

Entre archivos, imágenes y colaboraciones: Tomate Colectivo

Through Archives, Images and Collaborations: Tomate Colectivo

JULIO CÉSAR GONZALES OVIEDO

Doctor en Desarrollo Rural por la Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Xochimilco, México; máster en Archivo Cinematográfico y Audiovisual por la Elías Querejeta Zine Eskola, País Vasco; magíster en Antropología Visual y Documental Antropológico por la FLACSO, Ecuador; y licenciado en Comunicación Social por la Universidad de Lima, Perú. Actualmente, cursa la maestría en Comunicación con mención en Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador. Sus líneas de interés en la investigación y creación giran alrededor de la cultura visual, la memoria, el territorio, los movimientos sociales, la ecología política y las prácticas artísticas colaborativas.

ENSAYO

Entre archivos, imágenes y colaboraciones: Tomate Colectivo Through Archives, Images and Collaborations: Tomate Colectivo

Julio César Gonzales Oviedo

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Ecuador

juliogonzalesoviedo@gmail.com (<https://orcid.org/0000-0003-4403-2592>)

Recibido: 25-02-2024 / Aceptado: 20-05-2024

<https://doi.org/10.18800/conexion.202401.007>

RESUMEN

El ensayo propone un acercamiento a las prácticas audiovisuales del grupo de comunicación popular Tomate Colectivo. A partir de la experiencia de la serie audiovisual *Trazando resistencias* (tomatecolectivo, 2014a, 2014b, 2014c, 2014d, 2014e, 2014f, 2014g y 2014h), invita a interpelar la visualidad como un campo en tensión que involucra la producción, la distribución y los significados culturales de las imágenes en prácticas audiovisuales en contextos de luchas ecoterritoriales. De esta manera, se intenta indagar sobre la relevancia de los archivos audiovisuales digitales del colectivo como potencial espacio de investigación y construcción de narrativas, que no solo documentan procesos sociales y culturales, sino que también construyen contravisualidades desde las luchas ecoterritoriales en Cajamarca, Perú.

ABSTRACT

The essay proposes an approach to the audiovisual practices of the popular communication group Tomate Colectivo. Based on the experience of the audiovisual series *Trazando resistencias* (tomatecolectivo, 2014a, 2014b, 2014c, 2014d, 2014e, 2014f, 2014g y 2014h), it invites us to question visuality as a field in tension that involves the production, distribution and cultural meanings of images in audiovisual practices in contexts of ecoterritorial struggles. In this way, an attempt is made to investigate the relevance of the collective's digital audiovisual archives as a potential space for research and construction of narratives, which not only document social and cultural processes, but also construct countervisualities from the ecoterritorial struggles in Cajamarca, Peru.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Memoria, territorio, audiovisual, archivo, cultura visual / memory, territory, audiovisual, archive, visual culture

A modo de introducción¹

Con la efervescencia de la era digital, asistimos a distintos flujos de información a través de redes que permiten la hiperconectividad para el intercambio de contenidos. Con ello, los archivos digitales se han convertido en impulso de la revolución de las formas de producción de conocimiento².

El archivo digital no es simplemente un almacén pasivo de información, sino un generador activo de nuevas narrativas y relatos. La capacidad de compartir y reinterpretar contenidos digitales ha dado lugar a una multiplicidad de voces y perspectivas.

De esta manera, es necesario prestar atención a la construcción del pasado a través del audiovisual, mediante el uso

de archivos y testimonios que nos llevan a examinar las formas contemporáneas en las que el recuerdo y la memoria adquieren relevancia (León Mantilla, 2022, p. 158).

Estos archivos no se deben presentar como simples contenedores que almacenan datos; por el contrario, se proyectan como formas de canalizar experiencias de democratización y accesibilidad de contenidos. Sin embargo, la gestión archivística en estos tiempos se enfrenta a grandes desafíos en sus formas de organización, preservación³ y accesibilidad.

Se han abierto posibilidades de investigar en los archivos e investigar los archivos, que, a su vez, amplían las formas de acercarnos al pasado desde nuestro tiempo y espacio contemporáneo. La digitalización ha gestado una nueva forma de visualidad; esta no solo afecta las formas en que se ven y producen las imágenes, sino también las formas en que se construye conocimiento a partir de ellas y sus estrategias de archivamiento.

El denominado giro hacia el archivo⁴ se ha convertido en una reflexión crucial en

¹El presente ensayo recupera en parte el trabajo de la tesis *Prácticas comunicativas en las luchas por lo común: memorias y narrativas de la resistencia celendina, en Cajamarca-Perú* (Gonzales Oviedo, 2022), para obtener el grado de doctor en Desarrollo Rural por la Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Xochimilco, presentada en abril de 2022.

²Frente a las limitaciones físicas, económicas y geográficas de los archivos convencionales, ahora, en la medida de lo posible, desde cualquier rincón del mundo, se puede acceder a bibliotecas virtuales, documentos históricos y colecciones multimedia sin importar la ubicación geográfica o los recursos financieros.

³Especialmente la preservación a largo plazo de archivos digitales es una preocupación crucial, ya que la tecnología cambia rápidamente y los formatos de archivo pueden volverse obsoletos.

