



CINEMATECA
distrital

17B.2012
Nueva época

c u a d e r n o s d e

CINE COLOMBIANO



Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento



MinCultura
Ministerio de Cultura

PROSPERIDAD
PARA TODOS



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
HUMANANA

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE - Instituto Distrital de las Artes

La Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales hace parte del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) de la Alcaldía Mayor de Bogotá D.C. Los Cuadernos de Cine Colombiano son un proyecto editorial de la Cinemateca Distrital, que se desarrolla en asociación con la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia.

MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA

Mariana Garcés Mora
MINISTRA DE CULTURA

Adelfa Martínez Bonilla
DIRECTORA DE CINEMATOGRAFÍA

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Gustavo Petro Urrego
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Clarisa Ruiz Correal
SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTES

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES - IDARTES

Santiago Trujillo Escobar
DIRECTOR GENERAL

Bertha Quintero Medina
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

Julián David Correa Restrepo
GERENTE DE ARTES AUDIOVISUALES

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO No. 17B

Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento

Angélica Mateus Mora
EDITORA INVITADA

Pedro Adrián Zuluaga
ASESOR DE PROGRAMACIÓN Y PUBLICACIONES
GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES (IDARTES)

Marina Arango Valencia y Buenaventura
Cira Inés Mora
Yenny Alexandra Chaverra
MINISTERIO DE CULTURA

Sasha Quintero Carbonell
Juan Guillermo Ramírez
Nidia Delgado
GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES (IDARTES)

Pablo Mora Calderón
Camilo Aguilera Toro
Gerylee Polanco Uribe
Iván Sanjinés S.
COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Beatriz Cadavid
CORRECCIÓN DE ESTILO

eLibros Editorial

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

FOTOGRAFÍA CARÁTULA

Rodaje de *Pa' poder que nos den tierra*.

(Cortesía: Tejido de Comunicación de la ACIN)

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES - IDARTES

Calle 8 No. 8 - 52, Bogotá, Colombia

CINEMATECA DISTRITAL - GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES DEL IDARTES

Carrera 7 No. 22-79, Bogotá, Colombia

Conmutador: (571) 379 5750, ext. 250, 251 y 252

Fax: (571) 3343451

Contáctanos en: infocinemateca@idartes.gov.co

www.cinematecadistrital.gov.co

www.idartes.gov.co

Síguenos en facebook: <http://www.facebook.com/pages/Cinemateca-Distrital>

ISSN: 1692-6609

La versión electrónica de esta publicación se puede descargar en:

www.idartes.gov.co/cuadernos_de_cine_17

www.cinematecadistrital.gov.co/cuadernos_de_cine_17

El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) ni del Ministerio de Cultura de Colombia.

Material impreso de distribución gratuita con fines didácticos y culturales. Queda estrictamente prohibida su reproducción total o parcial con ánimo de lucro, por cualquier sistema o método electrónico sin la autorización expresa para ello.



[Cubierta](#)

[Créditos](#)

[Índice multimedia \(videos\)](#)

[Enlaces](#)

[Introducción](#)



[Más allá de la imagen: Aproximaciones para un estudio del video indígena en Colombia](#)



[Imagen en movimiento y movimientos sociales: el caso del Tejido de Comunicación de la ACIN](#)



[Indígenas en las cámaras: Construyendo empoderamiento y nuevas prácticas de resistencia](#)

[Los autores](#)

ÍNDICE MULTIMEDIA (VIDEOS)

 [*Mu Drúa.*](#)
Dir: Mileydy Orozco

 [*Jiisa Wece.*](#)
Cineminga

 Serie animada [*En mi idioma.*](#)
Dir: Liliana Pechené

 [*País de los pueblos sin dueños.*](#)
Tejido de Comunicación de la ACIN

 [*Majayut.*](#)
Dirs: Elizabeth Pirela y Luis Misael Socarrás Ipuana.

 [*Pa' poder que nos den tierra.*](#)
Tejido de Comunicación de la ACIN

 [*Somos alzados en bastones de mando.*](#)
Tejido de Comunicación de la ACIN

 [*El grito de la selva.*](#)
Dirs. Alejandro Noza, Nicolás Ipoma e Iván Sanjinés

 [*Amado Villafaña: la experiencia del colectivo Zhigoneshi.*](#)
Entrevista realizada por Angélica Mateus.

