

# #30

## AYÊNAN: VISIBILIZACIÓN DE LOS VÍNCULOS ENTRE LO HUMANO Y LO NO HUMANO

Roberto Carlos Mejías Méndez

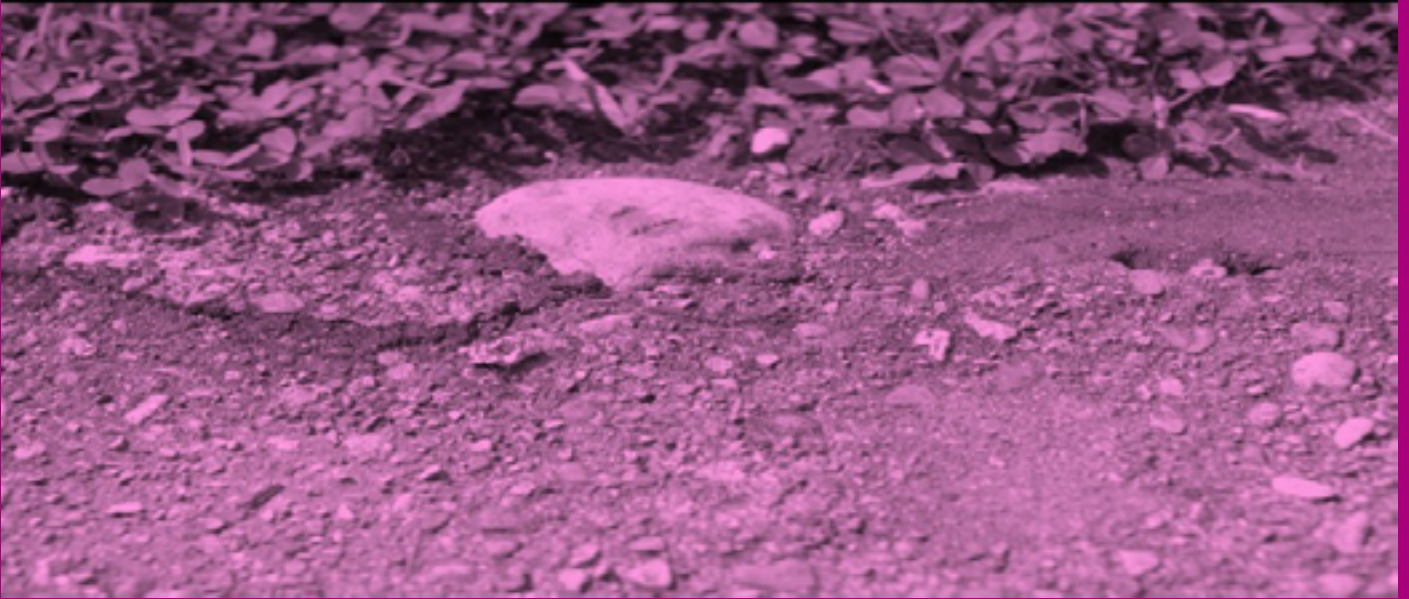
*Universität Zürich*

<https://orcid.org/0000-0002-2388-6516>

Artículo || Invitado | Publicado: 01/2024  
DOI 10.1344/452f.2024.30.7  
[robertocarlos.mejiasmendez@uzh.ch](mailto:robertocarlos.mejiasmendez@uzh.ch)

Ilustración || © Fotograma del documental *Ayênan* (2018). Imagen incluida en el artículo por el autor.  
Texto || © Roberto Carlos Mejías Méndez – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





**Resumen** || En este trabajo me propongo examinar el documental *Ayênan* (2018), una producción audiovisual suizo-colombiana. El espacio documentado es la zona amazónica de Colombia, la cual va desde los Andes hasta la baja Amazonia. *Ayênan* es el resultado de un trabajo colectivo en el que participan miembros de las comunidades ancestrales Inga, Quillasinga, Siona, Kamënstá, Awa y Nasa, habitantes de la región. Producido en el marco de un proyecto cuyo propósito es el intercambio de saberes —mientras miembros de la comunidad aprenden a emplear las cámaras y drones, el equipo de filmación aprende acerca de la zona habitada por estas comunidades—, la aproximación al territorio, incluyendo algunas de las imágenes, se encuentra mediada por las culturas de las comunidades ancestrales. Atendiendo a lo anterior, en este trabajo analizo la representación de entidades humanas y no humanas, en la búsqueda de indicios de nuevas estructuras de comprensión/percepción del mundo o, dicho desde una perspectiva decolonial, indicios de una reconstitución gnoseológica y estética.