⁴Para más información, remítase a Foster (2004) y Guasch (2005).

diversos campos disciplinarios. En estos, se destaca la importancia de este cambio de enfoque en la producción y consumo de contenidos audiovisuales y digitales, que no solo documentan y representan procesos sociales y culturales, sino que también construyen otras narrativas y visualidades.

De esta manera, se resalta la importancia de las imágenes en la construcción de identidades, en la transmisión de conocimientos y en la comunicación entre distintos grupos y culturas (Ardèvol, 1998, p. 220). Para ello, es importante entenderlas en su contexto social y cultural. Es relevante la preocupación por los aspectos materiales, sensoriales y tecnológicos que constituyen las imágenes, ya que estas sitúan y disciplinan la mirada; moldean las formas de percibir, imaginar y experimentar el mundo (Cánepa, 2013, p. 181).

El desarrollo acelerado de las tecnologías de la imagen no solo permite registrar la cotidianidad o acontecimientos extraordinarios, sino que también se convierte en un reflejo de la cultura y la política contemporáneas, con las posibilidades de ampliar los repertorios y artefactos de memoria hacia los campos de las visualidades y los usos políticos de la imagen.

Sin embargo, la visualidad debe ser entendida como un campo complejo y dinámico que involucra no solo la producción y distribución de imágenes, sino también las prácticas de visualización y las relacio-

nes de poder que están involucradas en la creación de significados y valores culturales. Así, el acercamiento a las visualidades puede poner en agenda factores de carácter social, cultural y político de las imágenes, y sus procesos de construcción (Lozano y Dorotinsky Alperstein, 2022, p. 8). Ello sugiere que la visualidad es una herramienta importante en la construcción de una subjetividad política.

Estamos frente a un escenario donde los estudios sobre visualidad o estudios culturales aún están permeados por relaciones de colonialidad. Tal como propone Aníbal Quijano (1999), la colonialidad del poder se plantea desde la idea de dominación, en la que se consolidan las jerarquías económicas y sociales, y las subjetividades entre lo occidental y lo no occidental.

Por ello, como menciona Navarro Trujillo, es necesario recuperar «las potencialidades de la memoria en los procesos de subjetivación de los sujetos comunitarios contra el capital» (2014, p. 127). Estos son entramados comunitarios entendidos como sujetos colectivos de diversos formatos y clases, con vínculos centrados en lo común y en los espacios de reproducción de la vida humana que no están directamente vinculados con la valorización del capital.

Desde las experiencias de lucha y antagonismos contra las diversas formas de despojo capitalista, la memoria aparece

como parte de las resistencias ante las amenazas que plantean los megaproyectos en los territorios.

Por ello, se vuelve relevante pensar cómo, desde las mismas luchas territoriales, se gestan los repertorios y archivos audiovisuales de sus procesos en distintos niveles de colaboración. Se trata de imaginar estos repositorios más allá de las funciones de preservación y de dar acceso a la investigación: como espacios para el reconocimiento de la diversidad de miradas, imágenes y subjetividades (Quinteros Meléndez, 2021, p. 125). En este sentido, es necesario prestar atención a la diáspora audiovisual que se trama desde los espacios fronterizos (Mignolo, 2014) de la institucionalidad del cine, que va creando sus propios caminos y rutas de circulación y sus formas de producción. El encuentro e intercambio de estas experiencias y las formas de colaboración y apoyo van a dar pistas de un nuevo momento en la configuración de cierto territorio audiovisual que se compromete con los procesos en defensa de los territorios y la lucha por lo común.

Frente a estas inquietudes, y como integrante de lo que fue Tomate Colectivo, iniciativa de comunicación popular y co-

munitaria, surge mi interés personal por indagar alrededor de las prácticas audiovisuales gestadas por el grupo. Tomate Colectivo fue una experiencia colectiva que ofrece actualmente toda su producción con libre acceso a través de su canal de YouTube⁵. Ahí es posible encontrar 224 materiales, un corpus que resguarda parte de la memoria audiovisual de los movimientos sociales y culturales, especialmente en torno a Lima y sus relaciones con otras regiones en el Perú entre los años 2012 y 2018⁶.

Para el presente texto, se plantea un cruce de herramientas del análisis del discurso de la imagen y la microhistoria, una propuesta que nos acerca a la intersección entre las representaciones visuales y las formas de conocimiento que estas configuran en la trama de memorias que se complementan con el predominio de lo visual en las formas de construcción del recuerdo (León Mantilla, 2022, p. 156).

De esta manera, me dispongo a dar cuenta, en un primer momento, de la vinculación del colectivo con las luchas por la defensa del territorio; luego, del análisis de la serie documental *Trazando resistencias* (tomatecolectivo, 2014a, 2014b, 2014c, 2014d, 2014e, 2014f, 2014g y 2014h)

⁵ Puede consultarse en [tomatecolectivo](https://tomatecolectivo.org/) (s. f.).