ENLACES

En los siguientes sitios web, encuentre una amplia variedad de textos, imágenes y audios sobre experiencias y procesos de los sujetos y pueblos indígenas de Colombia:



<http://www.nasaacin.org/>



<http://www.cric-colombia.org/portal/>



<http://www.fundachasquis.org/>



<http://www.corazondelmundo.co/>



<http://cms.onic.org.co/>



<http://daupara.org/>



<http://cineminga-es.blogspot.com/>

Entrevista: Amado Villafaña, la experiencia del colectivo Zhigoneshi. Realizada por Angélica Mateus



<http://www.youtube.com/watch?v=eM-vziWD3oA>

INTRODUCCIÓN

Luego de haber presentado en el número 17 A un panorama general de la producción cinematográfica y audiovisual sobre el indígena y su mundo, desde sus orígenes hasta nuestros días, este número 17 B trata esencialmente del tema de la apropiación indígena del audiovisual a partir de la década de 1980. En aquel entonces los indígenas comenzaron a producir películas en función de necesidades propias, como la de denunciar nacional e internacionalmente la violencia de la que son víctimas. Más adelante, desde los años noventa, los indígenas participan en los diferentes procesos de creación filmica, como realizadores, actores, camarógrafos, sonidistas, fotógrafos, guionistas... De este modo va surgiendo otro tipo de relación entre el indígena y el audiovisual que gradualmente se integra como un nuevo elemento a las culturas indígenas, convirtiéndose en un lugar importante de encuentro entre la «tradición» (las diversas memorias culturales indígenas) y la «modernidad». La realidad del cine y el audiovisual indígenas sugiere que este encuentro no debe concebirse como un enfrentamiento entre tradiciones indígenas y «modernidad» occidental, ni tampoco como una «asimilación» de las culturas indígenas por parte de «Occidente». En efecto, la apropiación del audiovisual significa ante todo reconstrucción de su significado en función de necesidades específicas de tipo cultural, estético, económico, social y político. Así como el indígena del periodo colonial supo apropiarse de la escritura (Poma de Ayala) y del cristianismo (culto de Guadalupe/Tonatzin) para resistir, dando lugar a creaciones originales y críticas, así el indígena contemporáneo se apropia del audiovisual de una manera que va subvirtiendo los usos y prácticas establecidos del audiovisual en Occidente. Por esto no cabe oponer la imagen y la escritura que, lejos de ser un producto exclusivamente “europeo”, se ha convertido históricamente en un vehículo de crítica y emancipación.

Los textos que siguen se centran en el periodo contemporáneo. En el primero, Pablo Mora Calderón hace un balance crítico del estado de la investigación académica en Colombia en relación con el cine y el audiovisual indígena, y establece los lineamientos teóricos de un análisis que debería integrar las nuevas narrativas y sus autores, los contextos de su creación y el entramado de relaciones entre las políticas públicas y la producción audiovisual indígena. En el segundo, Camilo Aguilera Toro y Gerylee Polanco proponen una descripción de la experiencia de apropiación de las tecnologías modernas de comunicación por parte del Tejido de Comunicación de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN).

En los términos de esta experiencia, el audiovisual aparece como un medio que suscita la reflexión en la comunidad, informa de la actualidad del proceso de organización y lucha, denuncia la situación de violencia en los territorios indígenas y reconstruye la memoria colectiva. Por último, el artículo del realizador boliviano Iván Sanjinés describe su experiencia de trabajo con Marta Rodríguez en el taller de Transferencia de Medios Audiovisuales organizado en Popayán en 1992, y proporciona información sobre otros procesos latinoamericanos de apropiación indígena del audiovisual, en

...la apropiación del audiovisual significa ante todo reconstrucción de su significado en función de necesidades específicas de tipo cultural, estético, económico, social y político.

particular en Bolivia —procesos que se caracterizan como formas de descolonización de la imagen—.

* * *

**más allá de la imagen:
aproximaciones para
un estudio del video
indígena en Colombia**

NUEVAS IMÁGENES EN MOVIMIENTO

El siguiente artículo hace una cartografía de las relaciones entre la investigación y el análisis académico y el nuevo audiovisual indígena, atendiendo lo específico de las narrativas que están emergiendo, el estatuto que dentro de ellas tiene la figura del autor, sus contextos de creación y los complejos vínculos entre el discurso y la acción del Estado y la producción audiovisual indígena.

