasta llegar a la materialidad. Inicié el proceso de escritura de la bitácora en 2023, en la materia de Taller Central VI, con mi docente Daniel Cortés. No obstante, muchos de los textos, imágenes y reflexiones son recolectados de años anteriores. Mucha de esta información pertenece a actividades de las diferentes materias de la carrera. Uno de los ejercicios más significativos fue “El silencio de los fusiles”, realizado para

la materia de Estética II, un ejercicio escrito y narrado desde el dolor, el silencio y el abandono en mi territorio.

La reescritura es un proceso clave y sustancial para cada proyecto. A lo largo de la investigación, las ideas y temas van tomando más propiedad y un carácter esencial; los argumentos se van perfeccionando y tomando más credibilidad. Todo esto se puede apreciar en una herramienta tan valiosa como lo es la bitácora, que recoge el proceso creativo y personal como realizadora.

Búsqueda de los personajes

Antes de iniciar formalmente la búsqueda de los personajes que estarían y formarían parte del documental, mi abuelo paterno me llamó mucho la atención como personaje, principalmente por su carácter y por el respeto familiar que le teníamos y que aún permanece en nuestro círculo familiar. Si bien a mi abuelo no le gustaban las cámaras ni ser filmado y observado por un aparato, en su vida logré conocer muchas cosas importantes que definen su personalidad y su esencia. Es por eso que mi búsqueda se basó en encontrar un señor que tuviera una cualidad, por pequeña que fuera, similar a mi abuelo. En mi búsqueda me encontré con muchos amigos y vecinos de la vereda Santa Teresa; también recorrí algunas veredas aledañas con el objetivo de encontrar un personaje que tuviera un factor diferenciador en mi película.

En este viaje me encontré con la familia Restrepo, perteneciente a la vereda La Guajira. En esta familia pude entrevistar y conocer a Jaime Restrepo, un señor de 90 años, y a su hijo Jorge Restrepo. En esta misma vereda, pude conversar con Jorge Agudelo, un trabajador de mi abuelo materno, quien vive en esa misma vereda. Pero mi búsqueda se fue muy lejos y no me di cuenta de que lo que buscaba estaba muy cerca de mi casa y de la finca de mis padres. En mi infancia pude conocer a Iván Cárdenas, un hombre que trabajó mucho en la finca, pero nunca

había tenido la oportunidad de sentarme a hablar con él. En nuestra plática, que fue corta y en medio de su cafetal, pude extraer esa chispa que hace que Don Iván sea un personaje diferenciador, un hombre admirable, sencillo y cuyo amor se ve reflejado en sus ojos.

Digitalización del material de archivo

Regresar a los álbumes familiares y a los vídeos caseros nunca ha sido una tarea fácil para mí. Este material está tan bien guardado en nuestra casa, casi como si no quisiéramos recordar el pasado. En las reuniones familiares no se habla del tema, ni se ha tenido un gusto por regresar a ese material; para cada uno de nosotros tiene connotaciones diferentes.

Tomar la decisión de utilizar este material en mi película tuvo muchas consecuencias, pero aun así, fue satisfactorio y reconfortante. Pude tocar, apreciar y unir a mi antojo algo que aún es sagrado en mi familia. En la búsqueda me encontré con muchos álbumes fotográficos de mis abuelos, mis padres y míos cuando era una bebé. En los mini DVD, pude observar algunos videos, muchos de ellos ya estaban corroídos por el tiempo. La digitalización llevó un buen tiempo y se pudo extraer una cuarta parte de los videos caseros que mi familia guardaba. Aun así, ese algo tan sagrado le dio un toque exclusivo al documental.

Este viaje trajo consigo esas contradicciones del habitar y el pertenecer. Los cuestionamientos estuvieron presentes en cada etapa de la película y aún permanecen. Vivo en dos mundos que se contradicen uno al otro, pero se dejan habitar. Son dos mundos que me permiten ver y traspasar esta frontera preexistente entre el campo y la ciudad, y solo puedo atravesar con el cine, como vehículo y medio para generar memoria.

Proceso emocional

La ejecución del proyecto tuvo diferentes etapas y momentos que fueron transformando lentamente la historia, sus conexiones con los personajes y mis pensamientos como realizadora. Todo esto fue un proceso liberador y catártico; las emociones se iban transformando hasta el punto de tomar esa gran decisión de hacer parte de la película, no solo como directora, sino también imprimiendo y poniendo ese sello propio en algo que es mío. Me negué muchas veces a formar parte, pero cuando decidí hacerlo, el título del documental y su forma cambiaron. Ya no es solo un documental observacional; ahora es un documental epistolar en el cual puedo hablarme y escribirme a mí misma, emprender ese viaje al pasado y añorar esa infancia. Puedo regresar a mi tierra y ver el cambio abrupto que se expresa en la soledad y abandono del espacio, y puedo ir al futuro, por medio de la ensoñación, para desear una nueva germinación para el campo que nos seduzca a quedarnos.

“El ocaso de las golondrinas” contempla ese viaje personal e introspectivo que juega con la realidad de un espacio y tiempo. Este documental contiene una carga emocional muy alta y significativa; son emociones que me fragmentan y visibilizan ese lugar privado que nunca deseé mostrar y llevarlo a más personas.

Observación participante

La utilización e implementación de la observación participante es fundamental para esta investigación. Esta técnica de investigación cualitativa favorece una mayor adaptabilidad tanto del investigador como del entrevistado dentro de su contexto. La observación participante es una metodología que abarca una amplia gama de disciplinas, permite una inmersión en los comportamientos y dinámicas sociales. Además, garantiza una recolección de datos más eficiente, así como una comprensión profunda y detallada de la cultura y tradición del grupo que se está estudiando.

En un recorrido histórico, la observación participante ha sido desarrollada y discutida por varios autores en sus estudios y análisis sobre la investigación cualitativa. Estos estudios van desde la etnografía primitiva hasta lo tradicional y el cambio social. La etnografía primitiva ha evolucionado y se ha trasladado a las ciencias sociales, como la antropología y la sociología, para abarcar tanto aspectos culturales como relaciones humanas y procesos de cambio. Velasco y Díaz de Rada (2006) concluye que “una de las misiones de la antropología social ha sido rescatar culturas diferentes, preservarlas en su especificidad” (p.78).

Los procedimientos en la etnografía son variables. La investigación y la recolección de datos no tienen un orden establecido; sin embargo, el trabajo de campo, la observación participante, las historias de vida de las personas, el diálogo, las entrevistas y el análisis de datos son importantes para una adecuada investigación. Esto da como resultado el contenido para su posterior registro y elaboración de un texto etnográfico que, en muchas ocasiones, está acompañado por material digital. Para Velasco y Díaz de Rada (2006), la etnografía posee un factor diferenciador en su aplicabilidad y trascendencia en los diferentes sistemas:

La etnografía está orientada, fundamentalmente, por la significación. Y la significación es respectiva a alguien. El eje de respectividad de la significación lo conforman al menos dos grupos sociales (o dos sistemas): el grupo humano convertido en objeto de estudio y la comunidad científica, y, por extensión, la sociedad en general a la que el investigador dirige los resultados de su trabajo. La etnografía es, pues, un tránsito entre sistemas diferentes, en cierto modo entre culturas diferentes. (p.42)

La observación participante es una técnica cualitativa que facilita la realización de estudios en los diferentes ámbitos y contextos sociales. La investigación cualitativa avanza a medida que se van estableciendo los procesos y la interacción del investigador con los informantes. Taylor y Bogdan (1987) definen que: “En la observación participante, el análisis de los datos es una actividad en proceso continuo. Los observadores van y vienen entre los datos ya recogidos y el campo” (p. 70). En todo este proceso, el observador toma muchas posturas para adaptarse a una comunidad en específico. La comunicación va cambiando paulatinamente a medida que se entrelazan los vínculos entre las personas y los informantes. Una investigación es mucho más sólida cuando el observador permanece más tiempo en el lugar que desea investigar. Es por eso que una buena investigación requiere de tiempo y un buen gusto por la exploración. Goffman (1981) establece una relación entre ocupación y el rol del investigador con la cercanía y los vínculos que se establecen en la observación participante:

El observador participante puede no solo lucir una mirada de aceptación mientras escucha a un informante, sino que también puede tener el cuidado de adoptar la misma mirada al observar al informante mientras este habla con otros; los observadores del observador no descubrirán entonces tan fácilmente cuál es su posición. (p. 19 - 20)

En el desarrollo del documental, la investigación se tomó varios meses y fue uno de los procesos más largos y enriquecedores del cortometraje. El diseño de la investigación se realizó con el fin de conocer a profundidad el territorio en el que nací y permanecí toda mi infancia. Como observadora participante, elegí los escenarios más acordes para que mis informantes se sintieran tranquilos y pudiéramos convivir sin distracciones. Sin embargo, en mi observación, la

cámara estuvo presente en algunos momentos, causando una atracción negativa que no me permitía acercarme a los entrevistados. Aunque soy parte de la comunidad investigada, aprendí muchas cosas nuevas que desconocía o simplemente pasaba por alto. En esta observación participante, me integré fácilmente a mi contexto y en muchas ocasiones seguía trabajando en las labores agrícolas y olvidaba que estaba haciendo un documental.

Resultados

Los procesos que consolidaron el proyecto tuvieron resultados muy satisfactorios en cada una de las etapas. El nacimiento de una idea abrió un mundo que permitió la exploración de un lugar común y personal para mí como directora. En toda esta exploración, adquirí muchos conocimientos y prácticas que se desarrollan diariamente en el campo y en cada una de las labores agrícolas. En todo este descubrimiento del lugar común, mi deseo era ir un poco más adentro para buscar en las pequeñas cosas algo que fuera diferenciador y nuevo. No me quería quedar en una imagen estéticamente linda para vender el campo como ese lugar hermoso donde no pasa nada y presentar a los personajes como campesinos que carecen de voz y autoridad. Como campesina, mi propósito con la realización de este documental era utilizar el cine como medio para alzar las voces y difundir una imagen auténtica de las personas que fueron tocadas por este proyecto.

La investigación de campo y el ingreso al territorio trajeron grandes aprendizajes para todo el equipo técnico y artístico responsable de la ejecución del proyecto. Los largos desplazamientos por las veredas Santa Teresa, Tenche Viejo y La Guajira estuvieron condicionados, principalmente, por las fuertes lluvias que se presentaron en las fechas en que realizamos la investigación de campo y el primer rodaje. Además, cargar y llevar consigo los equipos por caminos pantanosos, empedrados y ríos nos puso a prueba. A pesar de eso, el

entusiasmo de todo el equipo por las historias y vivencias que recoge el documental nos impulsó a seguir avanzando en medio de esas dificultades y los lodazales que nos querían dejar descalzados.

En la etapa de desarrollo y rodaje de la película, algunos compañeros y amigos de la universidad se unieron al proyecto. Sin importar las condiciones, ellos viajaron al campo para sumarse a esta experiencia, una experiencia que para muchos era totalmente nueva y representaba su primera visita al campo. En este recorrido, todos nos permitimos vivir el momento y disfrutar del territorio, escuchando las historias y vivencias de las personas mientras avanzábamos en el proceso creativo.

Es importante mencionar que uno de los resultados más significativos para el proyecto fue el premio monetario adquirido en las convocatorias “Jóvenes por el Cambio 2023” y “Jóvenes por el Cambio 2024”. Este dinero facilitó la realización del cortometraje y la contratación de algunas personas que se sumarían más tarde al proyecto, para finalizar aspectos de la postproducción de sonido y la colorización. Además, este dinero nos asegura la participación en diversos festivales a nivel internacional y nacional, y de ese modo, cumpliremos con nuestro objetivo de difundir un documental que destaca y exalta el campo y, en especial, las familias productoras de panela en el municipio de Angostura.

Por último, uno de los resultados adquiridos en toda la producción del documental fue afrontar un proceso emocional desde mi postura como directora. Este proyecto tocó muchas fibras y emociones reprimidas de la infancia que se expresan en un material de archivo que estaba oculto y casi olvidado. En todo el proceso de creación, aprendí a aceptar que debía hacer parte e imprimir mi esencia en la obra, para darle un giro a la historia y hablar desde mi postura como campesina, postura que me permitió tener una voz que se manifestó en toda la obra y acompaña este viaje que pretende llevarnos a muchos lugares y vivencias. *“El ocaso de las*

golondrinas” es un proyecto con una alta carga sentimental que tocó mi ser y, sobre todo, es una obra liberadora.

Jornadas y oficios en el trapiche tradicional

Las jornadas de trabajo en los trapiches tradicionales son extensas y requieren mucho esfuerzo físico en cada uno de sus oficios. Las personas que trabajan en estos establecimientos, que en su mayoría son tradicionales, son habitantes de la misma comunidad e, incluso, son personas de la misma familia quienes conforman el grupo de trabajadores que se encargan de la producción y elaboración de la panela.