**Palabras Clave** || *Ayênan* | Kamënstá | Humano | No humano | Reconstitución

### ***Ayênan*: visibilització dels vincles entre allò humà i allò no humà**

**Resum** || En aquest treball em proposo examinar el documental *Ayênan* (2018), una producció audiovisual suïssu-colombiana. L'espai documentat és la zona amazònica de Colòmbia, compresa des dels Andes fins la baixa Amazònia. *Ayênan* és el resultat d'un treball col·lectiu en el que participen membres de les comunitats ancestrals Inga, Quillasinga, Siona, Kamënstá, Aza i Nasa, habitants de la regió. Produït en el marc d'un projecte el propòsit del qual és l'intercanvi de sabers —mentre que els membres de la comunitat aprenen a utilitzar càmeres i drons, l'equip de filmació adquireix coneixement sobre la zona habitada d'aquestes comunitats—, l'aproximació al territori, incloent algunes de les imatges, es troba mediada per les cultures de les comunitats ancestrals. Tenint en compte això, aquest treball analitza la representació d'entitats humanes i no humanes, a la recerca d'indicis de noves estructures de comprensió/percepció del món o, dit des d'una perspectiva decolonial, indicis d'una reconstitució gnoseològica i estètica.

**Paraules clau** || *Ayênan* | Kamënstá | Humà | No humà | Reconstitució

***Ayênan*: Making Visible the Connections Between the Human and the Non-human**

**Abstract** || In this essay I examine the documentary *Ayênan* (2018), a Swiss-Colombian audiovisual production that documents the Amazonian region of Colombia, which extends from the Andes to the lower Amazon. *Ayênan* is the result of a collective work involving members of the ancestral communities Inga, Quillasinga, Siona, Kamënstá, Awa, and Nasa, who inhabit the region. Produced within the framework of a project the purpose of which is the exchange of knowledge —while the community members learn how to use the cameras and drones, the film crew learns about the area inhabited by these communities—, the approach to the territory, including some of the images, is mediated by the cultures of the ancestral communities. Considering the above, in this essay I analyze the representation of human and non-human entities in search of signs of new structures of understanding/perception of the world or, from a decolonial perspective, signs of a gnoseological and aesthetic reconstitution.

**Keywords** || *Ayênan* | Kamënstá | Human | Non-human | Reconstitution

## 0. La escena o visibilizando la cartografía del documental

Veamos juntos una escena del documental *Ayénan*: un grupo de hormigas cargando un envoltorio color dorado [Imagen 0]. Las hormigas parecen moverse de forma caótica, y, sin embargo, estas avanzan hacia su meta: el hormiguero.



Imagen 0: *Ayénan* (2018)

Esta es una de las dos escenas que aparecen con más frecuencia: hasta en cinco ocasiones a lo largo de la producción audiovisual (06:26 min.; 07:49 min.; 08:03 min.; 08:14 min.; 23:41 min.). La otra es la de una embarcación con los indígenas del territorio y sus acompañantes. En cada ocasión, el contexto en el que la escena aparece varía, como resultado del empleo de los recursos: voz en off y pantalla dividida.

En la primera aparición (06:26 min.), la escena de las hormigas con el envoltorio, realizada en plano entero, es acompañada por la voz en off de Amado Villafaña y por la escena de la embarcación navegando la laguna La Cocha, presentada mediante un plano general. Esta laguna se encuentra en el territorio Quillasinga, uno de los tres territorios atravesados en el viaje documentado. Los otros dos territorios son el territorio Kamënstá e Inga. Volviendo a la escena, aquí el recurso a la pantalla dividida responde a una de sus funciones más frecuentes, la de trazar un paralelismo entre los elementos filmados [Imagen 1]. En este caso, los elementos asociados son las hormigas y los individuos de la comunidad ancestral y sus acompañantes. El movimiento en la misma dirección de las hormigas y la embarcación junto con lo expresado por Villafaña contribuyen a la articulación de dicho paralelismo. Al tiempo que se muestran estas imágenes, Villafaña informa al espectador sobre la cosmovisión de su comunidad. Para ellos, explica, el territorio «representa la madre», el lugar donde se encuentra lo necesario para la vida.





Imagen 1: *Ayénan* (2018)

A diferencia de la primera aparición, en la segunda (07:48 min.), no hay una voz en off y la escena de las hormigas comparte pantalla con otras dos imágenes. En este caso, las tres imágenes forman una suerte de retablo o mosaico del territorio [Imagen 2]. De izquierda a derecha, se ve nuevamente la escena de la embarcación, un plano en picado muestra una montaña en la que serpentea una carretera, y la escena de las hormigas con el envoltorio, pero ahora vista en picado. En este caso, las hormigas y el territorio comparten el foco, como se advierte en la selección de planos completos y generales. La presencia tanto de agentes humanos y de artefactos, indicio de su presencia, como no humanos, articula una representación del territorio no como un lugar prístino, sino habitado, domesticado.