⁶ Fue una experiencia documentada por Maizal en el marco de una investigación realizada colectivamente y titulada *Narrativas del documental independiente peruano: conflictos socioambientales, audiovisual y memoria (2000-2018)*. Esta mapeó una constelación de 235 documentales y diversas prácticas audiovisuales que hacen parte del proyecto de archivo MIEL: Miradas en Lucha, proyecto beneficiario de los estímulos económicos en el concurso nacional de proyectos de investigación sobre cinematografía y audiovisual del año 2018, del Ministerio de Cultura del Perú.

para conocer parte de los repertorios de resistencia creativa en la lucha contra el proyecto Conga en Cajamarca; y, finalmente, las tensiones entre las imágenes, el archivo y las luchas territoriales.

Tomate Colectivo, caminos compartidos

En el año 2012, en medio de una coyuntura de creciente conflictividad en el Perú, surgió Tomate Colectivo, iniciativa que se autodefine como un faro de comunicación popular y comunitaria. Este grupo de activistas adoptó la comunicación popular y comunitaria como herramienta para la expresión en el marco de las demandas por justicia social frente a la criminalización de la protesta, que se acentuó en el Perú a raíz de la conflictividad socioambiental en los años posteriores al Baguazo, de 2009.

Este compromiso se manifestó desde su primera intervención artística en 2012, la cual fue fruto de una jornada comunitaria en Villa El Salvador; en ella, bajo la consigna «Pinta y lucha», realizaron su primer mural⁷. Este evento inició una serie de intervenciones urbanas que fueron acompañadas por registros audiovisuales para dar cuenta de la conflictividad social del momento, como señalan sus integrantes:

Durante el 2012, el gobierno del ex-presidente Ollanta Humala reprimió y criminalizó protestas contra activida-

des extractivas en diversas regiones del Perú. Lo que causó muchas personas heridas, detenidas y asesinadas. Este ataque contra los pueblos indígenas y campesinos tuvo diferentes respuestas solidarias desde los movimientos sociales y culturales (Gonzales *et al.*, 2018, p. 148).

Emprendieron, desde entonces, acciones que fueron de la mano con la producción de pequeños clips audiovisuales. Estas primeras piezas se caracterizaron por el uso de primeros planos y planos conjuntos; daban cuenta del proceso de diseño y pintado de los murales, de manera que sirvieron como registros visuales que se compartían libremente en las redes sociales.

La fusión del trabajo territorial, la organización y la producción audiovisual originó una estrategia híbrida que abarcaba tanto el espacio público como el espacio virtual. Esta estrategia no solo permitía la creación de murales comunitarios participativos, sino que también impulsaba la participación en el ámbito de las redes sociales. Los integrantes describen así parte del proceso:

En este corto tramo hemos transitado como un colectivo de muralismo comunitario/participativo/popular, una plataforma audiovisual de contenidos contrahegemónicos, un proceso de autoformación desde la educación

⁷ El lema «Pinta y lucha» se convirtió en el emblema distintivo de Tomate Colectivo. Bajo esta consigna, se generó una amplia variedad de murales y se acompañaron procesos territoriales.

y comunicación popular, y por qué no un espacio nómada que abraza las propuestas y sentires que le resuenan en el hacer de los medios libres y la comunicación comunitaria (Gonzales *et al.*, 2018, p. 145).

El primer mural del colectivo se tituló *Paz y justicia social*. Este se gestó en alianza con organizaciones activistas de Villa El Salvador⁸, en solidaridad con la lucha del pueblo de Espinar, Cuzco, durante mayo de 2012. En ese momento, se vivía una tensa relación entre la actividad minera en el complejo minero Tintaya y la resistencia de las comunidades, que exigían justicia y respeto por sus acuerdos con la empresa minera Xtrata⁹.

De esta manera, a través de siluetas de rostros y elementos reivindicativos de la movilización social —como megáfonos y banderas con frases como «Por el agua y por la vida» y «Villa El Salvador»—, se intentaba dar cuenta de la diversidad de actores presentes en las luchas territoriales. Además, el uso de un mensaje directo, a modo de pancarta central, con la frase «Paz y Justicia Social - Cajamarca, Cusco, Iquitos» denotaba la intención de apoyo y solidaridad de la organización vecinal de Villa El Salvador hacia las luchas que estaban ocurriendo en esos momentos en otras regiones del Perú¹⁰.

Las prácticas comunicativas que desarrollan son testimonio de cómo la comunicación popular y comunitaria puede ser una herramienta potente para impulsar iniciativas y procesos de organización a partir de la disputa de sentido a través de las imágenes y las visualidades que emergen desde miradas contrahegemónicas.

Los vínculos del colectivo con los espacios de cultura viva comunitaria, derechos humanos y defensa del territorio no solo enriquecieron su labor comunicacional, sino que también jugaron un papel fundamental en la creación de redes de solidaridad y trabajo colaborativo durante distintos momentos de la movilización social en Lima entre los años 2012 y 2019:

Esta rabia canalizada en la creación colectiva desde los muros, nos llevó a conocer otras experiencias de compañerxs en diversos territorios de Perú y otras latitudes que caminan en el hacer de los medios libres, así empezamos a darle un giro a nuestra propuesta para tomar la posta y producir contenidos contrainformativos, deviniendo en el hacer y práctica de los medios libres, autónomos, comunitarios o como se nos quiera llamar (Gonzales *et al.*, 2018, p. 150).