Sedó Masís y Cerdas Núñez (2016) enfatizan en la importancia de los oficios y las jornadas de los trapiche paneleros:

A pesar de que el oficio del trapichero es seguido mayoritariamente por varones, las mujeres también tienen su cuota de participación. Hay que tener presente que el trapiche es una agroindustria familiar, y la necesidad de cubrir diferentes actividades, en jornadas extenuantes, hace que la participación de mano de obra sea altamente valorada, independientemente si se trata de varones o mujeres. (p.37)

En Angostura, los trapiches paneleros están ubicados en el 72% de las 45 veredas registradas, lo que los convierte en la principal actividad económica del municipio. Estos trapiches aún emplean una producción artesanal y minoritaria; sin embargo, es una labor que se ha realizado durante muchos años en la región y que, lentamente, ha ido transformándose e implementando nuevas herramientas para mejorar su nivel de producción.

En la siembra, cosecha y producción, hay una persona que se encarga de estas labores. Es alguien que, en muchas ocasiones, creció en ese entorno y aprendió desde temprana edad esta práctica agrícola. Sennett (2009) menciona que “El artesano explora estas dimensiones de habilidad, compromiso y juicio de una manera particular. Se centra en la estrecha conexión entre la mano y la cabeza. Todo buen artesano mantiene un diálogo entre unas prácticas concretas y el pensamiento” (p.12). El artesano en la producción de panela es aquel que pone todo su empeño y esfuerzo en su cultivo. Siembra las semillas que luego germinarán, corta y recoge la caña de azúcar, y la lleva al trapiche para exprimirla y convertir el jugo de la caña en bloques de panela. El artesano sabe esperar y es paciente ante el proceso.

La producción de panela en Angostura se realiza principalmente los días viernes y sábados. Cada trapiche comienza sus actividades el jueves, día en que generalmente exprimen una gran cantidad de caña, hierven el jugo en las calderas y lo dejan reposar hasta el día siguiente. El viernes, los trabajadores llegan a las 2 o 3 de la madrugada e inician sus labores. Cada trabajador descansa solo cuando otra persona lo releva para que pueda alimentarse e hidratarse. La jornada termina a las 6 o 7 de la noche. Al día siguiente, los trabajadores madrugan nuevamente para llegar al trapiche a las 2 de la mañana y comienzan sus labores normalmente hasta que se termina de exprimir la última caña y se completa la cocción de toda la miel.

La producción de panela por día en cada trapiche es de aproximadamente 1.680 kilos. La panela se empaca en unidades de 1 kilo y en bolsas de 24 kilos. Este proceso se realiza cuando los bloques de panela están completamente fríos y secos. Después de esta etapa, se traslada la producción de panela hasta el pueblo. El traslado aún se realiza a lomo de mula, aunque en algunas veredas ya hay carreteras por las cuales pueden transitar los vehículos con el producto.

Los oficios en el trapiche tradicional son los mismos, pero cambian sus nombres gradualmente dependiendo de la región y la comunidad. En Costa Rica, “se resalta el oficio del trapichero, trabajador dedicado al cultivo y el procesamiento artesanal de la caña” (Sedó Masís y Cerdas Núñez, 2016, p. 7). En el contexto social de Angostura, cada oficio tiene su nombre, pero en muchos casos son términos coloquiales adquiridos a lo largo del tiempo. Estos son los oficios que forman parte de los establecimientos paneleros o trapiches tradicionales en Angostura:

Molinero: Es la persona encargada de operar el molino en el que se exprime la caña de azúcar. Esta persona toma la caña de un arrume, la alinea y la pone en el molino para que sea exprimida. Además, es la encargada de realizar el proceso adecuadamente sin que haya interrupciones.

Bagacero: Es el encargado de recibir el bagazo que sale del molino después de exprimir la caña y llevarlo a un lugar idóneo para su posterior secado. El bagacero toma pequeños puñados de bagazo que van saliendo del molino, hace una pila en una tela y luego la alza en sus hombros para llevarla a una bagacera y apilarlo.

Mingo: Esta persona es la encargada de suministrar el bagazo seco al atizador y arrumar la caña en grandes pilas cerca del molino para que el molinero pueda cogerla. El mingo cambia de lugar frecuentemente para hacer su trabajo sin dejar de suministrar la caña y el bagazo a ambos trabajadores.

Atizador: Es un trabajo agotador y de alto riesgo, ya que es el lugar más caliente del trapiche y con presencia de un fuego ardiente a pocos metros. El atizador es el encargado de disponer el bagazo seco en el hueco de la hornilla para alimentar el fuego y no dejar que se

apague. Este oficio lo hace con una horqueta para evitar acercarse demasiado al fuego, sin embargo, en algunos trapiches se introduce el bagazo con las manos en la hornilla.

Hornero: Es el encargado de hervir el jugo de caña en grandes calderas hasta que se reduce y se convierte en miel. El hornero utiliza una herramienta de acero inoxidable para pasar el jugo de caña de caldera en caldera. En algunos trapiches, las calderas tienen llaves incorporadas que permiten el paso del jugo entre ellas.

Contra-hornero: Se encarga de limpiar las impurezas del jugo de caña, aplicando un extracto natural de un árbol que ayuda a purificarlo antes de que termine de hervir. Además, cuida las calderas y entrega el jugo de caña al hornero para continuar con la cocción.

Batidor: Este trabajo requiere constancia y cuidado para mantener la temperatura de la miel. El batidor recibe la miel en un recipiente o en una carreta grande, la cual le entrega el hornero desde una caldera llamada “la saquera”. Luego, revuelve la miel hasta obtener el punto exacto para moldear la panela.

Moldeador: Recibe la panela caliente del batidor y, juntos, llevan el recipiente o la carreta hasta el lugar donde moldearán la panela. El moldeador coloca varios moldes de madera sobre una mesa y vierte la panela en cada molde para que tome forma. Después de este proceso, se deja enfriar y, al cabo de unos minutos, se retiran los moldes y se traslada la panela a otro lugar para iniciar el empaquetado.

Empacador: Este oficio es realizado por varias personas, generalmente tres, que trabajan todo el día para empacar toda la panela producida. Los empacadores, en su mayoría mujeres, colocan cada bloque de panela en una bolsa y luego pasan al proceso de termoencogido para que la bolsa se ajuste al bloque. Posteriormente, embalan la panela en bolsas o cajas de 20 o 24 kilos y la almacenan en un lugar fresco.

Mayordomo: Es la persona encargada de supervisar toda la producción y el empaquetado de la panela. El mayordomo coordina y supervisa todas las actividades en el trapiche, además de relevar a cada trabajador para que se alimente. También se encarga de aceitar y reparar las máquinas.

El papel de la mujer en el campo

Desde la antigüedad, la mujer ha representado un papel importante en el hogar y la crianza de los hijos. Sin embargo, eran reprimidas y dominadas por sus maridos, y su grado de incidencia dependía de la cultura a la que pertenecían. Las labores domésticas y todo el cuidado del hogar recaían en las mujeres, quienes, además de dar a luz y criar a sus hijos, debían realizar esas obligaciones. En el campo, estas labores tienen más repercusión, ya que las actividades son más extenuantes por el contexto, y a esto se le suma el trabajo complementario que hacen las mujeres en los cultivos.

De Beauvoir (2015) analiza de forma concisa las condiciones y situaciones de las mujeres. En su libro, realiza un recorrido histórico por diferentes campos y proporciona información relevante sobre el rol de la mujer campesina.

En el campo, la agricultora participa de forma considerable en el trabajo rural; la tratan como a una criada; a menudo no come en la misma mesa que su marido y los hijos, trabaja más duramente que ellos y las cargas de la maternidad se suman a sus fatigas. Sin embargo, como en las antiguas sociedades agrícolas, al ser necesaria para el hombre, se la respeta; sus bienes, sus intereses, sus preocupaciones son comunes; ejerce en la casa una gran autoridad. Estas mujeres, inmersas en su vida difícil, hubieran podido afirmarse

como personas y reclamar sus derechos; pero una tradición de timidez y de sumisión pesaba sobre ellas. (p. 185)

En la actualidad, el papel de la mujer en el hogar y en el campo ha cambiado, aunque hay corrientes muy marcadas por las costumbres. Las nuevas generaciones están tomando decisiones y adquiriendo más participación en sus comunidades. “Las mujeres hemos comenzado, hemos reaccionado y eso ya no les ha gustado a las autoridades” (Lehm y Rivera, 1988, p. 160). En el discurso de cada uno de los entrevistados por Zulema Lehm y Silvia Rivera Cusicanqui, se tiene muy presente la palabra libertad. En la transcripción de la entrevista de Catalina Mendoza, está expuesta su lucha y cada palabra refleja los desafíos que ha enfrentado sin importar su género y, mucho menos, la opresión de un estado. Con este mismo resurgir y el ímpetu en alto, varias mujeres de diferentes países hablan de las dificultades que presentan, pero resaltan las luchas que han tenido y, sobre todo, las victorias que han conseguido. “Poco a poco se alzan las voces perdidas de las mujeres rurales y se presenta una nueva historia” (Instituto Interamericano de Cooperación para la Agricultura, 2029, p. 82). Con esa mirada hacia el futuro, día tras día se busca esa libertad anhelada por cada mujer, lo que las obliga a reunirse y alzar sus voces para resonar en la sociedad.

En Angostura, el papel de la mujer está muy afianzado a las costumbres. A pesar de eso, en algunos hogares se percibe cómo la mujer ha ido tomando un rol importante y diferenciador. Muchas de estas mujeres ahora lideran grupos en su comunidad, tienen sus propios cultivos y son ellas mismas quienes venden sus productos y no están totalmente esclavizadas con los oficios de la casa. En la investigación de campo, conocimos a Érika Cárdenas, una mujer que vive con su padre y sus dos hijas en la vereda El Socorro. Érika ha tomado conciencia de su importancia

como mujer y lucha sin ser percibida por esa igualdad de géneros. Después de la muerte de su madre hace 19 años, ella quiso viajar a la ciudad para terminar sus estudios, pero el amor por su tierra y el dejar sus cultivos que con tanto esfuerzo y dedicación sembró, la hicieron cambiar de opinión. Tiempo más tarde, Érika quedó en embarazo de su primera hija y, aunque el padre de la niña quería formalizar un hogar, Érika se negó y siguió viviendo en su casa; para Érika, el matrimonio conlleva muchos sacrificios y una consagración al hogar, temas que su madre le había enseñado y que por decisión propia Érika no quería seguir. Érika disfruta de su libertad, una libertad que no solo ha podido tener en el campo, sino por cada una de las decisiones que ha tomado a lo largo de su vida.

Imagen 1

Entrevista realizada a Érika Cárdenas y a su hija Carolina



Nota. Entrevista, [Fotogramas], de C. Restrepo, 2023, archivo personal.

Ahora, el trabajo rural tiene mucha más participación de las mujeres y realizan actividades que antes solo eran para hombres. Llevar un machete colgado en la cintura ya no es un acto de discriminación. En el caso de Érika, es un acto de orgullo y satisfacción por todo lo que ha conseguido y, sobre todo, por las enseñanzas que le ha dejado el campo. Érika cuida de

sus dos hijas y desde temprana edad les está enseñando a ser independientes, tener sus propias cosas y ganarse su propio dinero. Érika las motiva a que sueñen y cumplan cada uno de esos deseos, pero sobre todo, las impulsa a explorar el mundo, tener voz propia y vivir sin ataduras.

Conversación con las personas

En el desarrollo del cortometraje, las visitas al territorio se realizaron frecuentemente. El trabajo de campo nos aseguró una mayor facilidad para integrar diferentes métodos con el fin de buscar, obtener y registrar la información. El interés propio por encontrar información y acercarme a las familias de mi comunidad me llevó a recorrer algunas veredas y visitar hogares que nos brindaron información importante para el proyecto y para mi vida personal. “El trabajo de campo deja un cierto lastre, ejerce una cierta presión sobre el investigador y en algún sentido lo transforma” (Velasco y Díaz de Rada, 2006, p. 23). La exploración y el diálogo con mis vecinos, conocidos y familias de otras veredas me hicieron tomar conciencia de las falencias que los productores de panela poseen y han sufrido por años, pero también de la riqueza que nosotros, como campesinos tenemos y, en muchos casos, desconocemos.

En los encuentros con las personas, utilizamos la entrevista como método de recolección de datos, siendo la entrevista “la herramienta de excavar” (Benney y Hughes, como se citó en Taylor y Bogdan, 1994, p. 100). El tipo de entrevista cualitativa nos permite tener un diálogo más ameno y cercano con los informantes. En este tipo de entrevista no hay que seguir una estructura rígida, lo que permite llegar a una conversación más profunda y obtener datos que en una entrevista estructurada no se suelen obtener. Taylor y Bogdan (1994) mencionan que “las entrevistas cualitativas han sido descritas como no directivas, no estructuradas, no estandarizadas y abiertas” (p. 101). Las entrevistas se realizaron en los lugares habitados por los

informantes; algunas fueron en el trapiche, otras en los hogares y en caminos de herradura cercanos a sus casas.