Imagen 2: *Ayénan* (2018)

De manera similar a la primera aparición, en la tercera y cuarta (08:03 min.; 08:14 min.) regresa la voz en off y volvemos a la pantalla dividida en dos partes. En un primer momento, la pantalla dividida le muestra al espectador, del lado izquierdo, la maqueta de un lugar montañoso —que el documental deja al espectador asociar con el espacio documentado—, sobre la que se proyecta una toma cerrada de las hormigas con el envoltorio y, del otro, se encuentra la misma escena de las hormigas con el envoltorio en plano entero [Imagen 3]. Tras un corte, las imágenes de la pantalla dividida cambian. Seguidamente se encuentran en pantalla una toma cerrada del lago por donde circula la embarcación y una toma cerrada de las hormigas con el envoltorio [Imagen 4]. Mientras estas escenas son mostradas, la voz en off de *Ayénan* Quinchoa Juajibioy se refiere a los conflictos

y guerras como consecuencia de la concepción moderna/colonial de la naturaleza, según la cual, la naturaleza es un activo económico, un cumulo de materialidades inertes a explotar con la finalidad de generar riqueza económica.



Imagen 3: *Ayénan* (2018)



Imagen 4: *Ayénan* (2018)

En este caso no se traza un paralelismo. En cambio, la toma cerrada de las hormigas, donde las vemos en más detalle, y donde dan la impresión de pelear por el tesoro, funciona como índice o imagen de los conflictos y guerras producto de la ya mencionada concepción moderna/colonial de la naturaleza. Lo dicho no se refiere a la imagen, no la menciona, es decir, no hay un vínculo explícito entre lo dicho y lo mostrado. No obstante, el espectador reconoce en la imagen lo expresado por la voz en off. Se trata pues de un vínculo invisible. Dado su carácter implícito, conviene preguntarse qué le permite al espectador captar dicho vínculo. Planteado de otra forma, ¿qué es lo que le permite al espectador reconocer en la imagen de las hormigas y el envoltorio la actitud moderna/colonial frente a la naturaleza?

En la quinta y última aparición (min. 23:41), la escena de las hormigas con el envoltorio comparte pantalla con una escena donde los individuos de la comunidad ancestral y sus acompañantes caminan hacia el lugar donde realizarán un ritual [Imagen 5]. Este consiste en formar un círculo y entregarse a manera de ofrenda un cubo grande de hielo con una piedra dorada en su interior. Al final, una vez que

el cubo ha pasado por todas las manos, este es posicionado en la tierra, donde termina de derretirse. El agua pasa de su estado sólido al líquido y la «piedra de oro» vuelve al suelo al igual que el agua. Esta vez tampoco hay voz en off, lo que escucha el espectador es el sonido del viento y los ruidos producidos por el colectivo humano al caminar. El recurso de la pantalla dividida vuelve a funcionar como técnica de equiparación. Con la diferencia de que, como al principio, las hormigas son comparadas con la comunidad ancestral.



Imagen 5: *Ayénan* (2018)

Así el espectador se encuentra ante una imagen con dos posibles lecturas. Como vemos, el sentido de la imagen de las hormigas con el envoltorio cambia conforme el contexto en el que aparece, obligándonos a permanecer en la enunciación e impidiendo el paso a una lectura metafórica que consolide un solo sentido. Una de las posibles lecturas encuentra en la imagen la articulación de una crítica para con la actitud extractivista característica de la cultura moderna/colonial, y cuya relación con la naturaleza se limita a su explotación. La otra posible lectura advierte en la imagen la codificación de una forma de relacionarse con el territorio que pasa por un respeto basado en el reconocimiento de la cohabitación y la interdependencia.

He empezado con estas imágenes pues ellas forman el hilo rojo del documental y en ellas se cifran cuestiones de las que me ocuparé en lo que sigue. Mi propuesta es que en *Ayénan* aparecen indicios de la búsqueda y la formación de una nueva estructura de comprensión/percepción del mundo o, dicho desde una perspectiva decolonial, en dicha cinta aparecen indicios de una reconstitución gnoseológica y estética.

Antes de pasar a la descripción de esos indicios, quiero aclarar que, si bien *Ayénan* resulta paradigmático para hablar de dichas labores, no es el primero ni el único artefacto cultural en el que se pueden observar. Asimismo, cuando hablo de reconstitución gnoseológica y estética, lo hago siguiendo la propuesta de Walter Mignolo en «Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después» (2019). «Gnoseología y aesthesis configuran esferas del conocer y del sentir» (2019: 16), explica Mignolo. Entiéndase pues reconstitución gnoseológica y estética como un «desprendimiento (*delinking*) de la epistemología moderno/colonial» y un volver a construir, «un constante hacer gnoseológico/aesthético» (2019: 17), es decir, una reconfiguración de las formas del conocer y el sentir. Mignolo construye esta noción a partir de la propuesta Quijano de

«liberar la producción del conocimiento, de la reflexión y de la comunicación, de los baches de la racionalidad/modernidad» (1992: 19), y a la que denomino «reconstitución epistemológica».