⁸ Colectivo ZUM y Corriente por el Poder Popular, según se documenta en el canal de YouTube del mismo Tomate Colectivo (tomatecolectivo, s. f.).

⁹ Para más información, puede revisarse Zeisser Polatsik (2015).

¹⁰ Para más información, puede consultarse Defensoría del Pueblo (2012).

Esto ocurrió sobre todo en el fervor de la movilización de la denominada *ley pulpín*, de 2013, contexto en el cual se gestaron plataformas colectivas de comunicación contrahegemónica como Radio Bomba y Guerrilla Audiovisual. Asimismo, entre estos espacios de solidaridad y encuentro, destacaron eventos como la Semana por la Soberanía Audiovisual, entre los años 2013 y 2017; o la creación de la escolita El Caracol - TERCO (Territorio y Comunicación), que tuvo tres ediciones: 2015, 2016 y 2017.

El auge de la movilización en torno a la ley pulpín en el Perú dio lugar a la articulación de medios libres, alternativos y comunitarios, que buscaban desafiar la narrativa hegemónica. Este momento fue crucial para el nacimiento de experiencias de comunicación alternativa contrahegemónica. Además, se hizo evidente la necesidad de formar redes de solidaridad, apoyo y encuentro entre estos espacios.

En este contexto de efervescencia de la movilización social, otra coyuntura también movilizó a distintos colectivos y actores sociales en el Perú: la agenda de las luchas socioambientales enmarcada en la coyuntura de la organización de la XX Conferencia Internacional sobre Cambio Climático (COP 20) y la autoconvocato-

ria a la Cumbre de los Pueblos frente al Cambio Climático, fijadas para diciembre de 2014. Esto marcó el panorama social y político de ese año y situó el contexto de producción de la serie documental *Trazando resistencias*, como veremos más adelante.

A partir de la vinculación entre Tomate Colectivo y la Plataforma Interinstitucional Celendina (PIC), el Programa Democracia y Transformación Global (PDTG) y la Juventud Organizada Celendina (JOC), se crearon lazos de colaboración para acompañar, desde la comunicación popular y comunitaria, los procesos de resistencia contra el extractivismo en Cajamarca. De esta manera, en el marco de las actividades de conmemoración por el asesinato de los cinco mártires del agua en 2012¹¹, durante julio de 2014 se realizó una primera incursión colectiva. Sin embargo, esta primera intervención artística fue censurada por las autoridades locales:

Lamentablemente el mural ha sido removido el día 14 de julio por represión de la municipalidad y policía local sobre la propietaria de la casa — amenaza contra su persona, tienda e hijos—. [...] Invitamos al pueblo Shillico a defender su memoria histórica y seguir pintando sus muros. Nosotros

¹¹ «El 3 de julio de 2012, el Estado peruano asesinó en esta apacible ciudad a Paulino García Rojas, Faustino Silva Sánchez y César Medina Aguilar (16); al día siguiente José Antonio Sánchez Huamán sería la cuarta víctima de la represión policial y militar contra los residentes de Celendín, quienes llevaban varios días protestando y exigiendo la paralización del proyecto minero Conga. / Además en Bambamarca, otra ciudad de la misma región pero a más de seis horas de distancia de Celendín, fue asesinado Joselito Vásquez Jambo, también por causa de la acción represiva estatal» (Gonzales et al., 2018, p. 148).

estaremos acompañándolos [sic] en breve. Borraron un muro, pero juntos pintaremos miles¹² (Tomate Colectivo, 2014, párrs. 3 y 7).

La censura de este mural impulsó a la organización a promover más murales en la ciudad y las comunidades. En agosto de 2014, se retomaron las acciones y se pintó una línea de tiempo actualizada en la esquina de la plaza central, frente a una institución educativa pública. Como propone Bal (2016, p. 24), las imágenes visuales tienen formas de esquivar el poder o la censura, así como de manipular; sin embargo, en este caso, se proponen como estrategias para luchar contra el olvido y la impunidad.

En el marco de estas muralizaciones comunitarias, se abordaron temas específicos de gran relevancia para la comunidad de Celendín. Se destacaron los mártires del agua que perdieron la vida a manos de la Policía Nacional del Perú el 3 de julio de 2012, así como la lucha de las mujeres andinas en defensa de la vida y su apoyo a la lucha de Máxima Acuña contra la minera Yanacocha. Además, se abordaron otras luchas locales en defensa del territorio, como el caso de Chadín 2, un proyecto que busca represar el río Marañón en la frontera entre las regiones de Cajamarca y Amazonas.

Es importante destacar el proceso de creación de estas narrativas visuales, en

el cual el acto de recordar y evocar la fragilidad de la memoria se ve enriquecido por el diálogo entre individuos que han experimentado vivencias compartidas y que van llenando los vacíos de la historia. Los integrantes del proyecto describen así ese momento de 2014:

En agosto de 2014, volvimos a Celendín para realizar nuevos murales. En esta ocasión pintamos una nueva línea del tiempo en una esquina, a unos pasos de la plaza central y frente a una escuela. Allí resaltamos la acción nefasta de las fuerzas represivas e hicimos mención a las personas asesinadas. Pintamos otro mural que abarcaba toda una esquina de una casa muy grande. Este estuvo dedicado a la lucha de las mujeres andinas en defensa de la vida. Reconocemos a Maxima [sic] Acuña de Chaupe como una luchadora que resiste y defiende su tierra frente al acoso de la minera Yanacocha, pero también afirmamos que no hay una, sino muchas como ella (Gonzales *et al.*, 2018, p. 151).