En la vereda La Guajira, nos encontramos con el señor Jaime de Jesús Restrepo, oriundo del municipio, quien ha vivido en la vereda durante 73 de sus 85 años de vida. En todo este tiempo, se ha dedicado a la siembra y cosecha de la caña de azúcar. Actualmente, ya no trabaja en el entable o trapiche tradicional; sin embargo, a su edad aún ingresa a los cañaduzales a desherbar y cortar la caña de azúcar. Jaime tiene cuatro hijos, tres de ellos son los encargados de los cultivos y la empresa familiar. En todos los años que Jaime lleva trabajando, se siente orgulloso de su oficio y de su finca: “La tierrita me da la comidita, hay veces con brega y otras veces normal. Esa panela tiene mucha brega, unas veces da algoito y otras veces da más poquito, pero en todo caso, de eso vivimos” (J. Restrepo, comunicación personal, 10 de septiembre de 2023). En este pequeño momento compartido con el señor Jaime, descubrimos cómo él disfruta del campo y vive sus días cotidianamente. En este disfrutar, Jaime sale a visitar a sus amigos, camina por la vereda los sábados o domingos y rara vez va al pueblo.

Imagen 2

Entrevista realizada a Jaime Restrepo



Nota. Fotograma de la entrevista grabada en la vereda La Guajira, 10 de septiembre de 2023, archivo personal.

En ese mismo recorrido por la vereda, fuimos a la casa de Jorge Agudelo, más conocido en la comunidad como “Chévere”. Durante la mayor parte de su vida, ha vivido y trabajado en la misma vereda. En un corto periodo de su vida, se fue a vivir al departamento del Huila para trabajar en una finca ganadera, pero tuvo que regresar a Angostura, ya que debía solventar los gastos de la casa de sus padres y cuidar a su madre. Actualmente, trabaja para Guillermo Múnera; es el encargado de cuidar los cañaduzales, cortar la caña de azúcar, llevarla al trapiche a lomo de mula y ayudar en la producción de panela para la finca El Hervé.

En nuestra conversación, Jorge fue muy enfático y mencionó reiteradamente las falencias que presentan en el campo y los malos pagos por la panela. Para él, el precio de la panela no da para sostenerse y cubrir los gastos de producción. Además, otro factor negativo es la falta de trabajadores:

Hoy en día no hay con quién trabajar la caña. Yo no sé qué vamos a hacer los viejos ya, porque si los muchachos que van creciendo se van a trabajar a Medellín en las empresas, nosotros los viejos ya no somos capaces de trabajar. (J. Agudelo, comunicación personal, 10 de septiembre de 2023).

Jorge tiene dos hijos; uno de ellos ya vive en Medellín y el otro está terminando sus estudios de bachillerato en la vereda. A pesar de todas las falencias y dificultades que tiene para producir la panela, Jorge no quiere cambiar de oficio. Su deseo es seguir trabajando porque es lo que sabe hacer. Tampoco es una opción para él irse de la vereda, porque en ese lugar tiene su casa y familiares cercanos con los que convive y trabajan en las fincas cercanas.

Imagen 3

Entrevista realizada a Jorge Agudelo



Nota. Fotograma de la entrevista grabada en la vereda La Guajira, 10 de septiembre de 2023, archivo personal.

En otra visita a la vereda, llegamos hasta la casa de Jorge Restrepo Palacio, hijo de Jaime Restrepo. En este encuentro, tuvimos la oportunidad de conversar con Jorge y su hija, María Isabel Restrepo. Ambos han vivido en esa misma vereda; incluso, María Isabel nació y se crió en la casa donde se hizo la entrevista. Jorge tiene 62 años y, durante todos estos años, se ha dedicado a cultivar caña en la finca de su padre. María Isabel ha adquirido esa costumbre y, junto con su esposo y su hijo, trabajan unos pequeños lotes de caña y también ayudan en los trapiches para la producción de panela. Jorge trabaja de lunes a sábado y solo descansa el domingo. Durante la semana, corta y recoge la caña de azúcar, y los viernes o sábados trabaja en el trapiche como “hornero”. María Isabel trabaja en el trapiche como moldeadora o empaca la panela, ya sea en el trapiche de su papá o en el de su esposo. Además, recoge café en los lotes de la misma familia.

En la conversación con Jorge y María Isabel, se tocó un tema importante sobre los cambios que presentan los entables o trapiches tradicionales en la región. Ellos comentaron sobre ese cambio gradual que las máquinas y las instalaciones han presentado:

Los molinos ahora trabajan con luz eléctrica y antes eran de agua, aunque el molino de mi papá aún es de rueda y trabaja con agua, que es la que hace girar el molino. En Angostura es el único molino de agua. (M. Restrepo, comunicación personal, 17 de septiembre de 2023).

En el trapiche de Jorge producen panela solo una o dos veces al mes, ya que es un trapiche muy antiguo y no es rentable elaborar panela en ese lugar porque los gastos de producción son iguales o incluso superan el valor recibido por la venta del producto.

Imagen 4

Entrevista realizada a Jorge Restrepo y Maria Isabel Restrepo



Nota. Fotograma de la entrevista grabada en la vereda La Guajira, 17 de septiembre de 2023, archivo personal.

En esa búsqueda de información y de un personaje para el documental, nos encontramos con una persona auténtica y muy dulce, una dulzura que ni los años ni la rudeza del campo han podido quitarle. Iván Cárdenas Arboleda es esa persona que, desde la primera conversación, nos atrapó y nos sedujo con su historia, algunas de sus vivencias en el campo y, sobre todo, su día a día como campesino admirable y reconocido en la comunidad. Iván tiene 83 años y lleva más de 40 años viviendo en la vereda El Socorro. A su edad, Don Iván aún trabaja en su tierra y se preocupa por la cosecha. En los trapiches cercanos, Iván trabaja como hornero y trabaja toda la jornada, siendo un oficio que requiere mucha constancia y estar más de 14 horas de pie. Don Iván es reconocido en todo el municipio por ser un buen trabajador, una persona honrada que, después de tantos años, aún sigue trabajando en su tierra y ayudando a los vecinos en la producción de panela. Incluso, cuando no había carreteras en las veredas, Don Iván era el

encargado de llevar la panela hasta el pueblo en recuas de más de 12 mulas. En esta misma entrevista, Don Iván nos contó las aventuras y desafíos que enfrentaba en los caminos pantanosos, estrechos y empinados para llevar la panela hasta el pueblo.

Don Iván cultiva caña de azúcar, café y plátanos en su finca. Siempre está pendiente de cada uno de sus cultivos y cuida sus plantas como su mayor tesoro:

La tierra es una cosa bendita. Usted siembra una mata de cebolla, una mata de plátano, una mata de caña y un palo de café, y todo le sirve a usted. ¿Cómo no va a ser bendita?

Usted se sienta en este piso y el único que lo echa es él de arriba. Por eso no hay como la tierra de uno. (I. Cárdenas, comunicación personal, 18 de septiembre de 2023).

Con todo ese amor que Don Iván tiene por sus cultivos, ese mismo día nos llevó hasta sus cafetales para mostrarnos y que pudiéramos grabar lo que él produce y lo que le genera felicidad.

Figura 5

Entrevista realizada a Iván Cárdenas Arboleda



Nota. Fotograma de la entrevista grabada en la vereda El Socorro, 18 de septiembre de 2023, archivo personal.

Investigación personal y familiar

Tradición familiar

En el año 1977, mi abuelo paterno, José Ignacio Mesa, compró la finca Los Mangos a Mariano Piedrahita Pena por 300 pesos. La finca, en ese entonces, tenía una extensión de 113 hectáreas y se utilizaba principalmente para la ganadería; en algunas zonas también se cultivaba caña de azúcar. Mi abuelo se trasladó desde la finca Suiza, una propiedad cercana que administraba junto a su padre, Ignacio Mesa Barrientos, para instalarse en su nueva finca con sus cinco hijos. En ese momento, mi papá tenía solo 6 años. En la finca había una casa vieja y muy deteriorada por el tiempo, pero entre todos lograron organizarla y adaptarla para vivir. Años atrás, la casa había sido saqueada y se encontraron tres “entierros”, término coloquial utilizado para referirse a un tesoro; en específico, tarros o ollas llenas de oro.

La familia Mesa era un apellido de renombre en el municipio, especialmente por ser buenos negociantes y brindar empleo a otras personas en las fincas que poseían o administraban. También eran reconocidos por tomar iniciativas en la comunidad para solventar las falencias del territorio. Uno de los servicios más representativos, que mi abuelo contaba con orgullo, fue la construcción del puente El Socorro, que después de 42 años aún sigue en pie y por el cual pueden transitar carros livianos. Este puente fue construido por los mismos campesinos, con solo un oficial de obra, demostrando que, en muchas ocasiones, la experiencia es más valiosa que el conocimiento teórico.

Otra labor por la que nuestro apellido era conocido en el territorio era por ser excelentes ganaderos y cuidar grandes lotes de ganado. Mi abuelo adquirió su gusto por la ganadería de su padre y sus hermanos. En su juventud, trabajó en muchas fincas administrando grandes ganaderías, lo que despertó en él el deseo de tener su propia finca.

Imagen 6

El amor y la pasión por los caballos en la familia



Nota. Fotografías familiares en las veredas Tenche Algodón y Santa Teresa.

Mi abuelo continuó con la tradición de la finca Los Mangos, dedicándose a renovar los cañaduzales y a realizar las reformas necesarias en el trapiche para seguir produciendo panela. El trapiche era completamente tradicional, y para esa época no había energía eléctrica en toda la región. Para trabajar durante la noche, utilizaban mecheros de petróleo, caperuzas de gasolina y velas para iluminar el entable y así poder realizar sus labores. El molino funcionaba con una rueda hidráulica que solo podía exprimir un trozo de caña a la vez y, a lo largo del día, presentaba muchas fallas.

La producción de panela solo se llevaba a cabo los días viernes, y cada trabajador realizaba su oficio desde las 3 de la mañana hasta las 8 o 9 de la noche. En ese entonces, la panela no se moldeaba; se envolvía en bloques con hojas de plátano secas y se empacaba en costales de cabuya, cada costal con un peso de 50 kilos. La finca requería muchos trabajadores, por lo que se ofrecía empleo a las personas que vivían cerca de la finca o en veredas aledañas. En esa época, había 12 trabajadores diarios para realizar diferentes labores, desde la siembra de la

caña de azúcar hasta la producción de la panela; también se dedicaban a limpiar los potreros y cuidar del ganado. El pago a los trabajadores se realizaba cada ocho días, y el jornal diario era de 20 centavos, a pesar de que trabajaban más de ocho horas diarias.

La familia Restrepo Vasco trabajó muchos años en la finca, realizando diferentes tareas. También la familia Mora Agudelo acompañó a mi abuelo en la tarea de cultivar y transformar la finca para hacerla más productiva. Entre estos trabajadores es primordial mencionar a Gabriel Mora Mora, Óscar Mora Agudelo y Miguel Mora Agudelo, por ser hombres honestos que dedicaron parte de su vida a trabajar con mi familia y a continuar con una tradición.

Imagen 7

Finca Los Mangos



Nota. Fotografía del trapiche tradicional y los cañaduzales en la finca Los Mangos.

Las carreteras y vías de acceso a las veredas llegaron en la década de los 90 solo a algunas veredas. Años atrás, la panela y otros productos se tenían que sacar a lomo de mula. Eran jornadas extenuantes y agotadoras; de cada finca salía uno o dos arrieros con 12 mulas. Los

arrieros de la finca de mi abuelo eran Flavio Mora Agudelo y, en algunas ocasiones, Iván Cárdenas Arboleda. El viaje duraba más de tres horas para llegar hasta el pueblo, y de regreso traían víveres e insumos para la finca. Normalmente se realizaba un viaje al día y, en pocas ocasiones, se hacían dos.

Mi abuela permanecía en la casa y solo salía para llevar la comida a los trabajadores en ollas hasta el lugar donde se encontraban. Ella se encargaba de llevar el desayuno y el almuerzo. Normalmente se levantaba a las 3 de la mañana para cocinar con leña y hacer las arepas de maíz diariamente, una labor que requería tiempo, pero que era sagrada en cada hogar. En el menú no faltaban la mazamorra, el sancocho y los frijoles. La arepa acompañaba todas las comidas, y al final de la jornada se servía arepa con quesito y chocolate, una comida llamada “el algo” que se repartía a las 3 de la tarde. Antes de la cena, mi abuela se dedicaba a tejer y coser con su máquina la ropa para la familia, e incluso realizaba remiendos a las prendas deterioradas. En la casa, todos los alimentos eran almacenados en grandes alacenas y cajones de madera; las carnes se salaban y se colgaban al aire libre en garabatos de palo. En la casa de mi abuela no podía faltar el sancocho de gallina criolla, un plato típico y exquisito que se compartía los domingos o en días de fiesta.