## 1. El contexto o sobre el proyecto

*Ayénan* forma parte de un proyecto más amplio llamado *Cartografías de lo invisible*, el cual comprende cuatro producciones audiovisuales. De acuerdo con su director, Felipe Castelblanco, este trabajo, realizado entre 2018 y 2021, consiste en una investigación acerca de los vínculos cosmopolíticos que se manifiestan al observar la interacción entre diversos y divergentes modelos de habitar y gestionar el territorio. El espacio documentado es la zona amazónica de Colombia, la cual va desde los Andes hasta la baja Amazonia. El control de este territorio ancestral actualmente se lo disputan el Estado, las corporaciones extractivistas y los pueblos indígenas que lo habitan. Según el propio director, el proyecto sigue dos propósitos: el primero, documentar las capas de relaciones ecosociales formadas en la región Amazónica; el segundo, la colaboración activa en la creación de un medio de comunicación indígena, cuyos propósitos son: apoyar los esfuerzos de autogobierno de las naciones indígenas, facilitar el dialogo entre diferentes epistemologías y visibilizar los modos de vida en los territorios ancestrales.

Mi primer acercamiento a este documental tuvo lugar durante un ciclo de cine titulado Zonas Críticas. Con la organización de este ciclo buscábamos llamar la atención sobre algunas de las luchas medioambientales que tienen lugar en América Latina. Para dicha sesión logramos invitar a la codirectora del documental, Lydia Zimmermann, con quien, tuvimos la oportunidad de conversar antes y después de ver el documental. En sus palabras preliminares, la codirectora destacaba el carácter colectivo de la cinta. Ante esta información, el hecho de que algunas de las imágenes que veríamos habrían sido captadas por un miembro de la comunidad, pensé que en ciertas partes de la película percibiríamos el territorio a través de sus ojos. Decir cuáles son las escenas filmadas por esa sensibilidad no me es posible todavía.

De las varias cosas que llamaron mi atención al ver el documental quiero mencionar dos: la noción *Ayénan* y la presencia de un desecho, el envoltorio de algún comestible, el cual era cargado por unas hormigas. Me parece necesario señalar que en un primer momento no me había interesado en esos artrópodos que, inconscientemente, había puesto en el centro de mi reflexión. Y digo que había puesto en el centro de mi reflexión porque la escena de la que parto y a la que constantemente vuelvo los tiene como agentes principales. Considero necesario hacer este señalamiento pues revela, por un lado, aspectos de nuestra relación con los insectos y, por otro, la importancia de otras sensibilidades. Entiéndase esto último también como un reconocimiento al arte y del arte como medio de sensibili-



zación que permite la captación de elementos invisibilizados por la cultura moderna/colonial. Estos elementos son el punto de partida de mi reflexión acerca de *Ayénan* como una búsqueda y formación de presupuestos alternativos para la comprensión del mundo.

## 2. La historia o sobre el territorio

El documental inicia con una puesta en contexto. En una suerte de prólogo, tres párrafos en letras blancas contra un fondo negro refieren lo que significó la llegada de los colonizadores en aquel momento y la importancia de aquel evento en la contemporaneidad. Según el texto, los colonos que llegaron al piedemonte andino-amazónico en el año 1536 creían que en aquel lugar el oro crecía en los árboles. De vuelta al presente, el texto informa sobre el propósito de un grupo de jóvenes protectores del territorio de «retrazar» los caminos ancestrales que atraviesan el territorio. Aunque no lo explicita, será esta la historia que presentará el documental a los espectadores, como demostraré. En esta idea de volver sobre los pasos de los ancestros, de volver sobre los caminos trazados, se encuentra implícita, es decir, de forma figurada, la labor de reconstituir sus saberes y sentires, su experiencia del territorio. Hoy en día, de acuerdo con el documental, son las grandes corporaciones y el Estado quienes buscan apropiarse de los recursos biológicos del lugar y a quienes se enfrentan esos jóvenes. Como se señala en la introducción al *The Latin American Ecocultural Reader*, titulada «Genealogies of Latin American Environmental Culture»:

The «abundance» of natural resources the European colonizers encountered in the New World created the conditions of possibility for an economy based on the exploitation of human beings and nonhuman nature through the extraction of mineral wealth, monoculture, Black slavery, and the encomienda system. This economy endures to the present day, despite technological, economic, and political transformations at the local, regional, and geopolitical levels. In this sense, the unlimited exploitation of natural resources has been a constant in the economic history of Latin America (French y Heffes, 2021: 8).

Esta constante o continuación de la explotación es lo que los párrafos introductorios del documental refieren. La condición de explotación tanto de humanos como de no humanos no es un asunto nuevo, y el documental, en esos párrafos iniciales, establece un vínculo entre el pasado colonial, comienzo de la extracción y explotación, y el presente neoliberal, su continuación.