La propuesta se consolidó con la participación del colectivo en la pre Cumbre de los Pueblos, entre el 23 y 25 de octubre de 2014, realizada en la comunidad campesina del Lirio (Celendín, Cajamarca), un evento preparatorio para la COP 20 que ocurriría en Lima, Perú, en diciembre del mismo año. En esos espacios,

¹²Para más información, puede consultarse Tomate Colectivo (2014).

los materiales audiovisuales tuvieron su primera presentación presencial; luego, serían divulgados a través de las redes sociales y plataformas de comunicación alternativa.

A partir de estas jornadas de apoyo, Tomate Colectivo estableció un vínculo sólido con la resistencia celendina en Cajamarca. De esta manera surgió la idea de nombrar la serie de acciones como *Trazando resistencias*.

Trazando resistencias, dejando surcos

Trazando resistencias es un proyecto audiovisual que consta de ocho piezas que documentan la producción de murales comunitarios en la región Cajamarca. Sus títulos son los siguientes: *El agua es un tesoro que vale más que el oro* (tomatecolectivo, 2014a), de 3:24 min de duración; *Celendín* (tomatecolectivo, 2014b), de 1:50 min; *Bambamarca Resiste* (tomatecolectivo, 2014c), de 3:54 min; *Cajamarca te quiero por eso te defiende* (tomatecolectivo, 2014d), de 2:51 min; *El Tambo* (tomatecolectivo, 2014e), de 4:49 min; *Borraron uno, el pueblo Shilico pintara mil* (tomatecolectivo, 2014f), de 2:20; *¡La Mina no nos gana!* (tomatecolectivo, 2014g), de 2:31 min; y *Vamos a Vencer* (tomatecolectivo, 2014h), de 4:46 min.

La serie audiovisual da cuenta de cómo las comunidades de la zona de influencia del proyecto Conga —Celendín, Bamba-

marca y Cajamarca— se autorganizaron para resistir a los intentos de la expansión minera en sus territorios, que ponían en riesgo las cabeceras de cuenca en el páramo peruano.

Las paredes intervenidas se socializaron bajo la idea de imaginar cuadros en el salón de las casas, pero, en lugar de ser privados, que estén en plena vía pública, donde dialogan con el tránsito de la gente y despiertan interrogantes en cada mirada que se cruza con ellos: «Nuestro objetivo era dejar constancia de la lucha de las y los cajamarquinos, utilizando líneas del tiempo que resumieran la organización social que luego devino en resistencia frente a la actividad extractiva» (Gonzales *et al.*, 2018, p. 150).

En este sentido, la irrupción del espacio público no queda en la idea de que son simples adornos urbanos; por el contrario, se cargan de sentido al proponerlas como historias vivas que siguen narrando la memoria. Aquí, la comunicación se concibe desde la noción de prácticas y procesos culturales y materiales esenciales para la reproducción colectiva de la vida, y no simplemente como herramientas o instrumentos para tal fin (Restrepo y Valencia, 2017, p. 25). Se desarrollan prácticas comunicativas, tanto mediáticas como no mediáticas, que presentan un sujeto colectivo que intenta recuperar las voces y miradas subalternizadas frente al poder y su imaginario proextractivista.

En este sentido, el uso político de las imágenes en el discurso proextractivista construye una mirada hegemónica con el fin de controlar y dominar los imaginarios y administrar la vida, de manera que se regulan las identidades subalternas (Poole, 2000, p. 31). Con ello, la imagen y el discurso desarrollista busca relegar el potencial trasgresor del testimonio, la tradición oral, la cultura comunitaria-popular como lugares de enunciación de una mirada situada desde la producción de lo común, para desplazarla a su régimen visual hegemónico en clave capitalista, patriarcal y colonial (Segato, 2013/2015).

Estas prácticas buscan representar la historia reciente de las comunidades de manera diferente a la hegemónica, a través de narrativas testimoniales basadas en la historia oral y la memoria colectiva. Así, emergen desde el arraigo territorial para cuestionar las versiones y formas de ver y relatar de los grupos a favor de la minería, abriendo un campo de lucha política y disputas de imaginarios. Al indagar en el tiempo pasado a través de la imagen de archivo, se busca recuperar y resignificar los relatos y las imágenes que han sido marginados o silenciados por la narrativa dominante. En este proceso, se plantea la posibilidad de construir contravisualidades, disputando la representación hegemónica con narrativas situadas y específicas que apliquen la voz y visibilidad a aquellos que han sido marginados o invisibilizados por la modernidad/colonialidad. Como propone Fontcuberta (2012),

se trata de la posibilidad de utilizar las herramientas visuales para construir contranarrativas que desafíen regímenes dominantes.