Mi abuela cuenta con orgullo la crianza de sus cinco hijos. En muchas ocasiones nos ha platicado a la familia cómo fue el nacimiento de cada uno de ellos. Mi abuela tuvo su primer hijo en 1965; todos sus hijos nacieron en la finca donde vivían antes, incluido mi papá, quien nació allí y fue recibido por la partera de la comunidad, que en ese entonces era la hermana de mi abuela. Después del nacimiento del niño, las mujeres debían seguir una dieta estricta de 40 días, durante los cuales debían permanecer acostadas y encerradas en sus casas, sin salir a trabajar ni recibir el sereno de la noche. En este tiempo, la familia encargaba a otra mujer para cuidar del

recién nacido, realizar las tareas de la casa y atender a los hombres cuando llegaban del trabajo. Un dato relevante que me compartió mi abuela es que, después del nacimiento del bebé, ellas debían tomarse una taza de chocolate caliente, lo cual ayudaba a una recuperación más rápida.

La energía eléctrica llegó en el año 1987 a todas las veredas de Angostura, marcando el principio de un nuevo amanecer para la comunidad. Muchas familias empezaron a comprar electrodomésticos y a modificar su forma de vida. El cambio era inminente, y en la oscuridad, las montañas se iban iluminando paulatinamente con los focos de cada casa. Ese año, todo era motivo de celebración. Recuerdo los chistes y conversaciones jocosas que se realizaban de las personas que compraron afanosamente su licuadora, y cuando la iban a estrenar, no tenían frutas para hacer el jugo. También, cuando mi abuela estrenó su primera nevera, hizo cremas y todos esperaban ansiosamente para que se enfriaran. Estos eran cambios en el hábitat que lentamente se adaptaron y se convirtieron en algo cotidiano.

Las fiestas en esos años eran diferentes. Según me contaban mis abuelos y lo que se puede apreciar en los álbumes familiares, las fiestas en ese entonces poseían un sentimiento genuino. Las celebraciones de Navidad siempre estaban acompañadas de natilla, buñuelos, música decembrina y popular. También había más personas en las reuniones familiares. En cada hogar se quemaba el muñeco del año viejo, un muñeco que en la finca se vestía con la ropa que ya no se utilizaba. En estas mismas fiestas decembrinas, mi familia hacía representaciones de cantantes famosos, y buscaban el mejor atuendo para interpretar a su cantante favorito. Una de estas representaciones más recordadas en la casa es la de mi tía, quien interpretó a Chavela Vargas.

Imagen 8

Celebraciones de la familia Mesa Loaiza



Nota. Fotografías de las celebraciones familiares en la finca Los Mangos, vereda Santa Teresa.

Las galletas Sultana y el vino Cherry eran esos elementos insignia para una celebración, ya fuera una primera comunión, un cumpleaños o incluso un matrimonio; estaban presentes para la ocasión. Este recorrido por la historia familiar termina en el año 1996 con el matrimonio de mis padres, un día en el que “botaron la casa por la ventana”. El 12 de septiembre aún es una fecha memorable por ser un día de una celebración ostentosa y, sobre todo, para celebrar el amor de una pareja que más tarde traería sus frutos.

Mi infancia en la montaña

Si tuviera que describir mi infancia en una sola palabra, diría “sublime”, no por su significado filosófico, sino por el sentimiento que me provoca al recordarla. Podría asimilar mi infancia a algo grandioso que solo puedo ver desde el abismo, para complacer mi gusto y admiración en cada fotografía, pero también para caer en ese dolor que me conduce a la añoranza.

En mis recuerdos fragmentados, borrosos y lejanos, recuerdo cuando vivía con mis padres en una de las casas de la finca, cerca del trapiche tradicional. En estos recuerdos se suman todas las veces que me escapaba de casa en la madrugada para ir al trapiche. Aunque me daba miedo salir en la oscuridad, me echaba la bendición y salía corriendo con mis botas rojas. También, en la madrugada, iba con mi papá a “la toma de agua”, el lugar donde se abrían las compuertas para dejar pasar el agua a la rueda del molino. Otro recuerdo que me llena de felicidad es cuando mi papá llegaba del pueblo y le preguntaba por los traigos; mi favorito era el Alpinette, una cajita de yogur con mermelada. No puedo olvidar cuando mi abuela me sentaba con mi hermano en el comedor y me daba la comida. Mi mamá intentaba con el avioncito, la vaquita, pero no lograba hacerme comer. Sin embargo, mi abuela se sentaba con un plato de frijoles y una taza de leche, y mezclaba un poco de frijoles con leche en la misma cuchara para dármelo. Eso me sabía delicioso, y con esa técnica que mi abuela usaba, me comía toda la comida. Por último, recuerdo muy bien cuando perseguía a mi papá por toda la casa, insistiendo en que me llevara a montar a caballo. Lo molestaba tanto que, al final, él aceptaba y me montaba en los caballos.

Imagen 9

Entre juegos y sonrisas con mi tía Mary Mesa



Nota. Fotografía en la finca Los Mangos, 2005, archivo propio.

Desde niña fui rebelde y, sin saberlo, estaba rompiendo con leyes y costumbres familiares. Mi cuerpo nunca encajó en un vestido, el color rosa no era mi favorito, las muñecas no fueron mis únicos juguetes y estar en reuniones de solo mujeres no era totalmente de mi agrado. A diferencia de mi hermano, me decían que me quedara en la casa, pero nunca les hice caso. Estar y permanecer en la casa nunca me gustó; estar encerrada me desesperaba a tal punto que me escapaba y corría para alcanzar a mi papá y a mi hermano, para acompañarlos a recorrer la finca y ayudarlos en el trabajo. En mi infancia, ese deseo de exploración era inquietante y solo quería entender el mundo y el lugar al que pertenecía.

Reconocer y aceptar mi sexo no fue una tarea fácil para mí. Cuando entendí que era diferente a mi hermano y me dijeron cómo debía comportarme, una parte de mí se derrumbó y, en ese instante, solo tenía preguntas sin respuestas. Ser una niña dócil y prepararme para ser la

compañía de alguien más no estuvo en mis sueños. Aprender a maquillarme y poseer glamour no estaban en mi camino. Mientras tanto, yo estaba descubriendo el mundo, escapándome de la casa en un acto de rebeldía para no tener que comportarme como una mujer sumisa. En ese entonces, estaba haciendo todo lo que mi familia me decía que no podía hacer. En ese descubrir y explorar el mundo, me quedaba horas enteras frente al televisor esperando algo diferente y tratando de entender todo lo que veía. No sabía qué era ficción, animación y mucho menos cómo hacían todo eso, pero en mis sueños y anhelos quería estar dentro de ese televisor.

Imagen 10

Mis actividades favoritas



Nota. Fotogramas de las actividades favoritas que realizaba en mi infancia, 2005, archivo propio.

Los días en la finca eran fugaces pero estaban llenos de mucha alegría; cada día traía una nueva aventura. Recuerdo cuando mi hermano me estaba enseñando a montar en bicicleta y no tuve suerte de principiante: me caí fuertemente al piso y quedé inconsciente por unos segundos, pero al levantarme solo me reí y se nos pasó el susto. También recuerdo cuando tomaba la videocámara de mi papá para grabarme y, en esas mini entrevistas desarticuladas, decía cada uno

de mis sueños mientras hacía diferentes interpretaciones. Mi infancia en la montaña se resume en una etapa de alegría, una rebeldía admirable y, sobre todo, por ser una flor en primavera.

Imagen 11

Mi hermano y nuestros juegos



Nota. Fotografía con mi hermano Adonis y nuestros juegos arriesgados, 2005, archivo propio.

Conclusiones

La producción de panela en el municipio de Angostura es un claro ejemplo de cómo las tradiciones agrícolas pueden perdurar y adaptarse con el tiempo. Los trapiches paneleros no solo representan una fuente de sustento económico, sino también un patrimonio cultural invaluable. La resistencia a la tecnificación y el mantenimiento de métodos artesanales subrayan la importancia de preservar estas prácticas para futuras generaciones. Las tradiciones se adaptan con el tiempo, pero siguen siendo un pilar fundamental de la identidad cultural y económica de la región. Sin embargo, los cambios actuales en estas comunidades y la constante migración de personas, e incluso familias enteras a otros lugares, generan un desequilibrio social, cultural y económico. Este deshabitar conlleva un abandono territorial y una ausencia que día a día es más palpable.

El proceso investigativo permitió un mayor acercamiento a la historia y evolución de los trapiches paneleros en Colombia. Asimismo, fortaleció los conceptos de identidad campesina y memoria cultural. Este proceso integró muchas investigaciones como “*Cuestiones de identidad*” de Stuart Hall y Paul du Gay (2003), “*Introducción a los métodos cualitativos de investigación*” de Stephen John Taylor y Robert Bogdan (1987), y el libro de Maurice Halbwachs (2004) “*Memoria colectiva*”, que describen la sociedad bajo sus ideales, la representación de la identidad y la forma en la que los grupos sociales se construyen. En estas investigaciones, las relaciones del investigador se iban hilando con los acontecimientos y su relación con la comunidad, con el fin de conocer sus tradiciones y estudiar la identidad cultural.

En el desarrollo del proyecto, se llevó a cabo una observación participante y una exploración detallada del territorio. Este método investigativo tuvo una gran adaptabilidad en la comunidad y en todas las personas entrevistadas, lo que permitió una conexión entre el

informante y el investigador. Los recorridos por diferentes veredas del municipio de Angostura, el acompañamiento a los campesinos en sus actividades diarias y la observación de estas labores ayudaron a ir reconstruyendo una imagen auténtica y verosímil del campesino antioqueño, para evitar caer en una falsa representación o incluso victimizar su oficio y su papel como campesino. La exploración estuvo acompañada de muchos saberes compartidos por los campesinos y, lo más importante, la obtención de información valiosa para la realización de este proyecto.

Para materializar este proceso, se filmó el documental en Angostura con la finalidad de recoger los saberes y tradiciones de esa comunidad. Además, se buscó transmitir, por medio de una imagen solitaria, la soledad y el abandono que presenta el campo. Este documental actúa como un puente entre el pasado y el presente, el cual es interrumpido por el ruido del pasado que aún se niega a desaparecer y resuena en las personas que aún trabajan la tierra. En esta película, el silencio no caracteriza al campesino. Como directora y campesina, tomé conciencia de la opresión en nuestro contexto y es por eso que ahora grito y tengo voz propia, una voz que puede incomodar o servir de ejemplo.

Finalmente, el documental “*El ocaso de las golondrinas*” ofrece una mirada íntima que se transformó en todo el proceso para reconstruir una historia que tocara, sin censura y sin piedad, mis miedos de la infancia y ese ruido interno que me desconcierta. Al finalizar este proyecto, comprendí que esto no solo se resume en una entrega académica; esto es algo más grande y, sobre todo, liberador. “*El ocaso de las golondrinas*” se realizó en momentos difíciles y finalizó con una imagen totalmente realista, que me hizo entender que la ausencia no solo se percibía en la vereda, sino que ahora se había apoderado de la casa de mi abuelo.

Bibliografía

- Alberto, D. (2013). Maurice Halbwachs y Los marcos sociales de la memoria (1925). Defensa y actualización del legado durkheimniano: de la memoria bergsoniana a la memoria colectiva. *X Jornadas de Sociología* (págs. 1-25). Universidad de Buenos Aires.
- Arana, W. A., Cardozo, E., Donel, G. A. y Luna, J. C. (2016). Rescate de la identidad y la memoria cultural asociada a la molienda de caña y la producción de panela, en la provincia del Gualivá, Villeta, 2015. *Revista Tecnología y productividad*, 2(2), 23-32. https://repositorio.sena.edu.co/bitstream/handle/11404/8459/Tecnologia_y_productividad_2_2_23-33.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Bazin, A. (1990). ¿Qué es el cine? (2.^a ed.). Ediciones RIALP, S.A. Madrid.
- Castells, M. (2001). *La era de la información: Economía, sociedad y cultura*. (Vol. 2). El poder de la identidad.
- Clarembeaux, M. (2010). Educación en cine: memoria y patrimonio. *Comunicar*, 18(35), 25-32. <https://www.redalyc.org/pdf/158/15815042004.pdf>
- De Beauvoir, S. (2015). *El segundo sexo* (6.^a ed.). Cátedra.
- De Sousa Santos, B. (2011). *Producir para vivir: Los caminos de la producción no capitalista*. Fondo de Cultura Económica.
- Díaz Adarme, Y. P. (2019). *Patrimonio cultural agroindustrial panelero - Estudio comparativo Maripí y Santana - Boyacá* [tesis de maestría, Universidad Pedagógica y Tecnológica de

Colombia].