Luego de un primer corte, pero dentro del mismo introito, vemos las chispas de lo que podemos imaginar se trata de una hoguera que se encuentra fuera de campo. Con esta imagen en pantalla entra una voz en off que define el significado del vocablo *Ayénan*, el cual da título al documental. Quien habla es Ayénan Quinchoa juajibioy, miembro de la comunidad Kamënstá. *Ayénan* nombra «la partícula inicial de cualquier clase de materia, el espacio más pequeñito que

existe en el universo, que le da comienzo a la existencia». Así, la curiosidad por el título es inmediatamente satisfecha y el vínculo entre lo humano y lo no humano se establece como temática del artefacto cultural.

A esa segunda introducción le sigue una tercera en la que vemos el territorio por primera vez. En pantalla dividida, una toma a vista de pájaro, acompañada por el sonido del aire, nos introduce en la región. En este plano en picado se cifra tanto una distancia con la tierra como la aproximación a la que nos invita el documental. En ese sentido, como los párrafos iniciales adelantan, la producción audiovisual documenta un viaje de regreso a la tierra, una tierra que se encuentra habitada, y cuyos habitantes nos ayuda a conocer. La toma siguiente es un plano general del territorio montañoso. Más cerca de la tierra, ahora el espectador puede escuchar la variedad de agentes no humanos que lo habitan, aves e insectos componen el sonido de la escena.

Además de la historia, en estas primeras secuencias queda establecida la forma en que se presentará esa historia. El recurso a la pantalla dividida será fundamental. Con esta herramienta filmográfica, mantenida a lo largo del documental, no solo se establecen paralelismos, también se contribuye a la producción de significados múltiples asociados a una sola imagen, como evidenció al inicio. Y no menos importante, propicia un ordenamiento no cronológico de la narración, sino espacial. Mediante la pantalla dividida se le muestran al espectador diferentes perspectivas de un mismo suceso. La escena de las hormigas es un ejemplo paradigmático. El desplazamiento de las hormigas hasta el hormiguero no solo se muestra seccionado por la intercalación de otras escenas, también se muestra desde diferentes ángulos y distancias. Acostumbrados a historias donde la sucesión de los hechos sigue un orden cronológico relativamente claro, esta fragmentación tiene como efecto la desorientación del espectador. Sin embargo, si el espectador observa las hormigas y su posición en el espacio, el desarrollo de la historia se hace evidente. En cada aparición las hormigas se encuentran más cerca del hormiguero, hasta la última escena donde finalmente lo alcanzan, aunque no las vemos entrar. Lo mismo ocurre si se observa detenidamente las escenas de la embarcación. Ambas marcan el desarrollo de la historia.

### 3. Pulsión decolonial o sobre lo invisibilizado

Volvamos a la secuencia de las hormigas y concentrémonos en la materialidad del envoltorio. Siguiendo a Susan Signe (2015) y a Héctor Hoyos (2019), antes que indagar en la simbología de esta materialidad, me interesa la materialidad misma, su contexto, sus vínculos, sobre todo las relaciones implícitas que conlleva. Según Lydia Zimmermann, codirectora de *Ayénan*, el tesoro encontrado por las hormigas es el envoltorio de un Toblerone. Un video sobre la marca anuncia que todos los Toblerones provienen de Berna. El mismo video

documenta cómo se prepara el Toblerone. Sus ingredientes son seis: cacao, azúcar, miel, clara de huevo, almendras y leche en polvo de cuarenta mil vacas suizas, cuya única labor es producir leche para estos chocolates. A diferencia de la leche, que sabemos proviene de vacas suizas e incluso sabemos cuántas vacas son, el cacao, el azúcar, la miel, los huevos y las almendras no tienen lugar de origen. En esa descripción aparentemente minuciosa solo se declara el origen de un ingrediente. Al llamar la atención sobre dicha omisión lo que me interesa es evidenciar la carga cultural, social y política que rige la manera en que nos relacionamos con lo material y que emergen en su representación. El envoltorio trae consigo tanto su propia historia, como la cuestión del extractivismo de materialidades no humanas que, como el documental destaca, no se limitó y no se limita al mineral áureo. Como refiere la cinta, también incluyó, y sigue incluyendo, otras materialidades no humanas, como es el caso del agua, problemática tematizada de forma explícita por el proyecto, del cacao, del caucho, la madera, el petróleo, entre muchas otras.