Durante las últimas décadas y como parte de una tendencia creciente, la producción audiovisual colombiana se ha colmado de nuevos usos del cine y del video, y, por lo tanto, de nuevos autores y obras. En este universo se destacan formas de creación audiovisual provenientes de sujetos que representan, desde dentro, el mundo de las identidades étnicas y los movimientos étnicos en Colombia^[1]. En franca reacción al cine indigenista o cine de “los otros”, esta producción se ha dado en llamar *cine y video de los pueblos originarios*,

desafiando el prejuicio de que los indígenas son incapaces de tomar el control de su imagen^[2]. En los últimos tres años, casi medio centenar de títulos han aparecido en los catálogos de *Daupará*, el único festival colombiano especializado en cine y video indígena^[3]. Este conjunto de obras —inscritas formalmente en los géneros del documental, la ficción, la animación y el experimental— ha emergido con fuerza inusitada de los territorios ancestrales del Cauca, Nariño, La Guajira, Putumayo, Antioquia, Amazonas, sabana de Bogotá y Sierra Nevada de Santa Marta, entre otros, y proviene de colectivos de comunicación indígena adscritos en su mayoría a organizaciones indígenas locales y regionales de los pueblos Arhuaco, Wiwa, Kogui, Kankuamo, Wayúu, Senú, Embera Eyabida, Embera Chamí, Embera Dóbida, Tule Kuna, Nasa, Misak, Inga, Kamentsá, Awá, Quillasinga, Cofán, Bora, Huitoto, Makuna, Barasana, Tatuyo, Muisca, Pijao, Mokaná, Tubú y Tikuna.

Los responsables de estas obras tienen en común un malestar por las representaciones de estilo exotista, esencialista y discriminatorio que distintos autores académicos, literarios, periodísticos y artísticos han hecho sobre los pueblos indígenas. Reclaman fidelidad y autonomía en la construcción de imágenes y sonidos propios, como respuesta a la imposición de imaginarios mediáticos que, a su juicio, borran o distorsionan sus intereses y realidades.

Los responsables de estas obras tienen en común un malestar por las representaciones de estilo exotista, esencialista y discriminatorio...



Aunque las transformaciones institucionales y jurídicas originadas por la Constitución Política de 1991 han propiciado una discriminación positiva de la diferencia cultural, y aun cuando las lenguas y las prácticas tradicionales indígenas han sido reconocidas como parte de las riquezas del patrimonio cultural de la Nación, los pueblos indígenas siguen en situaciones de vulnerabilidad, casi siempre como consecuencia del conflicto armado, la explotación de los recursos naturales en sus territorios y diversas formas de intervención públicas y privadas que han puesto en riesgo su integridad cultural. Los procesos de fortalecimiento cultural y de resistencia frente a estas amenazas han derivado en el desarrollo de verdaderas ofensivas de comunicación *hacia afuera* que coinciden en objetivos amplios de visibilización mediante la apropiación de lenguajes, tecnologías, formatos y géneros audiovisuales que facilitan la expresión indígena y su difusión.

Y aunque se trata de un corpus bastante heterogéneo, disperso geográficamente y ligado a procesos locales, sus relaciones con movimientos de resistencia indígena al nivel continental son innegables, por lo que algunos especialistas se atreven a inscribirlo en una corriente denominada «video indígena del *Abya Yala*»^[4]. Quebrando explícitamente las nociones convencionales de autoría y creación, y ahondando la crisis de la representación occidental, los comunicadores indígenas colombianos han hecho suyas las declaraciones que desde hace décadas circulan en redes globales propias, como la de Quito en 1994, dada en el Festival de Cine y Video de las Primeras Naciones de *Abya-Yala*:



«Los pueblos indígenas proclamamos nuestro derecho a la creación y recreación de nuestra propia imagen. Reivindicamos nuestro derecho al acceso y apropiación de las nuevas tecnologías audiovisuales. Exigimos respeto por nuestras culturas (que comprenden tanto la cultura espiritual como la material). En tanto somos pueblos recíprocos, exigimos que las imágenes que sean captadas en nuestras comunidades, regresen a éstas. Necesitamos organizar la producción propia de videos y masificarla, construir redes efectivas de intercambio, solidarias y mancomunadas; necesitamos promover la diversidad de géneros y formatos, facilitando la apertura a la creatividad, reconociendo todas las potencialidades de nuestras formas ancestrales de auto-representación»^[5].