Repositorio

Institucional

Uptc:

<https://repositorio.uptc.edu.co/handle/001/2789>

Escobar Villegas, J. C. (2009). *Progresar y civilizar: Imaginarios de identidad y élites intelectuales de Antioquia en Euroamérica, 1830-1920*. Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Fernández Moreno, A. A. (2019). *La Cicatriz de la ausencia: un atlas íntimo de la memoria fílmica desde la imagen-objeto* [tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra Barcelona]. Repositorio UPJ. <https://repositori.upf.edu/handle/10230/36528?locale-attribute=en>

Frisón Fernández, C. (2015). *El Silencio en las imágenes cinematográficas. Formas audiovisuales en el cine español del siglo XXI* [tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona]. Repositorio UAB. <https://tesisenred.net/handle/10803/384477#page=3>

Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes. (2022). *Cuadernos de cine colombiano - nueva época: diversidades, disidencias y pluralidad en el cine y el audiovisual colombiano*. Cinemateca Distrital; Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes Idartes; Ministerio de Cultura. https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files//libros_pdf/Cuadernos%20de%20Cine%20Colombiano%20No.%2032%20Diversidades%2C%20disidencias%20y%20pluralidades_0.pdf

Goffman, E. (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu Editores.

Gramsci, A. (1970). *Introducción a la filosofía de la praxis*. Instituto Gramsci.
<https://marxismocritico.files.wordpress.com/2011/11/introduccion-a-la-filosofia-de-la-praxis.pdf>

Gramsci, A. (1980). *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno*. Ediciones Nueva Visión.
<https://kmarx.files.wordpress.com/2012/04/gramsci-notas-sobre-maquiavelo-polc3adtica-y-estado-moderno.pdf>

Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.

Hall, S. y Du Gay, P. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu editores .

Heidegger, M. (1927). *Ser y tiempo*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
<https://www.philosophia.cl/biblioteca/Heidegger/Ser%20y%20Tiempo.pdf>

Instituto Interamericano de Cooperación para la Agricultura. (2019). *Luchadoras: mujeres rurales en el mundo* (2.^a ed.). IICA.

Jiménez, C. A. y Trujillo, E. F. (2021). *Incidencia de las tecnologías usadas en los procesos de producción de panela sobre los costos de producción y su afectación en los precios en el mercado colombiano* [trabajo de grado, Universidad Nacional Abierta y a Distancia]. Repositorio Institucional Unad:
<https://repository.unad.edu.co/bitstream/handle/10596/43284/Monografia.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Lehm, Z. y Rivera, S. (1988). *Los artesanos libertarios y la ética del trabajo*. Gramma.

León, I. C. y Useche, L. F. (2018). *La producción de la caña de azúcar y panela, y la incidencia que esta práctica tiene en el nivel de vida de las familias productoras del municipio de Villeta, departamento de Cundinamarca* [tesis de maestría, Universidad de la Salle].

Repositorio Institucional Ciencia Unisalle.
https://ciencia.lasalle.edu.co/cgi/viewcontent.cgi?article=1145&context=maest_gestion_desarrollo

Lopez, J. F. (2015). *La caña de azúcar (Saccharum officinarum) para la producción de panela.*

Caso: Nordeste del departamento de Antioquia [trabajo de grado, Universidad Nacional Abierta y a Distancia]. Repositorio Institucional Unad:
<https://repository.unad.edu.co/bitstream/handle/10596/3586/1042996781.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

MacIntyre, A. (1984). *Tras la virtud*. Crítica.

Nisbet, R. (1986). La idea de progreso. *Libertas, Instituto Universitario ESEADE* .
https://www.eseade.edu.ar/files/Libertas/45_2_Nisbet.pdf

Ospina, G. (2020, 12 de marzo). El sabor dulce y el precio amargo de la panela. *El Colombiano*.
<https://www.elcolombiano.com/antioquia/el-sabor-dulce-y-el-precio-amargo-de-la-panela-HF12608528>.

Pancani Corvalán, D. (2011). La memoria filmada. *Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile*, (24), 188 - 200.
<https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/19900/21060>

- Peña Pérez, J. (2015). *Formas de la ausencia. Una cierta tendencia en el cine de autor internacional en el cambio de milenio* [tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela]. Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=135383>
- Pritsch, F. (2017). Cine documental y subalternidad Niveles de enunciación y modos documentales. *Cine Documental*, <http://revista.cinedocumental.com.ar/cine-documental-y-subalternidad-niveles-de-enunciaci3n-y-modos-documentales/>
- Ramírez Suárez, Á. y Arenas Mejía, L. (2016). Tipificación técnica y socioeconómica de trapiches paneleros en el municipio de Ocamonte, Santander: una aplicación de análisis multivariado. *Revista Lebre*, (8), 243-261. <https://doi.org/https://doi.org/10.15332/rl.v0i8.1696>
- Real Academia Española. (s.f). Trapiche. En el *Diccionario de la Real Academia Española rae.es*. Recuperado el 9 de marzo del 2023, de <https://dle.rae.es/trapiche>
- Sandoval, P. (2010). *Repensando la subalternidad: Miradas críticas desde/sobre América Latina* (2.a ed.). Envi3n Editores; IEP. http://biblioteca.clacso.edu.ar/Peru/iep/20170327041637/pdf_162.pdf
- Sed3, P. y Cerdas, M. (2016). *Trapiche: Un espacio dedicado a dulces tradiciones en Costa Rica*. Escuela de Nutrici3n, Universidad de Costa Rica. <https://bibliotecaina.janium.net/janium/Docina/trapiche.pdf>
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Anagrama.

Spivak, G. C. (ed). (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?*. MACBA.
https://img.macba.cat/public/document/2020-02/spivak_pueden_hablar_los_subalternos.1.pdf

Taylor, S. J. y Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Paidós.

Torres Gómez, E. W., Torres Gorrón, J. E., López González, M., Loaiza Quintero, O. L. y Sánchez Salazar, C. A. (2021). *Angostura: Guía base para la reactivación económica*. Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Antioquia.
<https://www.udea.edu.co/wps/wcm/connect/udea/8dc1e1a4-f952-4b86-a858-fa53b1470fc3/77.+Angostura.pdf?MOD=AJPERES&CVID=nak.bQa>

Vega Tello, Y. (2018). *Análisis de los cambios en el sistema de producción de panela en las veredas Ciénaga Chiquita y Bajo Mondeyal, municipio de Isnos - Huila, de 1990 a 2017* [tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio institucional Javeriana.
<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/38613>

Velasco, H. y Díaz de Rada, Á. (2006). *La lógica de la investigación etnográfica* (5.^a ed.). Trotta.

Velásquez, W. Y. (2017). *Estudio comparativo de la producción artesanal e industrial de caña de azúcar en la vereda La Masata (Municipio de Villeta-Cundinamarca) y el Municipio de Corinto (Cauca)* [trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional Upn: <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/9828>

Villegas, A. (2014). De la crisis del aura a la liberación del aparato cinematográfico: Walter Benjamin y Dziga Vertov. *Aisthesis*, (57), 179 -202.

https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812015000100010&lng=en&nrm=iso&tlng=en

Filmografía

- Acevedo, C. (director). (2015). *La tierra y la sombra* [película]. Burning Blue.
- Alfonso, N. M. (director). (2014). *Monte Adentro*. [documental]. Flor de Producciones.
- Beshir, J. (directora). (2021). *Faya Dayi*. [documental]. Merkhana Films.
- Dovzhenko, A. (director). (1930). *Tierra* [película]. Administración Fotocinematográfica Panucraniana.
- Garayalde, N. (directora). (2020). *Esquirlas*. [documental]. Punto de Fuga Cine.
- Guerrero, F. (director). (2012). *Corta* [documental]. Mutokino.
- Juárez, G. (director). (2014). *El último trapiche* [documental]. Sandra Guevara.
- Mesa, J. (director). (2022). *La roya* [película]. Monociclo Cine.
- Rodríguez, M. y Silva, J. (director). (1972). *Chircales* [documental].
- Señal Colombia. (productora) (2020). *Ancestral*. [serie documental]. Señal Colombia.
- Zapata, J. (director). (2021). *Mal de caña*. [documental]. Mayofilms.

Videografía

- Huerta Sta Alica. (2014, 4 de julio). Entrevista con Oliver Ramos de Dosis Media [vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=QD8PTDNnfK4>

Componentes de Creación

Memorias de dirección

Motivación

El dulce olor de la panela es un recuerdo tangible que vive en mí, ese olor tan particular que produce la miel de caña en su proceso de cocción, endulzó mi infancia y ahora es algo que me enorgullece. Mi familia es campesina y se ha dedicado por muchos años a cultivar la caña de azúcar. Me identifico como una campesina que lleva la esencia de su tierra y sus costumbres a donde vaya, no se puede negar que soy campesina y que tengo las manos llenas de tierra. Observar nuestras costumbres, nuestras vivencias, los diferentes oficios en cada uno de los trabajos agrícolas, es algo que he realizado desde mi niñez. Y después de tantos años, aún sigo aprendiendo y recolectando saberes del campo.

Mi intención es realizar un filme que contenga la belleza del campo, la dureza de un trabajo ancestral que se resiste al olvido y la exploración de un campo ausente. La soledad y el abandono es el pan de cada día en los valles y las montañas de mi territorio. El campo es silencioso y la percepción del tiempo es diferente. Por tal razón, este documental respeta el ritmo, el tiempo de espera de los personajes y sus acciones sin intervenir ni manipular. El tiempo de espera refuerza la contemplación del paisaje que acompaña a cada uno de ellos. Deseo humanizar nuestra existencia y connotación, dando paso a preguntas inquietantes sobre el lugar que habitamos y a dónde pertenecemos; permitiéndome jugar con el pasado, el presente y un futuro onírico, desde el sueño y la imaginación, agrupando todo esto para ver un presente en soledad, escuchar el ruido de un pasado que ya no puede ser filmado y soñar un futuro que nos seduzca a retornar a casa.

Este proyecto es el resultado de una profunda admiración por nuestra esencia campesina, por la forma de vida, de trabajar, de sentir y de saber. Me inspiré en la vida de Don Iván, un campesino que me abrió las puertas de su hogar, de su trapiche y de su corazón. Con él compartí momentos inolvidables, escuché sus historias, sus risas, sus penas y sus enseñanzas. Me cautivó su sencillez, su nobleza, su sabiduría y su amor por el campo. Me impulsó a crear algo más que una observación, a plasmar en imágenes y sonidos lo que él y otros campesinos realizan diariamente en sus tierras.

Quiero llevar mis costumbres, las que aprendí de mi familia y de mi tierra, a la ciudad y al cine. Quiero mostrar la belleza y la riqueza de la tradición panelera, que se expresa en el cultivo, el corte, el transporte, la molienda, la cocción y el moldeo de la panela. Todo esto es una mezcla de recuerdos, nuevas vivencias, lugares que he transitado y los que desconozco, las personas que me han acompañado durante toda mi vida y aquellas que llegarán con esta experiencia. Esta es una película agridulce que contiene ese sabor agradable del campo y las alegrías de sus habitantes, pero también el sabor amargo consecuente de los desafíos que enfrentamos para seguir habitando nuestro territorio y tradiciones. Este es un medio para amplificar las voces que luchan diariamente para conservar sus tierras y anhelan el nuevo germinar del campo. Este es el medio para escuchar a todas estas familias valientes y ver cómo las mujeres toman un papel importante. Ahora no estamos en el lugar común, hemos salido de las cocinas y nuestras casas para alzar nuestras voces. Mi compromiso como campesina y cineasta es hacer de *El ocaso de las golondrinas* una realidad.

Referentes pictóricos

Realizado por Juan Camilo Restrepo Piedrahíta

Pintura 1 - *Horizontes*



Horizontes [Pintura], por Francisco Antonio Cano, 1913.

La obra “*Horizontes*” del maestro Francisco Antonio Cano es un referente pictórico invaluable para nuestro proyecto debido a su profunda representación de la vida rural y la conexión con la tierra, temas que también están en el centro de nuestra narrativa. Esta pintura captura la esencia del paisaje colombiano, la relación del hombre con la naturaleza, y la transición entre tradición y modernidad, elementos que resuenan con la historia que buscamos contar. Cano, a través de su dominio del color y la composición, logra plasmar un sentido de pertenencia y arraigo que refleja la identidad del campesinado colombiano.

La importancia de los campesinos y la ruralidad en nuestro país es un aspecto central tanto en la obra de Cano como en nuestro proyecto. *Horizontes* no solo destaca la belleza del paisaje, sino también la dignidad y el valor de quienes han trabajado la tierra durante generaciones. Esta conexión entre la tierra y sus habitantes es crucial para entender la historia y el futuro de Colombia, convirtiendo la pintura en un espejo visual de los desafíos y las esperanzas que explora nuestro documental.

Pintura 2 - *Serie del transporte*



Serie del transporte [Pinturas], por Humberto Chaves, 1947.

La “*Serie del transporte*” de Humberto Chaves es un referente pictórico esencial para nuestro proyecto debido a su profundo testimonio visual de cómo los habitantes de Antioquia han trabajado y luchado contra las adversidades geográficas para desarrollar su región. Estas

pinturas capturan la esencia del esfuerzo humano frente a un entorno desafiante, un tema central en nuestra narrativa que explora la vida y el trabajo de los campesinos en el campo colombiano.