En el caso de las resistencias ecoterritoriales en Cajamarca, estas imágenes no solo capturan momentos específicos de la lucha contra proyectos mineros, sino que también articulan narrativas de resistencia y memoria colectiva que surgen no solo en los tiempos extraordinarios de la movilización, sino que dan cuenta de la cotidianidad y otras dimensiones de la vida. A través de los colores y formas, el uso de la música y el lenguaje audiovisual, se recuperan videoclips con un enfoque documental que, por intermedio de las imágenes alrededor de los procesos de creación de los murales, relatan la lucha contra la devastación ambiental y la respuesta organizada frente al avance incesante del extractivismo en la región Cajamarca.

Entre los relatos recuperados en la serie, nos encontramos con la denuncia y reclamo por justicia frente a las vidas perdidas durante los asesinatos de Estado en las protestas de julio de 2012, alegorías a la potencia de la organización comunitaria como base de la resistencia. Asimismo, resalta la identificación y el reconocimiento a la labor de las rondas campesinas, que, en este contexto, asumieron el rol de guardianes y guardianas de las lagunas; se convirtieron en los principales personajes por retratar y reivindicar como sujeto

histórico. Desde su vida cotidiana y sus espacios de organización, se proyectan diversas herramientas de comunicación popular y comunitaria para enfrentar la narrativa del «desarrollo» y el «crecimiento económico» promovida por el extractivismo minero en sus localidades.

Como propone Raúl Zibechi (2007, p. 93), la comunicación es la forma en que las clases oprimidas coordinan y articulan sus comportamientos; destaca que esta no se puede reducir al ámbito del mercado y el capital. Por ello, se reconoce que las imágenes, en este caso de la serie audiovisual, son construcciones en las que intervienen distintos elementos, actores, formas y lógicas de creación, determinados por el contexto social, cultural y político marcado por la lucha territorial.

De esta manera, han logrado desarrollar una crítica ecológica y política a las economías primario-exportadoras, recuperando la palabra y la acción de los pueblos originarios, así como la influencia del discurso y las prácticas ecologistas de las últimas décadas. Esto ha sentado las bases de una narrativa crítica del extractivismo (Svampa y Teran Mantovani, 2019, p. 173).

Estas medidas generan nuevos espacios de articulación y surgen iniciativas desde las comunidades y organizaciones que respaldan las luchas, con el objetivo de desmantelar el imaginario proextractivista y dar a conocer sus horizontes de vida

como alternativas antagonistas al desarrollo extractivista del modelo neoliberal. De esta manera, la relevancia de los usos sociales de estas imágenes responde a la potencia testimonial y documental que gira alrededor de la acción comunitaria y la intervención política.

Es relevante mencionar cómo el abordaje de este tipo de producciones audiovisuales abre un campo de discusión sobre los estudios contemporáneos de la memoria ante la expansión de las fronteras extractivas, que arremete con un nuevo y renovado ciclo de violencias sobre cuerpos y territorios. Así, en contextos bajo amenaza extractiva que ponen en riesgo las múltiples dimensiones de la vida, las memorias emergen para expandir los repertorios de acción colectiva. Como afirma Tischler Visquerra, «la memoria no es simplemente una rememoración del pasado, sino una fuente vital para configurar el antagonismo presente con las luchas anteriores y desplegar una idea de futuro a partir de la autodeterminación de los propios pueblos» (2005, p. 8).

En este sentido, es necesario reconocer las relaciones de poder que surgen en los procesos de producción audiovisual en clave colaborativa. Si bien el nivel de participación comunitaria en la producción de murales es activa y protagónica, esta capacidad se diluye en el plano audiovisual, que queda encargado al colectivo. Este, desde un ejercicio creativo, construye las narrativas visuales que dan

cuenta del proceso sin mayor participación —fuera de la testimonial— de las otras partes involucradas. Si bien la serie no se enmarca en un proceso de transferencia de medios audiovisuales o dentro de algún tipo de proceso de producción participativa, es necesario señalar estas tensiones respecto a quienes toman decisiones respecto a las mediaciones audiovisuales de un proceso territorial y de arraigo comunitario.

A modo de cierre

Partimos de entender que las imágenes se han posicionado en los campos de lo simbólico y material por su posibilidad de contar historias y crear conocimientos de diversas maneras. Estas tienen la capacidad de documentar y registrar visualmente aspectos de la vida de la comunidad y de los grupos sociales, pero, a su vez, pueden ser utilizadas para el análisis y la comprensión de los procesos culturales, sociales y políticos, o para interpelar discursos dominantes, estereotipos y prejuicios.

Por ello, en el campo de la investigación, los regímenes visuales cada vez se vuelven territorios más atractivos para la exploración y experimentación de abordajes metodológicos. Las imágenes son utilizadas como herramientas para recolectar y analizar datos, para complementar otras técnicas o divulgar conocimiento, pero también como objetos de análisis y cuerpos de estudio en expansión. La

versatilidad de los usos de lo visual en el campo de la investigación potencia la creación de conocimiento desde otros acercamientos metodológicos —simbólicos y materiales— para contribuir a una comprensión más amplia y compleja del mundo de imágenes que nos rodea.