Al aceptar que las nuevas herramientas y lenguajes de la comunicación moderna occidental pueden caber en sus modos ancestrales de reproducción cultural, los pueblos originarios se han llenado de motivaciones e ideas narrativas que tienen en común la fuerza de la resistencia y la autodeterminación. Separados por un abismo infranqueable de las corrientes del cine de autor y del cine industrial, los nuevos autores étnicos han intentado expresar a su manera los temas más acuciantes de sus preocupaciones políticas y estéticas como construcción de identidad, reafirmación cultural, memoria histórica, resistencia política, conflicto armado, amenazas al territorio, pensamiento tradicional y ritualidades. En este sentido, las experiencias comunicativas indígenas no pueden entenderse como simples ejercicios de creación artística, sino como verdaderas estrategias para plantear utopías o deseos emancipatorios en cuestiones de soberanía, ciudadanía, modelos de desarrollo económico y políticas culturales. Líderes indígenas han reconocido que la comunicación es un área orgánica y estratégica de sus organizaciones, al lado de otras prioritarias como salud, educación y tierras, y se han provisto de infraestructura técnica de producción radial y audiovisual, fruto de procesos autogestionarios apoyados esporádicamente por instituciones estatales, cooperación internacional y organizaciones no gubernamentales^[6].

Un creciente número de videastas indígenas se

desempeñan hoy en calidad de directores, productores, camarógrafos, sonidistas, guionistas y/o actores, y muchos de ellos se han lanzado a ambiciosos proyectos de realización documental (*Resistencia en la Línea Negra*), cortometrajes de ficción (*Las hormigas*), docuficciones (*Jiisa Wece*), animaciones para televisión infantil (*En mi idioma*), series de televisión (*Ancestro tribal*), videoclips (*Serie del Tejido de Comunicación de la ACIN*) y microrrelatos para difusión en la web (*Erradicación*). En la actualidad, se han posicionado en el país los siguientes colectivos y grupos de trabajo audiovisual indígena:



- Tejido de Comunicación de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca, ACIN (pueblo Nasa).
- Colectivo *Zhigoneshi* de la Organización Gonawindúa Tayrona de la Sierra Nevada de Santa Marta (pueblos Wiwa, Kogui y Arhuaco).
- Fundación Cineminga (pueblo Nasa).
- Fuerza de Mujeres Wayúu (pueblo Wayúu).
- Organización Indígena *Yanama* (pueblo Wayúu).
- Organización Indígena de Antioquia (pueblos Embera, Kuna Tule y Senú).
- Fundación *Nasa Wala* (pueblo Nasa).
- Colectivo de Comunicaciones del Territorio Tamabioy (pueblos Kamentsá e Inga).
- Programa de Comunicaciones del pueblo Misak (pueblo Misak).
- *Kankuama TV* (pueblo Kankuamo).
- Producciones *Tawa Inti Suyu* (pueblo Cofán).
- Colectivo de Comunicación del Territorio Quillasinga (pueblo Quillasinga).
- Nuevos Decimeros (pueblo Senú).
- Grupo de realizadores del Pirá-Paraná (pueblos Makuna, Barasana, Tatuyo).
- Grupo de Benhur Teteye (pueblos Bora y Huitoto).

Como empieza a ser reconocido (este cuaderno extraordinario así lo atestigua), la producción audiovisual de estos colectivos es cada día más compleja, variada y profusa: mitos recreados (*El origen del pueblo Tikuna*), leyendas ficcionadas (*Supayá, el diablo bueno*), versiones históricas (*Nabusímake: memorias de una independencia*), rituales puestos en escena documentalmente (*Saakhelu*), relatos de ficción (*Majayut*), diarios contados (*Mu Drúa*), diarios de viaje (*El viaje de Zenufaná a Finzenú*), rutas ancestrales (*Camino viejo*), sueños premonitorios (*Ñanz*), viajes de conocimiento interior (*Toma de yoco en Yachaicury*), documentales conmemorativos (*Wounmainkat*), denuncias de asesinatos (*Rober de Jesús Guachetá: caudal de un pueblo*), tradiciones orales (*Nuestras tradiciones, la comunidad indígena de la 18*), espacios sagrados (*Mama Cocha*), carnavales (*Kalusturinda*), riquezas culturales (*Cultura propia*), talleres (*Mujeres indígenas y otras formas de sabiduría*), videos educativos (*Creación del mundo y origen de la música*), detrás de cámaras (*Tiempo malo*), mensajes de alerta (*Palabras Mayores*), relatos subjetivos de víctimas del conflicto armado (*Viaje a Kankuamia*), entre muchos otros.