La serie de Chaves no solo documenta el transporte de productos a través de terrenos difíciles, sino que también celebra la resistencia y la tenacidad de quienes han moldeado la identidad de la región. A través de su dominio del color y la composición, Chaves logra transmitir la dureza del trabajo rural y la conexión profunda de los antioqueños con su tierra. Este enfoque pictórico resuena con nuestro intento de capturar, a través del cine, la vida diaria de los campesinos que siguen enfrentando retos similares en la actualidad.

Pintura 3 - *Paisaje*



Paisaje [Pintura], por Humberto Chaves, 1944.

Esta pintura de Humberto Chaves se convierte en un referente clave para este proyecto debido a su capacidad única para capturar la esencia del paisaje rural colombiano. Esta obra evoca la serenidad y la belleza del campo, utilizando la luz y el color para transmitir la riqueza visual y emocional de los entornos naturales. En particular, su tratamiento de la vegetación, los cielos abiertos, y los elementos del paisaje como los cañaduzales, se alinean perfectamente con la intención de este trabajo, que busca destacar la vida y el entorno de los campesinos paneleros.

Chaves logra inmortalizar escenas cotidianas del campo, otorgándoles una dignidad y una poesía que resuenan profundamente con la narrativa visual que se pretende construir. Al integrar su obra como referente, se refuerza la conexión entre la tradición artística colombiana y la representación visual contemporánea del trabajo y la vida rural, subrayando la importancia de estos paisajes tanto en la memoria colectiva como en la identidad cultural del país.

Pintura 4 - *Proceso de la caña en Antioquia Colombia*



Proceso de la caña en Antioquia Colombia [Pintura], por Juan Ángel Suárez, 2010.

La obra “*Proceso de la caña en Antioquia Colombia*” es una representación detallada y evocadora del proceso de producción de la caña de azúcar, desde la recolección hasta su procesamiento en el trapiche. La pintura captura a los trabajadores en pleno esfuerzo, cortando la caña y llevando a cabo las labores en el trapiche, lo que resuena profundamente con la narrativa que queremos desarrollar.

Esta obra no solo documenta visualmente las etapas del trabajo en el campo, sino que también transmite la atmósfera de la vida rural y el duro trabajo que define a las comunidades agrícolas en Colombia. Suárez logra plasmar con gran realismo la interacción entre los trabajadores y su entorno, destacando la importancia de cada eslabón en la cadena productiva.

Para nuestro proyecto, esta pintura sirve como un puente entre la historia visual del trabajo en el campo y nuestra interpretación contemporánea. Refuerza la autenticidad de nuestro enfoque al representar la esencia del esfuerzo colectivo y la conexión íntima entre el trabajador y la tierra, elementos centrales en la vida de los campesinos paneleros.

Referentes Fílmicos

Realizado por Angélica Mesa Múnera y Juan Camilo Restrepo Piedrahíta

Largometraje documental - *Esquirlas*



Esquirlas [Fotogramas], de Natalia Garayalde, 2020.

El documental “*Esquirlas*” de Natalia Garayalde comparte varios puntos en común con nuestro proyecto, tanto en lo temático como en lo estilístico. Ambos hacen uso del material de archivo personal, donde los videos caseros crean una conexión emocional y establecen un puente

entre el pasado y el presente. El viaje de regreso a la tierra natal es un elemento central en ambas obras, simbolizando un retorno a las raíces mientras se explora el cambio gradual del paisaje y las transformaciones que han moldeado esos lugares.

La vida rural y las tradiciones laborales son aspectos cruciales en ambos documentales. Mientras “*Esquirlas*” aborda la vida en pueblos afectados por la explosión de la Fábrica Militar de Río Tercero, nuestro documental se adentra en la producción de panela, reflejando la cotidianidad de quienes mantienen viva esta tradición. Este enfoque también incluye una reflexión sobre el cambio y la pérdida, examinando cómo el tiempo redefine nuestras relaciones con los espacios que habitamos.

Finalmente, lo personal y lo político se entrelazan en ambas narrativas. La memoria de la pérdida colectiva en “*Esquirlas*” resuena con nuestra exploración de la vida rural, donde la producción de panela se convierte en un acto de resistencia cultural. Aunque cada documental tiene su enfoque único, ambos comparten una mirada profunda sobre la memoria, la vida rural y las transformaciones sociales.

Largometraje documental - *Honeyland*



Honeyland [Fotograma], de Tamara Kotevska y Ljubomir Stefanov, 2019.

La película “*Honeyland*” de Tamara Kotevska y Ljubomir Stefanov es un referente filmico clave para nuestro proyecto, especialmente en lo que respecta a su impresionante trabajo de fotografía. La manera en que este documental captura la relación íntima entre los personajes y su entorno natural resuena profundamente con los objetivos visuales de nuestra narrativa. La fotografía de “*Honeyland*” se caracteriza por un enfoque contemplativo que resalta la belleza y la dureza del paisaje, utilizando la luz natural para acentuar la textura y el color de cada escena. Este estilo visual es crucial para transmitir la conexión visceral de los personajes con la tierra, un elemento que también es central en nuestro proyecto.

En “*Honeyland*”, la cámara no solo observa, sino que participa en la vida cotidiana de sus protagonistas, permitiendo que el espectador experimente de cerca el ciclo de vida que se desarrolla en la ruralidad. Este enfoque visual, que equilibra lo íntimo con lo expansivo, es

precisamente lo que buscamos emular en nuestra exploración cinematográfica de la vida campesina en Colombia.

Largometraje documental - *Los espigadores y la espigadora*



Los espigadores y la espigadora [Fotograma], de Agnès Varda, 2000.

La película “*Los espigadores y la espigadora*” de Agnès Varda es un referente filmico significativo para nuestro proyecto, particularmente por su enfoque innovador en la fotografía documental. Varda utiliza una cámara en mano para capturar la realidad de manera directa y sin artificios, lo que aporta una autenticidad visual que es esencial para nuestro propio enfoque cinematográfico. La fotografía en esta película es íntima y poética, permitiendo que los pequeños detalles del mundo cotidiano cobren vida ante los ojos del espectador. Este estilo visual refleja la capacidad de encontrar belleza en lo mundano y resalta la dignidad de aquellos que viven al margen de la sociedad, una perspectiva que deseamos incorporar en nuestro retrato de la vida campesina.

En “*Los espigadores y la espigadora*”, Varda logra equilibrar una estética cruda con una sensibilidad artística, utilizando la luz natural y los encuadres cercanos para crear una conexión emocional entre el espectador y los sujetos filmados.

Cortometraje documental - *Abrir monte*



Abrir Monte [Fotograma], de Maria rojas Arias, 2021.

En “*Abrir Monte*”, la directora juega magistralmente con el desajuste entre sonido e imagen, creando un ritmo que transporta al espectador a otros lugares y realidades. El papel de la mujer es central en la narrativa, donde ellas lideran una rebelión en defensa de sus derechos, resaltando su poder y resistencia. La voz en off y el uso del sonido se destacan como elementos clave, caracterizando la película y dándole una profundidad única. Estos elementos característicos son tomados como referente para nuestro proyecto, con el fin de crear una imagen que no corresponda al sonido, para potenciar la narrativa y los espacios recorridos.

Largometraje documental - *Visión nocturna*



Visión Nocturna [Fotograma], de Carolina Moscoso Briceño, 2019.

En “*Visión Nocturna*” de Carolina Moscoso Briceño, la intimidad de un diario en video se convierte en el eje central de la narrativa. La directora logra una poderosa mezcla de documentos clínicos y autobiográficos, utilizando textos y frases que acompañan las imágenes para transmitir una experiencia profundamente personal. A través de estas herramientas, habla desde el dolor, permitiendo que su voz emerja no solo en lo que se dice, sino en lo que se siente, creando una conexión visceral con el espectador. Este documental nos impulsa a mostrar un lado más personal y a sumergirnos en la experiencia de la directora, quien lentamente nos va introduciendo en sus mundos y diferentes vivencias.

Largometraje documental - *Monte adentro*



Monte adentro [Fotograma], de Nicolás Macario Alonso, 2014.

“*Monte Adentro*” de Nicolás Macario Alonso aborda la tensión entre el campo y la ciudad, dos mundos separados por una frontera invisible pero palpable. La película captura el contraste entre el silencio profundo del campo y el ruido implacable de la ciudad, mostrando cómo el tiempo fluye de manera distinta en cada lugar. Mientras el progreso avanza, empujando su forma de vida hacia el olvido, el envejecimiento se convierte en un tema central, subrayando la inevitabilidad del cambio y la pérdida de lo que una vez fue. La frontera preexistente entre el campo y la ciudad es un tema que la directora aborda en este proyecto. Ella, como campesina, transita entre la finca donde viven sus padres y la ciudad de Medellín. Este recorrido forma parte del cortometraje e indica las implicaciones que este habitar conlleva.

Largometraje drama - *Alcarràs*



Alcarràs [Fotograma], de Carla Simón, 2022.

“*Alcarràs*” de Carla Simón explora la lucha y resistencia por la tierra frente a un mundo moderno que amenaza con borrar el modo de vida de sus protagonistas. A través de un relato intergeneracional, la película narra la tradición familiar, la frustración y la rebeldía, reivindicando la identidad de un oficio que está siendo desplazado. Con el progreso representado por la energía solar, las compañías ofrecen una supuesta mejor vida a los campesinos, pero lo que realmente emerge es un profundo sentimiento de despojo y desarraigo, donde el progreso borra los rostros y las historias de quienes han trabajado la tierra por generaciones.

Largometraje drama - *La tierra*



La tierra [Fotograma], de Aleksandr Dovzhenko, 1930.

En “*La Tierra*” de Aleksandr Dovzhenko, se aborda la idea de progreso en el ámbito rural, mostrando cómo la introducción de máquinas transforma el trabajo en la tierra. La película captura el contraste entre aquellos que aceptan con entusiasmo la modernidad y quienes, en cambio, la rechazan, aferrándose a sus métodos tradicionales. Este choque entre tradición y evolución refleja las tensiones que surgen cuando el progreso irrumpe en el corazón de la vida rural.

Apuntes sobre el casting y personajes

El proceso de selección de los personajes para este documental se llevó a cabo de manera espontánea y relajada. Entre los entrevistados se encontraban conocidos y campesinos de veredas cercanas, así como habitantes de la misma vereda. Como directora, mi objetivo era encontrar a

un anciano que pudiera representar tanto el agotamiento físico y las dificultades inherentes a su labor, como el amor incondicional que estas personas sienten por su tierra.

En mi búsqueda, me crucé con Jorge Aguelo, Jorge Restrepo, Iván Cárdenas y Jaime Restrepo. De todos ellos, Don Iván destacó por encima del resto. Su conexión conmigo era más profunda, ya que había trabajado en la finca de mis abuelos y mis padres. Su nobleza, humildad y disposición para embarcarse en esta nueva aventura y permitirse ser filmado, nos abrió una ventana a su mundo, revelando aspectos de su vida que lo convirtieron en un personaje admirable.



Iván Cárdenas



Jorge Aguelo



Jorge Restrepo



Jaime Restrepo

Las entrevistas que realizamos a Don Iván Cárdenas, a su hija Érica y a sus dos nietas, nos permitieron profundizar aún más en su historia y la de su familia. Mostraron un interés genuino en el proceso y en la realización de la película, lo que añadió una capa adicional de profundidad a nuestro documental.

En el rodaje, la interacción con los personajes y las personas de la comunidad presentes en la filmación se realizó de una forma espontánea y divertida. Lentamente, los personajes se fueron acostumbrando a la cámara y a ser filmados. Sin embargo, uno de los desafíos como directora fue encontrar el momento exacto para filmar y seguir compartiendo con las personas, para evitar en ellos los largos silencios y el nerviosismo. Iván Cárdenas, el personaje que aparece en muchas de las escenas del documental, tuvo un gran desenvolvimiento con la cámara y dirigirlo no fue un gran reto. Él siempre estaba atento y en todo momento estaba en acción, realizando sus actividades y llegó fácilmente al punto de olvidarse de la existencia de la cámara.



Iván Cárdenas [Fotografía], por David Morales Aguirre, 2023.

Memorias de producción

Nota de producción

El ocaso de las golondrinas se encuentra en una fase avanzada de la etapa de postproducción. Al contar con una investigación previa de primera mano por la directora, la familia y su experiencia de vida, facilitó enormemente la etapa de desarrollo. La producción contó con la participación de varios campesinos al prestar su tiempo para ser captados en sus labores diarias, sin embargo, puesto que se trata de un documental íntimo en un territorio complejo, se fue selectivo con la consolidación de un equipo técnico y artístico suficiente. Cabe aclarar que, en su mayoría, fueron estudiantes de cine que culminan sus estudios profesionales. En aspectos técnicos, se contó con el apoyo del ITM, permitiendo utilizar cámaras Full Frame, variedad de ópticas y micrófonos. Esta selección fue realizada por los integrantes de cada departamento al considerar que estos son livianos, cómodos y poco intrusivos para la población con la que se interactúa, con el objetivo de lograr una relación más íntima con nuestros personajes.