A diferencia de lo que ocurre en el video de Toblerone, en el que de todos los ingredientes para su producción se reconoce únicamente el origen de la leche, en *Ayénan* la transculturación, en el sentido de la incorporación de otras culturas en la cultura propia, es reconocida y aceptada, si bien con cierta precaución. La comunidad Kamënstá reconoce la importancia de «domesticar» las tecnologías modernas. Domesticar los aportes de las sociedades modernas implica darles el uso requerido por la comunidad. En este pensamiento hay dos puntos que me interesan: primero, la evidencia de una apertura a y un reconocimiento de los aportes de la cultura moderna; segundo, la inversión de roles, donde lo «civilizado», de acuerdo con la narrativa de la modernidad, es lo que requiere una adaptación para ser realmente aceptable. Para los Kamënstá la condición innegociable de la adopción de tecnologías modernas es que se garantice la habitabilidad del territorio. De manera que, la disposición de la cultura Kamënstá a adoptar artefactos producidos en las sociedades modernas/coloniales, antes que implicar el carácter pasivo de esta comunidad frente a un proceso de civilización, constituye una estrategia de resistencia.

En ambos artefactos culturales se reconoce la importancia de las materialidades; sin embargo, los diferencia la actitud adoptada frente a estas. En *Ayénan* se parte de la concepción de una igualdad óptica entre lo humano y lo no humano, basada en la idea de una partícula común a toda materialidad. Como evidencia la relación de estas comunidades con el territorio que habitan, la cosmovisión que media o determina su estar en el mundo suscita el respeto tanto a humanos como a no humanos. Omitir el origen de los ingredientes, como ocurre en el caso del video de la marca de chocolate, no solo implica el establecimiento una identidad nacional unívoca, sino también una forma de no reconocimiento y, atendiendo a la lógica del documental, de invisibilización de entidades humanas y no humanas.

Visto desde esta perspectiva, el video de Toblerone reproduce un patrón de larga data: el no reconocimiento y ocultamiento del otro o lo otro, su invisibilización. A esta idea remite el nombre del proyecto: *Cartografías de lo invisible*. Como se advierte en el mismo título, el propósito de dicha iniciativa es hacer visible aquello que no lo es. Sin embargo, en el título la invisibilidad aparece como una característica inherente. No obstante, con el documental se evidencia el carácter causal de la invisibilidad. Me refiero a que por medio del documental se hace evidente el carácter cultural de la condición de invisibilidad. No es que el territorio o sus habitantes (humanos y no humanos) sean invisibles, es que se los ha invisibilizado. En ese sentido, quizá la versión del título en inglés sea más adecuada: *Cartographies of the Unseen*. En ese caso, la invisibilidad no aparece como una característica inherente de lo cartografiado, sino como de un no haber sido visto, no haber sido percibido por los ojos. Es decir, la invisibilidad se asocia a quien no ve y no a lo que no es visto.

En este punto quiero retomar la pregunta planteada en el primer apartado: ¿qué es lo que le permite al espectador reconocer en la imagen de las hormigas y el envoltorio la actitud moderna/colonial frente a la naturaleza? Si bien es cierto que la simultaneidad de la imagen y voz en off propicia la asociación de ambos, esto no explica la comprensión de la imagen como figuración de lo dicho por la voz. Como sostiene Charles Hogue, la presencia de insectos en productos culturales es de larga data (Hogue, 1987: 181-182). Esto quiere decir que, conscientes o no, en nuestra cultura contamos con una serie de representaciones de insectos que nos han transmitido ideas acerca de los insectos, formas de concebirlos y, por consiguiente, de interactuar con ellos. Ahí, en esas representaciones culturales de los insectos se encuentra, al menos en parte, la respuesta a la pregunta planteada. Entre los afectos asociados culturalmente a los insectos, Hogue menciona la voracidad (1987: 182). En el caso de las hormigas, baste recordar la película *Hormigas asesinas* (2007) del director George Mendeluk. Con lo cual, lo que le posibilita al espectador el reconocimiento de la actitud voraz descrita por la voz es su archivo mental, o los «protocolos de la experiencia», siguiendo a Luis Miguel Isava (2022), es decir, los conocimientos, conscientes o inconscientes, culturalmente determinados, que tenemos sobre el mundo. En palabras de Isava, los protocolos de la experiencia «constituyen y conforman nuestras formas de percibir y hacer el mundo, nuestro estar-en-el-mundo; son la red con la que lo atrapamos» (2022: 101).

Pero hay algo más, dos cuestiones claves para la comprensión de la imagen como figuración de lo expresado por la voz, una de carácter formal y otra relativa al contenido. En cuanto a lo último, en la imagen las hormigas aparecen cargando un objeto dorado. A pesar de ser evidente que se trata de un envoltorio desechado, la asociación con el oro en este contexto es inevitable, tanto por el color compartido por el papel en cuestión y el metal, como por la referencia al mito



de El Dorado. La promesa de encontrar oro en el territorio, riqueza económica, era la motivación de los colonizadores. En cuanto a lo formal, en el minuto 08:14, mientras la voz en off explica el propósito de los conquistadores, aparecen las hormigas cargando el envoltorio dorado, pero ahora en plano cerrado. Con este cambio de plano nos acercamos a las hormigas. No obstante, no podemos decir cuántas de ellas hay, tampoco podemos explicar sus movimientos. Esta toma cerrada de ellas, ofrecida por el documental, no puede sino remitir al «caos», pues las imágenes del orden y el sentido de nuestro archivo mental no se corresponden con la imagen en cuestión. En vista de lo anterior, surge una nueva pregunta ¿Al apelar a la concepción de las hormigas como insectos voraces y al valerse del aspecto «caótico» de su movimiento el documental legitima o refuerza el valor negativo asociado a ellas y a los insectos?