Como empieza a ser reconocido, la producción audiovisual de estos colectivos es cada día más compleja, variada y profusa.

Aunque el mundo indígena ha mantenido una relación



ambivalente con los medios masivos de comunicación, y, en general, con las industrias culturales de las imágenes en movimiento, lejos de servir exclusivamente a procesos internos de autorrepresentación, estas obras se han abierto camino en ventanas nacionales e internacionales. No es

inusual que directores étnicos sean invitados a prestigiosos festivales de pares en el mundo^[7]; que sus obras circulen, todavía con dificultad, en las parrillas de televisión pública; y que sean postuladas a premios que buscan reconocer prácticas comunicativas de grupos comunitarios^[8].



Mu Drúa, de Mileydy Orozco Domicó
(Cortesía: Mileydy Orozco Domicó)

En el contexto de la intervención estatal en los procesos de comunicación indígena, cinco años después de expedida la nueva Constitución Política, el Estado colombiano se comprometió, a través de la Ley 335 de 1996, a garantizar a los grupos étnicos el acceso al uso del espectro electromagnético y a los servicios públicos de telecomunicaciones y medios masivos de comunicación del Estado; a la creación de sus propios medios de comunicación en sus diferentes modalidades; y a la realización de un plan de desarrollo para los grupos étnicos. Un año después, con la Ley 397 del 1997, el Estado se comprometió, adicionalmente, a garantizar los derechos de autoría colectiva de los grupos étnicos, a apoyar los procesos de etno-educación y a estimular la difusión de su patrimonio a través de los medios de comunicación (Villa y Buenaventura, 2011). Sin embargo, pese a estas normativas vigentes, los avances en esta materia son tímidos. Siete años después de promulgada la Ley de Televisión, el Estado colombiano apenas ha desarrollado una experiencia piloto de televisión étnica, *Kankuama TV*, en la Sierra Nevada de Santa Marta^[9].

Solo en años recientes, las agendas de los ministerios de Comunicaciones y Cultura (aunque poco de la Dirección de Cinematografía) han empezado a interesarse sustancialmente en el fortalecimiento de los procesos de creación y comunicación de los pueblos indígenas. Así por ejemplo, algunas comunidades indígenas (Mokaná, Kamentsá-Biya e Hijos de la Madre Tierra) tuvieron el apoyo del Ministerio de Cultura, la Comisión Nacional de Televisión y los canales regionales TeleCaribe y



Video en Internet

Jiisa Wece

<http://goo.gl/4FzuP>



Video en Internet

Mu Drúa

<http://goo.gl/B3Z2j>

Canal 13, y, de la mano de universidades regionales, produjeron obras en el marco de *TV Étnica*, un proyecto interinstitucional que buscó fomentar la participación de grupos étnicos en la producción de televisión pública local, regional, nacional y comunitaria. También se han propiciado espacios de encuentro, diálogo y reflexión entre autoridades indígenas, líderes indígenas de comunicación, funcionarios públicos, académicos y especialistas para construir políticas públicas por consenso; crece la demanda a distintas agencias del Estado para apoyar proyectos presentados por organizaciones indígenas en el área de comunicación; y se renuevan las convocatorias públicas de televisión, para darle cabida a los pueblos indígenas^[10].

A su turno, las agendas de las organizaciones indígenas del orden nacional, en particular las que tienen asiento en la Mesa Permanente de Concertación^[11], han abierto un espacio para la construcción de argumentaciones jurídicas y políticas (respaldadas por la legislación del bloque constitucional, convenios internacionales, doctrinas jurisprudenciales de la Corte Constitucional en forma de autos y sentencias, y decretos ministeriales) que apoyan sus demandas para la creación y “total acatamiento” de una política diferencial de comunicación desde los pueblos indígenas que es, según plantean, «la única forma de hacer real y material el derecho a la igualdad de oportunidades y de reconocimiento y protección de la diversidad étnica y cultural en Colombia» (ACIN, CRIC y Tik Caribe, 2012). Estas argumentaciones refrendan el ideario indígena de desarrollar el derecho a la *autonomía comunicativa*.