En la postproducción uno de los factores a tomar en cuenta fue la digitalización del material de archivo, ya que, gran parte estaba en mal estado y soportado en discos mini dvd. Se realizó un arduo trabajo para rescatar la mayor cantidad, permitiendo atravesar el viaje que nos propone la directora, entre su niñez y el presente del campo.

El proyecto ha sido ganador de dos convocatorias públicas del Ministerio de Cultura, las Artes y los saberes, específicamente, “Jóvenes por el cambio 2023” y “Jóvenes por el Cambio 2024” con una suma total de 22.195.000 pesos colombianos. Esto ha permitido en gran medida la ejecución del proyecto. Por último, es relevante apreciar que el ITM ha sido un aliado en el

aporte de alrededor de 9 millones de pesos en equipos técnicos de imagen y sonido, y 10 millones entre recursos propios por parte de la productora y ayuda económica de su familia.

Por otro lado, el documental tendrá su premier en la Casa Museo Porfirio Barba Jacob, en el municipio de Angostura, con el objetivo de que las propias familias puedan visitar y encontrar diferentes personas con posturas políticas, sociales y económicas. Igualmente, se exhibirá dentro de la Universidad del ITM, en el ciclo de proyectos finales del semestre, así como en los cineclubes que existen en la academia. Por último, se archivará como trabajo de grado y servirá como fuente de investigación para futuros proyectos, solo así, podrá tener su espacio para la postulación a diferentes festivales nacionales e internacionales que promuevan el documental, y en especial, el trabajo del campo. Algunos de estos son, el Documenta Madrid, Festival Internacional de Documentales de Madrid y DocBuenosAires, Muestra Internacional de Cine Documental.

Pero más allá de todo eso, este trabajo se realiza por amor al campo, a la forma de contar historias y al cine. Es una pasión que nos impulsa a seguir adelante y a plasmar en imágenes las preguntas que nos inquieta y trae la vida.

Presupuesto

Para visualizar el presupuesto del proyecto ingresa al siguiente link:

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1mRmWTmyH6D-wsEJnG55TxMoScuu2-2EU/edit?usp=sharing&ouid=108355099177874530771&rtpof=true&sd=true>

Plan de financiamiento

Para visualizar el plan de financiamiento ingresa al siguiente link:

https://docs.google.com/spreadsheets/d/1mdjjePF1cnPY37qN_I4SCLQFRUwyj_g7/edit?usp=sharing&ouid=108355099177874530771&rtpof=true&sd=true

Cronograma

Para visualizar el cronograma ingresa al siguiente link:

[https://docs.google.com/spreadsheets/d/1Yya70pbzGULpo6ktPNvoyieC4NwMqHbN/edit?usp=s
haring&ouid=108355099177874530771&rtpof=true&sd=true](https://docs.google.com/spreadsheets/d/1Yya70pbzGULpo6ktPNvoyieC4NwMqHbN/edit?usp=s
haring&ouid=108355099177874530771&rtpof=true&sd=true)

Ficha técnica

Título original: El ocaso de las golondrinas

Título en inglés: Swallows on the amber horizon

Idioma: Español

Duración: 19 min

Género: Documental

País: Colombia

Año: 2024

Dirección, producción, guion, voz: Angélica Mesa Múnera

Director de fotografía, camarógrafo: Juan Camilo Restrepo Piedrahíta

Montaje: Sergio Barreiro Marín

Dirección de sonido: Ángel Contreras Gutiérrez

Música original, diseño sonoro: Camilo Bermeo Restrepo y Camila Goez Restrepo

Traducción, subtítulos: Nikole Kallinowsky Domínguez

Memorias visuales y creativas

Realizada por Juan Camilo Restrepo Piedrahíta



Fachadas [Fotografías], por Camilo Restrepo Piedrahíta, 2023 - 2024.

Esta memoria visual documenta las fachadas de las casas en Angostura, Antioquia, capturando un aspecto cultural único de este pueblo: la presencia de fotografías del Padre Marianito en muchas de las viviendas. Estas imágenes reflejan la profunda devoción y el respeto que los habitantes de Angostura sienten por esta figura religiosa, considerada un protector espiritual de la comunidad.

El Padre Marianito, también conocido como el “Santo de Angostura”, es una figura de gran importancia en la historia y la vida cotidiana de este pueblo. Nacido en la región y beatificado por la Iglesia Católica, su imagen se ha convertido en un símbolo de fe y protección.

Las fotografías de su retrato, ubicadas en las fachadas de las casas, funcionan como amuletos que protegen los hogares y sus habitantes.

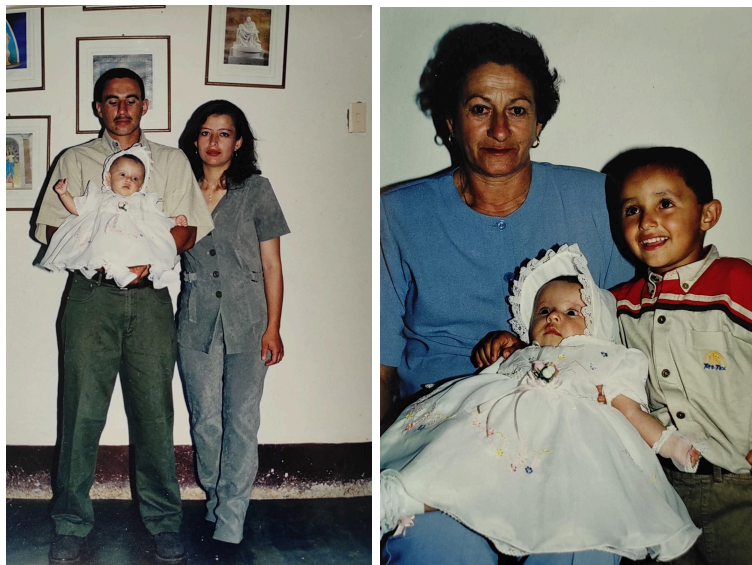
Las imágenes de estas fachadas no solo documentan la arquitectura y el entorno de Angostura, sino que también ofrecen una visión profunda de las creencias y valores de sus habitantes. La inclusión de estas memorias visuales en el proyecto es fundamental para entender cómo la fe y las tradiciones locales influyen en la vida diaria y en la configuración del espacio habitacional en este pueblo antioqueño.

Esta memoria visual incluye una serie de entrevistas realizadas a campesinos paneleros de Angostura, Antioquia. Las entrevistas se llevaron a cabo con el propósito de comprender mejor sus modos de vida, los métodos tradicionales de producción de panela, y para obtener una perspectiva directa sobre el territorio en el que desarrollan su labor.

Los campesinos paneleros de Angostura representan una parte fundamental de la economía local y del tejido social del pueblo. A través de estas entrevistas, se exploran no solo los aspectos técnicos de la producción de panela, sino también las historias personales, las dificultades, y las tradiciones que se han transmitido de generación en generación. Estos testimonios revelan la importancia de la panela como producto y como símbolo cultural en la región.

Las entrevistas grabadas y fotografiadas sirven como una memoria visual y oral del proyecto, proporcionando una fuente primaria de información que enriquece la investigación. A través de las palabras y expresiones de los campesinos, se captura la autenticidad y la realidad de su vida cotidiana. Además, estas entrevistas ofrecen un vínculo directo con el territorio,

mostrando cómo la geografía, el clima, y las condiciones del entorno influyen en la producción de panela.



Núcleo familiar [Fotografías], por Mary Mesa Loaiza, 2001- 2004, material de archivo.

En los álbumes familiares y videos caseros de la directora encontramos memorias visuales que marcan un antes y un después en este proyecto. El descubrimiento y la aproximación a este material nos sumergen en memorias de la infancia, momentos sagrados que

contienen un alto significado tanto para esta película como para la directora. En cada fotografía se observa la felicidad e inocencia características de la infancia, expresadas en Angélica, lo que nos conmueve profundamente.

En todo este material de archivo se condensan las reuniones y fiestas familiares de la familia Mesa Loaiza en la finca Los Mangos, en Angostura. Digitalizar todos los videos caseros que el papá de Angélica había grabado hace más de 18 años no fue una tarea fácil, ya que muchos de ellos estaban corroídos por el tiempo. Sin embargo, descubrimos un mundo en cada uno de esos videos, lo que nos permitió acercarnos aún más a la directora y ver cómo su infancia se resumió en ser una niña libre que podía correr por la montaña, jugar con su familia e incluso utilizar un cerdo como transporte propio. Las memorias de la infancia exploran todo un material que se encontraba oculto y de gran significado para la estructura de este documental.

Propuesta estética fotográfica

Realizada por Juan Camilo Restrepo Piedrahíta

1. La Soledad como Personaje

En “*El ocaso de las golondrinas*”, la soledad del campo no es simplemente un telón de fondo, sino un personaje en sí mismo. Mi propuesta fotográfica se centrará en transmitir esta soledad a través de composiciones que enfatizen los vastos paisajes desolados, las estructuras rústicas abandonadas y los detalles silenciosos que hablan de historias olvidadas. Utilizaré técnicas de fotografía de paisajes amplios, destacando la inmensidad del entorno y la pequeñez de los seres humanos en comparación.

2. La Humanidad en la Desolación

Aunque el campo puede parecer solitario, está lleno de vida y humanidad. Mi propuesta fotográfica se esforzará por capturar la belleza en la simplicidad, resaltando los rostros arrugados y las manos trabajadoras de los campesinos. Buscaré momentos de intimidad y conexión con la tierra, mostrando cómo la soledad del campo es también un espacio de reflexión y conexión espiritual.

3. Inspiración Cinematográfica

Para enriquecer esta propuesta, podemos tomar inspiración de películas como “*Honeyland*” (2019) de Tamara Kotevska y Ljubomir Stefanov. Esta película ofrece una mirada íntima a la vida de una apicultora en Macedonia del Norte, destacando la relación entre el ser humano y la naturaleza. Podemos aprender de su enfoque visualmente impresionante y su capacidad para capturar la soledad y la belleza de entornos rurales.



Honeyland [Fotogramas], de Tamara Kotevska y Ljubomir Stefanov, 2019.

Además, “*Los espigadores y la espigadora*” (2000) de Agnès Varda nos ofrece una perspectiva única sobre la vida en las zonas rurales de Francia, destacando la dignidad y la creatividad de aquellos que viven en la periferia de la sociedad. Podemos tomar prestados elementos de su estilo documental como la observación íntima de la vida cotidiana con reflexiones poéticas sobre la condición humana y la sociedad. Este enfoque ético servirá para retratar a los campesinos de Angostura con autenticidad y respeto.

Varda a menudo construye sus documentales a partir de una serie de episodios o encuentros aparentemente no relacionados. Puedo tomar prestada esta técnica para estructurar el documental, permitiendo que las historias de diferentes campesinos y aspectos de la vida rural se entrelacen para formar un retrato completo y multifacético de estas personas.



Los espigadores y la espigadora [Fotogramas], de Agnes Vardá, 2000.

4. Ética y Respeto en la Fotografía Documental

Es fundamental abordar la fotografía de los campesinos desde un espacio de ética y respeto. Esto implica no solo obtener su consentimiento para ser fotografiados, sino también involucrarse con ellos de manera significativa, escuchando sus historias y preocupaciones. Mi propuesta fotográfica se basará en la empatía y la colaboración, asegurando que cada imagen capture la esencia y la dignidad de quienes retratamos.

El uso de una profundidad de campo alta será una característica distintiva de la cinematografía de "El ocaso de las golondrinas". Mantener todo en el plano enfocado no solo capturará la amplitud y la profundidad de los paisajes naturales, sino que también permitirá que los espectadores se sumerjan por completo en el entorno rural de Angostura. Esta técnica

también resalta la conexión entre los elementos del paisaje y la historia de los habitantes del campo.

Los rostros y las manos de los campesinos serán el centro de atención en muchas de las tomas. Se buscará capturar cada línea, cada arruga, cada gesto, revelando los signos de una vida dedicada al trabajo duro y a la conexión con la tierra. Esta atención a los detalles humanos reflejará la autenticidad y la profundidad de las experiencias vividas por los habitantes de Angostura.



Honeyland [Fotograma], de Tamara Kotevska y Ljubomir Stefanov, 2019.

El color en “*El ocaso de las golondrinas*” será natural y realista, pero también vibrante y evocador. Se resaltarán los tonos terrosos y orgánicos que son característicos del campo, como los verdes profundos de la vegetación, los tonos cálidos del sol al atardecer y los marrones ricos de la tierra cultivada. Estos colores no solo capturan la belleza natural del entorno, sino que también evocan la sensación de conexión con la tierra y la vida rural.

Se priorizará el uso de luz natural siempre que sea posible, lo que añadirá una sensación de autenticidad y calidez a las imágenes. La luz del sol filtrándose a través de los árboles, la suavidad del crepúsculo y los momentos de luz dura y cruda durante el día serán aprovechados para crear una atmósfera envolvente y evocadora.