Como expongo en el primer apartado, también hay otras concepciones de las hormigas en el documental o, mejor dicho, montajes que propician otras concepciones de las hormigas. La igualdad ontológica entre humanos y no humanos codificada en el término *Ayêna* es enfatizada a partir del paralelismo hormigas/comunidad ancestral y sus acompañantes, el cual es trazado por medio de la pantalla dividida. En estos casos, los planos, picado y medio, destacan el movimiento continuo hacia el hormiguero, hacia la meta. Como se nos muestra al final, a pesar del movimiento «errático» las hormigas alcanzan el hormiguero. Con lo cual, en este caso, ya no se trata de representar lo humano o la conducta de una colectividad humana a partir del comportamiento o de un rasgo particular de las hormigas; más bien, se trata de referir el origen compartido por humanos y no humanos y de visibilizar un orden invisibilizado. El documental no fija la concepción de las hormigas como insectos voraces y caóticos, si bien la emplea como recurso para articular la crítica a la visión moderna/colonial del mundo. En cambio, el documental ofrece una lectura alternativa, una lectura que nos habla de un orden y un sentido desconocidos y, por ello, invisibles.

La imagen de las hormigas y el envoltorio codifica, al menos, una cuestión más. En ella es posible observar la interacción entre dos diversos habitantes del territorio. El empaque de chocolate es indicio explícito de la influencia mutua entre agentes humanos y no humanos. Para quienes lo desecharon, el empaque es basura. A pesar del carácter estético adquirido por mediación de la cámara, el espectador lo entiende como símbolo de contaminación. Para las hormigas, sin embargo, parece ser algo valioso.

Ante la presencia de este empaque y de la reacción de las hormigas a él surgen algunas interrogantes y ciertas conclusiones. ¿Cómo llegan las hormigas al envoltorio o el envoltorio a las hormigas? ¿Lo encontraron sobre una mesa o en suelo? De haberlo encontrado sobre una mesa o en un bote de basura, las hormigas no solo estarían manifestando una diferencia entre lo que para ellas sería una amenaza al territorio y lo que los humanos entienden como una

amenaza al territorio. Pero, además, las hormigas estarían evidenciando los límites humanos en su labor de proteger el territorio. Dejando de lado la opción de que alguno de los participantes del proyecto haya llevado a cabo la acción de desechar de forma premeditada el envoltorio en el suelo, la imagen también evidencia las limitaciones del ser humano en su labor de proteger el territorio que habita.

#### 4. Conclusión

En el apartado anterior preguntaba si, al reproducir (o valerse) de una concepción negativa de las hormigas para articular una crítica a la actitud moderna/colonial frente a la naturaleza, el documental no estaría normalizando tal concepción. La respuesta a esta pregunta la encuentro en el hecho de que el documental no se queda únicamente con esa representación de las hormigas. Aunque no es posible decir que la producción audiovisual cuestiona explícitamente la representación negativa de las hormigas, sí realiza otra representación que posibilita otra forma de entender y, por consiguiente, de relacionarse con las hormigas. Como el título del proyecto, el documental sugiere la posibilidad de una lógica invisible, una lógica que, en tanto desconocida, no somos capaces de percibir. Y digo sugiere, pues a pesar del propósito del proyecto de trazar una cartografía, *Ayénan* se aproxima al territorio por medio del saber de las comunidades ancestrales que lo habitan. Su representación del territorio es compleja, es decir, el territorio no aparece como un área fija, bidimensional, sino que es el resultado de la interacción de las entidades humanas y no humanas que lo habitan.

En vista de lo expuesto hasta aquí, resultan evidentes dos cosas: por un lado, la relevancia de lo material para el documental y, por otro, su pulsión decolonial. En cuanto a lo primero, el propio título, *Ayénan*, codifica la importancia de lo material para la producción audiovisual. En el mismo título también queda establecido que la aproximación a lo material se realizará desde el saber ancestral de la comunidad Kamënstá. Es así como el documental nos acerca a una serie de materialidades que se intuyen como inmersas en un entramado igualmente material, como partícipes de una interacción constante que constituye el lugar que habita. Si bien el agua es una de las materialidades destacadas por el documental, en este trabajo he puesto el foco en otras dos materialidades no humanas: las hormigas y el envoltorio de chocolate. Esta decisión, acaso arbitraria, se justifica por la importancia de la escena comentada en la estructuración del documental. Asimismo, me parece que en ella se ve elocuentemente reflejada la interacción entre diferentes agencialidades que habitan el territorio, incluyendo al ser humano, sin que este se encuentre en el centro.