En el más reciente foro latinoamericano que tuvo lugar durante la IV Cumbre de Líderes Indígenas de América, CLIA, *Cumbre de los Pueblos*, los comunicadores indígenas reiteraron sus aspiraciones de que los Estados reconozcan los procesos indígenas y sus medios de comunicación como pilares en la construcción de la democracia y los patrimonios culturales de la humanidad. Destacaron el año 2012 como *Año Internacional de la Comunicación Indígena* y le solicitaron a los Estados miembros de la OEA que apropien y reconozcan los espacios legítimos desarrollados por los pueblos indígenas en materia de comunicación.

Algunas experiencias de realización audiovisual indígena han concitado el interés de Observatorios Audiovisuales promovidos por el Ministerio de Cultura (Plan Audiovisual Nacional, PAN) y han sido investigadas a profundidad. Entre ellas se destacan el Tejido de Comunicación de la ACIN y el Colectivo *Zhigoneshi* de la Organización Gonawindúa Tayrona que fueron objeto de análisis por parte de investigadores profesionales de la Universidad del Valle (Polanco y Aguilera, 2011) y del Observatorio Audiovisual del Caribe Colombiano (Iriarte y Miranda, 2011). Estos trabajos de investigación regional han generado conocimiento sobre los territorios e imaginarios de estos grupos de realización audiovisual, sobre sus procedencias, prácticas y condiciones generales de trabajo, niveles de cualificación y hábitos de consumo de sus públicos.

Estos ejemplos permiten suponer que la investigación académica desde las disciplinas de los estudios culturales, la comunicación y la antropología, ha empezado a interesarse por estas producciones; pero, significativamente, siguen siendo percibidas como al margen de la cultura audiovisual colombiana y los términos con los que usualmente se las asocia refrendan esa exclusión: *comunitario, popular, propio, independiente, alternativo, local, libre, soberano, incluyente, cultural o educativo* (Polanco y Aguilera, 2011). Quizá por esta y otras razones los autores étnicos y



Enlace web

Entrevista: Amado Villafaña,
la experiencia del colectivo Zhigoneshi. Realizada
por Angélica Mateus

sus obras, constituyen hoy un aporte invisibilizado en la historia de la cinematografía y la televisión colombianas^[12].

JUSTIFICACIONES PARA SUPERAR EL VACÍO

Es un hecho que la creciente producción audiovisual de los pueblos indígenas, realizada por ellos mismos, ha tenido muy poca cabida en los espacios de televisión pública y privada, casi nula en los cinematógrafos, y ha existido un significativo desdén de la academia y la crítica cinematográfica, en particular de la historiografía del cine y el audiovisual colombiano, para acercarse a este universo que contribuye desde sus propias singularidades a ensanchar el campo de la producción simbólica y la representación cultural de la Nación. No hay conexiones a la vista entre el mundo indígena y el ámbito en que suelen desenvolverse autores, agentes, estudiosos y públicos del sector cinematográfico. Se puede argumentar que esto tiene que ver con los soportes en que están realizadas las obras —exclusivamente en video- o a partir de tecnologías digitales— y que, por lo tanto (como suele suceder con la gran producción documental colombiana), sus escenarios de circulación y análisis se encuentran, más bien, en los ámbitos de la televisión o la Internet. Aunque es cierto que, con excepciones, el género documental aparece como la forma predominante de las narrativas indígenas audiovisuales y los reportajes, crónicas, videocartas o memorias siguen siendo las convenciones más recurrentes para comunicar el mundo indígena, esto no explica convincentemente su exclusión de la historiografía colombiana del cine que en forma de estudios, ensayos, textos monográficos o diccionarios especializados han hecho académicos, intelectuales y críticos.

Cuando Sergio Becerra (2008), por entonces director de la Cinemateca Distrital de Bogotá, propuso una reflexión retrospectiva sobre las posibles relaciones existentes entre la creación cinematográfica y la identidad nacional, seguramente no estaba pensando en la producción audiovisual indígena. Sin embargo, su invitación puede hacerse extensiva a ella, en parte porque las obras mismas son un instrumento de visibilización de los pueblos (y, por lo tanto, están ligadas intrínsecamente al campo de las producciones simbólicas de la Nación) y, en parte, porque al ser construidas tácita o explícitamente sobre pulsiones identitarias y políticas de la identidad, estas obras, sus creadores y sus públicos se inscriben en el campo complejo y tenso de la construcción de la diferencia cultural en Colombia.