5. La cámara como testigo silencioso

La película “*The Zone of Interest*” (2023) ofrece una perspectiva única sobre cómo la cámara puede convertirse en un observador pasivo, permitiendo que las acciones y la vida cotidiana se desarrollen de manera natural frente a ella. Esta filosofía puede ser profundamente relevante para “*El ocaso de las golondrinas*”, especialmente cuando se trata de capturar la autenticidad y la intimidad de la vida de los campesinos en Angostura. Dejar la cámara en su lugar y permitir que las acciones sucedan de forma natural facilita la captura de momentos espontáneos y genuinos. Esta técnica nos permite presenciar la verdadera esencia de la vida diaria de los campesinos, desde las tareas como el corte de caña hasta las interacciones sociales, sin que se vean influenciadas por la presencia de la cámara y de el equipo de rodaje.

Los campesinos pueden sentirse intimidados o autoconscientes frente a la cámara, lo que puede afectar su comportamiento y la autenticidad de las imágenes capturadas. Al adoptar un enfoque de observación no intrusiva, se puede reducir esta sensación de intimidación, permitiendo que los sujetos se relajen y se comporten de manera más natural frente a la cámara.

Al adoptar este enfoque de observación pasiva, “*El ocaso de las golondrinas*” podrá sumergir al espectador en la realidad cruda y auténtica del campo de Angostura. El documental se convertirá en una ventana a la vida cotidiana de los campesinos, permitiendo que sus historias se cuenten con honestidad y sinceridad.

6. Equipo técnico

El uso de lentes zoom como el Canon 24-105mm f/4 y el 70-300mm proporcionará versatilidad y flexibilidad en la captura de imágenes en el documental. Estos lentes permitirán al equipo de producción adaptarse rápidamente a diferentes situaciones y distancias focales sin necesidad de cambiar de lente, lo que agilizará el proceso de filmación y garantizará que no se pierda ningún momento crucial.

En la mayoría de las escenas, se utilizará una apertura de diafragma cerrada para lograr una profundidad de campo amplia. Esta técnica permitirá que tanto los personajes como el entorno natural se mantengan enfocados, lo que resaltará la conexión entre los habitantes del campo y su entorno. Además, esta técnica es especialmente efectiva en planos generales, donde se desea capturar la inmensidad y la belleza del paisaje en su totalidad.

La filmación en mano o al hombro será una técnica principal en *“El ocaso de las golondrinas”* para darle un sentido de naturalidad y espontaneidad a las situaciones que se encuentren a lo largo del camino. Esta técnica permite al camarógrafo moverse libremente y seguir el ritmo de la vida en el campo, capturando momentos auténticos y orgánicos sin la rigidez de un trípode o equipos de filmación más pesados. Además, esta técnica contribuirá a crear una experiencia visual inmersiva para el espectador, acercándolos aún más a la realidad del campo de Angostura.

Un filtro ND proporcionará una mayor flexibilidad creativa al permitir utilizar aperturas más amplias y velocidades de obturación más lentas, incluso en condiciones de luz intensa. Esto abrirá nuevas posibilidades para capturar imágenes con una profundidad de campo más reducida o para crear efectos de movimiento fluido en escenas en movimiento, agregando un aspecto

visual distintivo al documental. Además, al reducir la cantidad de luz que entra en la cámara, el filtro ND puede contribuir a mejorar la calidad de imagen al reducir el efecto de “quemado” en las áreas destacadas y minimizar la aparición de aberraciones cromáticas y reflejos no deseados. Esto resultará en imágenes más nítidas, con un rango dinámico más amplio y una reproducción de color más precisa.

Propuesta de sonido

Sonido: En el silencio del viento

El documental se plantea como un discurso, un discurso que debe escucharse, y ha de ser escuchado de la manera como se escucha el campo. Los vientos silban por las laderas, frotan las ramas de los árboles y crujen cuando este se molesta. El sonido en la película debe sentirse protagonista de la misma manera como lo hacen los personajes y la imagen. De esta manera, logrará una inmersión en este mundo del campo. Será sensible a la hora de captar ese habitante sonoro del valle, permitiendo acompañarlo con el sonido del agua al correr, de la tierra al trabajarse y del fuego al consumirse.

La ausencia y el olvido suenan a un silencio agobiante, a recuerdos del pasado, a mucho ruido, a ruido mental, como un paisaje vacío de personas. Para lograr esta sensación con el sonido, es preciso grabar las voces que cuentan historias, las manos que han trabajado el campo y los pasos en el césped y en el barro. En la postproducción, se priorizará agregar efectos de reverberación, delay y saturación para dar una sensación sonora similar a lugares abandonados.

El campo suena a las voces de los campesinos, a aquellas personas fuertes y trabajadoras que habitan el espacio desde generaciones anteriores.

Guion / Estructura

EL OCASO DE LAS GOLONDRINAS

1 - SECUENCIA INTRODUCTORIA

Escenas: Material de archivo propio. Videos caseros de la infancia de la directora y su familia en la finca.

Texto en imagen: “Las golondrinas anuncian la primavera”

Escenas: Material de archivo propio. Videos caseros de la infancia de la directora y su familia en la finca.

Título de la película: EL OCASO DE LAS GOLONDRINAS

2 - SECUENCIA MOVIMIENTO. DE REGRESO A ANGOSTURA

Escena 1: Vemos la carretera por la ventanilla de un automóvil, los camiones y carros pasan a un costado y siguen su camino. El viaje se hace lento y el eco del viento es modesto. Por el parabrisas del automóvil, se aprecian los paisajes que acompañan este viaje. A medida que avanza el tiempo, los carros en la carretera se hacen más escasos.

Escena 2: En una chiva, medio de transporte local del municipio de Angostura, las personas viajan hacia sus veredas. La cámara se ubica en la mitad del vehículo y observa desde atrás lo que sucede en la chiva. Luego, la cámara gira hacia la ventanilla para capturar las montañas y los valles que se ven a lo lejos.

Escena 3: En el Alto del Socorro, una fonda a la orilla de la carretera, la chiva hace una parada para que los pasajeros se bajen. En el espacio, se ven algunas personas que bajan sus bolsos y

otras que se suben en el vehículo. La chiva arranca y se aleja del lugar. Detrás de ella, una mujer en un caballo avanza hasta salir del plano.

Objetivo: Demostrar la frontera existente entre el campo y la ciudad. La secuencia expone el viaje que emprende la directora, algo que es común para ella. Este viaje busca responder a muchas preguntas que se plantea la directora, preguntas que giran en torno a las cuestiones: ¿A dónde pertenezco? y ¿Cómo habitar un lugar que ya no es el mismo?

Transición: Sonido, pasos de un caballo que se alejan.

3 - SECUENCIA, UN CAMPO AUSENTE

CAÑADUZAL SOLITARIO

Texto en imagen: “El canto de las golondrinas alerta del peligro”. (Aparece en la primera imagen de esta secuencia)

Escena: La cámara se ubica en un lugar distante en relación al cañaduzal. Observamos el cañaduzal desde la distancia y luego vamos ingresando lentamente por sus caminos, contemplando sus texturas y el vaivén de las hojas de la caña.

Objetivo: Dar comienzo a una secuencia sobre la ausencia y las implicaciones del abandono que presenta el campo.

Transición: Mientras observamos la inmensidad de los cañaduzales, escuchamos un sonido posible para la escena, un sonido que transmita lo contrario a la ausencia y que indique el trabajo en el campo. (Sonido en eco, distorsionado para remitirnos al pasado)

CAÑADUZAL - TRABAJO

Escena: El hombre corta la caña de azúcar en trozos, utilizando una herramienta idónea para esa labor. Nos vamos acercando lentamente al personaje, los movimientos del hombre son lentos

pero seguidos. La cámara flota por el espacio, capturando las texturas de los trozos de caña y las hojas. Luego, enfocamos el rostro de este hombre, revelando sus arrugas y gestos que evidencian el paso de los años y la dureza del campo. Nuevamente, volvemos a tener una distancia con el personaje; nos ubicamos estratégicamente para obtener un plano en el cual el paisaje y el hombre sean los protagonistas. Las acciones del hombre reflejan el cansancio y el arduo trabajo. En este momento, nos quedamos estáticos y observamos lo que acontece en ese lugar.

Objetivo: Exponer la situación actual del trabajo en el campo y la ausencia de personas que se dediquen a trabajar la tierra.

Transición: La cámara desciende entre las cañas y la maleza; luego, pierde su foco en el reflejo del sol que se proyecta en las hojas.

EL MOLINO HIDRAÚLICO

Escena: Vemos una rueda de un molino hidráulico, la rueda está inmóvil y deja ver el paso del tiempo en su estructura. La cámara se ubica en un lugar distante y observa desde un plano general. El sonido en esta escena genera contradicción, el sonido nos remite a un molino hidráulico girando rápidamente mientras el agua salpica por todos lados. En el fondo, se escuchan voces inteligibles. (Sonido en eso y distorsionado para remitirnos al pasado)

Objetivo: Mostrar una imagen que no corresponde al sonido.

Transición: Suena el agua salpicando en la rueda hidráulica.

TRAPICHE ABANDONADO

Escena: La cámara hace un recorrido por todo el lugar, capturando en cada plano la suciedad, el óxido y la basura que se alojan en las canoas, las calderas, el entejado, las paredes y las herramientas que se usan para la elaboración de la panela. El sonido en esta escena genera una

contradicción; en todo momento se escucha un ruido del pasado, las voces de personas y un sonido ambiente que nos remite al proceso y elaboración de la panela en un trapiche.

Objetivo: Crear contradicción entre el habitar y el abandono.

Transición: Sonido, voces inteligibles y ambiente del trapiche tradicional.

4 - SECUENCIA, EMPRESA FAMILIAR

TRAPICHE TRADICIONAL

Texto en imagen: “Las golondrinas vuelan en bandada”. (Este texto aparece en la imagen de una chimenea con humo)

Escena: Varias personas están trabajando en una pequeña fábrica, entre ellas, el anciano de las escenas anteriores. Observamos el espacio y nos detenemos en cada acción que estas personas realizan. La cámara es testigo de todas estas situaciones y la atmósfera del lugar. Observamos desde un lugar distante y también nos acercamos para capturar los rostros, las expresiones y gestos característicos de las personas que trabajan en el trapiche.

Objetivo: Enlazar la idea de trabajo y progreso, y al mismo tiempo, mostrar una pequeña empresa constituida por la misma familia, en especial, por mujeres.

Transición: El vapor de las calderas del trapiche invade por completo el plano. La cámara se queda estática y solo contemplamos la acción hasta perder su foco en el vapor de las calderas.

SALIDA DEL TRAPICHE

Escena: Es de noche, los trabajadores van saliendo del trapiche y se van esparciendo por diferentes caminos. El silencio entre ellos es algo característico que se extrae de la escena.

Objetivo: Reforzar el tema del trabajo y las largas jornadas que este empleo conlleva.

Transición: Una mujer camina directamente hacia la cámara y trae consigo una linterna que golpea con su luz el lente de la cámara.

5 - SECUENCIA, SOLEDAD Y ABANDONO

Texto en imagen: ‘Las golondrinas migran cuando llega el invierno’.

Esta secuencia se forma a partir de la unión de varios planos, como una casa en la montaña en medio de un cañaduzal, un anciano sentado en el corredor de su casa, un cañaduzal abandonado, un camino de herradura solitario, una angarilla colgada en un madero y una chimenea sin humo. El sonido en esta secuencia va incrementando a medida que van pasando estos planos; el rugir del río absorbe por completo la atmósfera sonora.

Objetivo: Reiterar el tema del abandono y la migración de las personas a otros lugares.

Transición: Audio del material de archivo propio. La directora en su niñez cantando villancicos.

6 - SECUENCIA, TENGO UN SUEÑO

NOCHE EN LA MONTAÑA

Texto en imagen: “Las golondrinas continúan su viaje”.

Escena 1: La cámara apunta directamente al sol que se esconde detrás de la montaña. Entre los árboles y la vegetación del bosque, la luz del atardecer se filtra, llenando el espacio con un resplandor dorado. El sonido de un manantial y la tranquilidad del bosque acompañan estos planos. En la inmensidad del valle y las lejanas montañas, la noche es tranquila y está adornada con focos esporádicos de las casas que hay en el territorio. Lentamente, se van encendiendo luces en toda la montaña, iluminándola con más vivacidad. El sonido en esta escena es particular: mientras observamos el paisaje, este nos remite a un cañaduzal que alberga miles de golondrinas que buscan refugio al llegar la noche.

Escena 2: La hornilla de un horno arde con el furor de las llamas y consume todo a su paso.

Objetivo: Dar a entender o mostrar un futuro desde el sueño y la imaginación. Un futuro en el que el campo nos seduzca a quedarnos y vuelva a germinar, un futuro donde las mujeres tengamos una libertad sincera y aplicable.

Transición: La cámara pierde su foco en el furor de las llamas. El sonido del fuego ardiente persiste y da paso a los créditos.