Respecto a lo segundo, más allá de las referencias a la colonia, sus consecuencias y nuevas formas de colonialismo endógeno, la producción audiovisual ofrece una plataforma de difusión a la cosmovisión de

las culturas Inga, Quillasinga, Siona, Kamënstá, Awa y Nasa, cuyos representantes la transmiten en breves intervenciones. Pero no se trata únicamente de informar al espectador acerca de las diversas cosmovisiones; el documental se acerca al territorio, al menos en parte, por medio de dichas concepciones del mundo. A ese primer sistema (desconocido para muchos) que es la cultura Kamënstá, se suma un segundo sistema: la naturaleza. A este segundo sistema nos aproximamos a partir del primero, a saber, el conocimiento que las diferentes culturas ancestrales tienen de su territorio.

En relación con el ámbito de lo formal, tanto las técnicas como la división de la pantalla en dos o tres partes, y las tomas que introducen al espectador en el territorio y por medio de las cuales lo experiencia plantean un cuestionamiento a la mirada moderna/colonial, en tanto percepción antropocéntrica del mundo. Como he mostrado, en el documental el ser humano es desplazado del centro. No obstante, cabría incluso preguntarse si en esa ordenación espacial de la narración del documental sigue habiendo un centro. A lo que podría responderse que en el documental el centro va cambiando. Para este trabajo yo he elegido como punto central la escena de las hormigas. Pero incluso ahí no se encuentran solo las hormigas, como decía, también está presente lo humano, aunque sea de forma implícita, en el envoltorio de chocolate. La articulación de un centro o, mejor, de la posibilidad de varios centros es uno de los valores de este documental, y en ella, en esa articulación, se cifra parte de la puesta en cuestión de la mirada occidental.

Cabe destacar que, si bien hay una crítica a occidente, la misma comunidad documentada manifiesta la importancia y necesidad de adoptar y adaptar ciertas tecnologías de las sociedades occidentales para la supervivencia y protección del territorio.

En esa puesta en cuestión de la mirada moderna/colonial —la cual implica un cuestionamiento a la lectura, y lógicamente a los presupuestos que permiten dicha lectura—, así como en la visibilización de las relaciones multiespecies advierto tanto indicios de una desactivación de los protocolos naturalizados de la experiencia, como una búsqueda de nuevas estructuras de comprensión/percepción del mundo. Dado que la relación multiespecies suele ser tematizada generalmente con mamíferos humanos y no humanos, en este caso es importante destacar la elección de insectos artrópodos, como las hormigas, para instar al espectador a repensar su relación con las diferentes entidades no humanas con las que cohabita. Para finalizar quiero plantear que esos protocolos alternativizantes, en el sentido en que Isava le da a esta noción —en este caso los protocolos alternativizantes son los presupuestos sobre los que se construye la cultura Kamënstá, Inga, Quillasinga, Siona, Awa y Nasa y que determinan su visión del mundo—, resultan también en una concepción otra del territorio y, consecuentemente, de la región y el mundo. Quiero resaltar, además, el hecho de que, a pesar de la centralidad del territorio, la región no aparece como solo naturaleza.

En este caso, la región es presentada como un lugar de producción de conocimiento y no como el recipiente vacío de conocimiento, pero lleno de «recursos» a explotar.

### **Bibliografía citada**

CASTELBLANCO, F. y ZIMMERMANN, L. (2018): *Ayénan*. [Película].

CASTELBLANCO, F. *et al.* (2018): *Cartographies of the Unseen*. [Película].

FRENCH, J. y HEFFES, G. (2021): «Introduction: Genealogies of Latin American Environmental Culture» en French, J. y Heffes, G. (eds.), *The Latin American Ecocultural Reader*, Illinois: Northwestern University Press.

HOGUE, C L. (1987): «Cultural Entomology», *Annual Review of Entomology*, vol. 32,1, 181-199.

HOYOS, H. (2019): *Things with a History*, New York: Columbia University Press.

ISAVA, L. M. (2022): *De las prolongaciones de lo humano. Artefactos culturales y protocolos de la experiencia*, Valencia: Pre-Textos.

MIGNOLO, W. (2019): «Reconstitución epistémica/estética: la aethesis decolonial una década después», *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 14, 25, 13-27.

SIGNE MORRISON, S. (2015): *The Literature of Waste*, New York: Palgrave Macmillan.

QUIJANO, A. (1992): «Colonialidad y Modernidad/Racionalidad», *Perú Indígena*, 13, 29, 11-20.

VV. AA (2014): *Toblerone*, Winkler Studio GmbH. <<https://vimeo.com/194329943> <https://vimeo.com/194329943>> [05/07/2023].

MENDELUK, G. (2007): *Hormigas asesinas*, Ignite Entertainment, Insight Film and Video Production.