Debemos recuperar la noción de archivo como una instancia incompleta y en construcción, la cual se sustenta en criterios de selección y exclusión según lineamientos determinados, marcados por su contexto social, cultural y político. Esto nos debe plantear preguntas sobre cómo los archivos han contribuido a la construcción de relatos históricos a partir de un abordaje selectivo y parcial marcado por una mirada sesgada y excluyente, sobre todo frente a su imposibilidad de conservar, registrar y transmitir la totalidad de información respecto a hechos del pasado.

En este sentido, se debe reconocer que los archivos no siempre han sido lugares neutrales o imparciales, y que han sido utilizados como herramientas de poder y control por parte de ciertos grupos y élites para sostener y legitimar sus discursos. Ante esto, surge la necesidad de reflexionar sobre prácticas archivísticas que se acerquen hacia un desenganche colonial y propongan alternativas de cambio.

Por ello, un primer abordaje posible es prestar atención a la constelación de pequeños archivos audiovisuales que han emergido en los últimos años como es-

pacios antagónicos a las lógicas institucionales de las cinematecas, filmotecas y demás instancias alineadas a las lógicas del canon cinematográfico. Estas nuevas prácticas archivísticas se disponen como espacios de resistencia y exploran sus propias formas de autogestión para poner en diálogo prácticas audiovisuales y archivísticas de cara a la construcción de formas organizativas alternativas. Se trata de iniciativas en las que convergen experiencias diversas que vinculan procesos de educación y comunicación popular, cine y video comunitario, marcos de investigación y acción participativa, y un despliegue de metodologías colaborativas para gestar su propia ecología de saberes y prácticas situadas.

En este acercamiento, se han desplegado dos intenciones de análisis: por un lado, reflexionar sobre las potencialidades que traen los repositorios y archivos digitales en línea como espacios de indagación y acercamiento a producción audiovisual fuera del eje del espacio cinematográfico canónico; por otro, dar cuenta del acercamiento entre un colectivo audiovisual y un proceso en lucha por la defensa del territorio, considerando la ecología política como una posibilidad de diálogo con las visualidades que emergen de estos procesos. Esta serie se ubica en un entramado de colaboraciones audiovisuales surgidas a partir de la efervescencia de la conflictividad socioambiental en el Perú de la década pasada y que se proyecta hasta hoy en día.

Lo que caracteriza a este tipo de colaboraciones es el énfasis en contribuir y no solo exhibir otro mundo o las posibles representaciones de este; implica construirlo, revitalizar lazos comunitarios y asumir el saber-hacer en común como una forma de acción política frente a la colonialidad y sus diversas formas de impactar sobre cuerpos, territorios y vidas.

El abordaje no debe quedar solo en las formas de representación y modos de significación, sino que debe desprender una mirada interdisciplinar (Feld y Stites Mor, 2009, p. 32). Por lo tanto, es crucial recuperar otras prácticas y conceptos para comprender estas complejidades que revelan la aparición de otras formas de organización y acción colectiva. Estas surgen desde perspectivas y horizontes críticos frente al universalismo, que niega otras formas de hacer y representar el mundo.

Vale señalar la importancia de las cartografías audiovisuales alrededor de la producción audiovisual de las luchas por la defensa del territorio y los bienes comunes. De esta manera, se puede recuperar el rizoma de prácticas audiovisuales que construyen otras formas de investigación, creación, circulación de imágenes, narrativas y memorias emergidas desde los espacios de resistencia, y que dan cuenta de los tiempos cotidianos y extraordinarios como fuentes de producción de conocimiento situado. Con ello, se puede reconocer cómo, en las inter-

mitencias de las tramas comunitarias, se posibilita la producción de lo común como horizonte.

En el contexto de lucha por la defensa del territorio, es relevante no solo confrontar los impactos directos de estas actividades mineras y sus regímenes visuales, sino también desafiar y reconstruir las representaciones visuales propias que influyen en la memoria colectiva de la comunidad y resignifican el campo visual desde un posicionamiento político que pone en el centro otras formas de relación de lo humano con la naturaleza.

REFERENCIAS

- Ardèvol, E. (1998). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 53(2), 217-240. <https://doi.org/10.3989/rdtp.1998.v53.i2.396>
- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*. Ediciones Akal.
- Cánepa, G. (2013). Imágenes del mundo: del archivo a los repertorios visuales. *Poliantea*, 9(16), 179-207. <https://doi.org/10.15765/plnt.v9i16.398>
- Defensoría del Pueblo. (2012, mayo). *Reporte de conflictos sociales n.º 99*. Adjuntía para la Prevención de Conflictos Sociales y la Gobernabilidad. <https://www.defensoria.gob.pe/modules/Downloads/conflictos/2012/Reporte-de-Conflictos-Sociales-N-99-Mayo-2012-1.pdf>
- Dorotinsky Alperstein, D. y Lozano, R. (Coords.). (2022). *Culturas visuales desde América Latina*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. <http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/files/original/f7a39a198a-80162278bbf52f36140a76.pdf>
- Feld, C. y Stites Mor, J. (Comps.). (2009). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Paidós.
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, (110), 3-22. <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>
- Fontcuberta, J. (2012). *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Editorial Gustavo Gil.
- Gonzales, J. C., Lopez, C. y Benavente, D. (2018). Trazando resistencias: memorias de una colaboración entre colores. En A. Naranjo y B. Gutierrez (Comps.), *Tejiendo comunicación, tejiendo resistencias* (pp. 143-156). Agencia de Noticias Ecologistas Te-gantai.
- Gonzales Oviedo, J. C. (2022). *Prácticas comunicativas en las luchas por lo común: memorias y narrativas de la resistencia celendina, en Cajamarca-Perú* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Xochimilco]. Biblioteca UAM Xochimilco. <https://repositorio.xoc.uam.mx/jspui/bitstream/123456789/26471/1/200052.pdf>
- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Matèria*, (5), 157-183. <https://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11382>
- Mignolo, W. D. (2014). *Activar los archivos, descentralizar a las musas*. MACBA. https://img.macba.cat/public/uploads/20140425/QP_30_Mignolo.pdf
- León Mantilla, C. (2022). *La pulsión documental. Audiovisual, subjetividad y memoria*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Editorial El Conejo.
- Navarro Trujillo, M. L. (2014). La memoria como impulso de resistencia y prefiguración en las luchas socioambientales. *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, (38), 123-146. <https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/634>

- Quijano, A. (1999). Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. En S. Castro-Gómez, O. Guardiola-Rivera y C. Millán de Benavides (Eds.), *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial* (pp. 99-110). Pontificia Universidad Javeriana; Instituto Pensar.
- Quinteros Meléndez, A. (2021). La (im)posibilidad de un archivo de cine documental peruano. En I. Kummels y G. Cánepa (Eds.), *Antropología y archivos en la era digital. Usos emergentes de lo audiovisual* (Vol. 1) (pp. 119-132). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. SUR.
- Restrepo, P. y Valencia, J. C. (2017). Prácticas comunicativas en el Buen Vivir. En P. Restrepo, J. C. Valencia y C. Maldonado Rivera, *Comunicación y sociedades en movimiento: la revolución sí está sucediendo* (pp. 35-60). CIESPAL.
- Segato, R. L. (2015). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Prometeo Libros. (Trabajo original publicado en 2013)
- Svampa, M. N. y Teran Mantovani, E. (2019). En las fronteras del cambio de época. Escenarios de una nueva fase del extractivismo en América Latina. En K. Gabbert y M. Lang (Eds.), *¿Cómo se sostiene la vida en América Latina? Feminismos y re-existencias en tiempos de oscuridad* (pp. 169-218). Fundación Rosa Luxemburg; Abya Yala.
- Tischler Visquerra, S. (2005). *Memoria, tiempo y sujeto*. FyG Editores.
- Tomate Colectivo. (2014, 17 de julio). *Luchas por la memoria. Sobre la Censura en Celendín*. <https://tomatecolectivo.wordpress.com/2014/07/17/luchas-por-la-memoria-sobre-la-censura-en-celendin/>
- tomatecolectivo. (s. f.). *Inicio* [Canal de YouTube]. YouTube. Recuperado el 15 de noviembre de 2023 de <https://www.youtube.com/@tomatecolectivo>
- tomatecolectivo. (2014a). *Trazando Resistencias - El agua es un tesoro que vale más que el oro* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-4BPMWZRyDs>.
- tomatecolectivo. (2014b). *Trazando Resistencias - Celendín* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JVG-AVTR5q4>
- tomatecolectivo. (2014c). *Trazando Resistencias - Bambamarca Resiste* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5rJxDaHFoMg>
- tomatecolectivo. (2014d). *Trazando Resistencias - Cajamarca te quiero por eso te defiendo* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=H8wS-Qjpc68>
- tomatecolectivo. (2014e). *Trazando Resistencias - El Tambo* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zRPvERo-KNw>
- tomatecolectivo. (2014f). *Trazando Resistencias - Borraron uno el pueblo Shilico pintara mil* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-cP59NiPyXWc>

tomatecolectivo. (2014g). *Trazando Resistencias - ¡La Mina no nos gana!* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=21qcWUHRl9A>

tomatecolectivo. (2014h). *Trazando Resistencias - Vamos a Vencer* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=c1cq994jLFM>

Zeisser Polatsik, M. (2015). *La experiencia de la Mesa de Diálogo en Espinar 2012-2013: ¿un nuevo modelo de gestión de conflicto socio ambiental?* CooperAcción, Acción Solidaria para el Desarrollo. <https://cooperaccion.org.pe/wp-content/uploads/2017/03/00-MESA-DE-DIALOGO-FINAL.pdf>

Zibechi, R. (2007, septiembre). *Autonomías y emancipaciones. América Latina en movimiento*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales; Programa Democracia y Transformación Global.

Autor correspondiente: Julio César Gonzales Oviedo
(juliogonzalesoviedo@gmail.com)

Roles de autor: Gonzales Oviedo, J. C.: conceptualización; metodología; análisis formal; investigación; escritura, borrador original; escritura, revisión y edición

Cómo citar este artículo: Gonzales Oviedo, J. C. (2024). Entre archivos, imágenes y colaboraciones: Tomate Colectivo. *Conexión*, (21), 193-212. <https://doi.org/10.18800/conexion.202401.007>

Primera publicación: 19 de julio de 2024
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202401.007>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.