Tomando prestado el argumento de Pedro Adrián Zuluaga (2008) —referido en general al cine colombiano—, los simples criterios de calidad estética o de pertinencia social con que suelen refrendarse ciertas apreciaciones valorativas, resultan hoy insuficientes para

No hay conexiones a la vista entre el mundo indígena y el ámbito en que suelen desenvolverse autores, agentes, estudiosos y públicos del sector cinematográfico.



Videos en Internet

Serie animada

En mi idioma

<http://goo.gl/rO8I3>

Majayut

<http://goo.gl/NRnIO>



Enlace web

<http://www.corazondelmundo.co/>

enfrentarse a este nuevo universo de producciones culturales. El autor mencionado comprueba la emergencia de nuevos estudios y enfoques, provenientes en su gran mayoría de estudiantes y profesores, ubicados en lo que él llama la gran diáspora colombiana del primer mundo, que introducen categorías de análisis más sofisticadas que el ejercicio rutinario de la crítica y la información sobre las películas. Estas perspectivas que han contribuido sin duda a producir conocimiento nuevo sobre el cine colombiano, todavía no han sido inauguradas para la producción audiovisual indígena de Colombia.

Aportar desde diversos ángulos teóricos y metodológicos a la investigación actual de la producción de imágenes en movimiento, amplía, en mucho, el inventario de obras y autores o el caudal retórico y literario de la crítica especializada. Se requiere un marco transdisciplinario que supere la informalidad, el relajamiento y la imprecisión, evidenciados por Luisa Fernanda Acosta (2008) en los proyectos de investigación del cine y el audiovisual colombianos. Cualquier resultado en esta dirección debe tener efectos no solamente en los cánones en los que se ha escrito la historia de las imágenes en Colombia o en los debates emergentes de los estudios culturales —en particular los que cruzan visualidad y etnicidad—, sino en el discurso y las acciones de política pública que se promueven desde instancias regionales y nacionales, y en la reflexividad de los grupos y colectivos que encaran hoy la producción audiovisual indígena.

UN ENFOQUE POSIBLE ENTRE MUCHOS OTROS

La urgencia de cartografiar nuevos autores y obras, historizar sus procesos de emergencia, examinar las obras intrínsecamente y analizar su relación con contextos públicos (por ejemplo debates expertos o reclamaciones políticas) no tiene nada de novedoso en un programa de investigación cinematográfica. Lo particular en este campo de las culturas indígenas audiovisuales colombianas es el planteamiento de problemas que inviten a examinar la relación entre la introducción de tecnologías audiovisuales, la explosión de las identidades étnicas que se visibilizan mediante estas tecnologías y las reivindicaciones recientes de los movimientos indígenas en el campo de las políticas de comunicación.



Mu Drúa, de Mileydy Orozco Domic
(Cortesía: Mileydy Orozco Domicó)

Esta relación exige examinar no solo las narrativas y la aparición de nuevos autores (étnicos) en la producción audiovisual colombiana, sino los contextos de su creación (es decir, bajo qué principios estéticos, imaginarios colectivos y qué agendas de comunicación se producen estas obras que circulan públicamente), y el entramado complejo de agenciamientos propios y externos de un proceso reciente de construcción de políticas públicas en el ámbito de la comunicación y la producción audiovisual indígena, que ha derivado en nuevas reflexividades, tensiones y disputas, en diferentes escalas entre este campo cultural y los agentes del Estado colombiano.

El estudio de esta relación plantea al menos cuatro líneas temáticas complementarias:

1. Tensiones del multiculturalismo en la producción audiovisual indígena

Es un hecho que en el proceso histórico de las transformaciones del mundo indígena en Colombia han sido cambiantes los modos de visibilidad/invisibilidad, inclusión/exclusión de la representación indígena en los escenarios de construcción política y simbólica de la Nación. Después de la Constitución de 1991, con el reconocimiento del principio de igualdad de todas las culturas que conviven en el país, hoy asistimos a una ofensiva para hacer viable en la práctica la participación de los indígenas en ese nuevo pacto social y político. El mandato constitucional de reconocimiento del pluralismo, no exento de conflictos, ha resultado en una tendencia a la maximización de las autonomías indígenas desde el punto de vista jurídico^[13] y a una ampliación de la voluntad multicultural del Estado desde el punto de vista de sus planes y programas.

Lo que se reclama en primera instancia es una mejor comprensión de por qué los agentes del campo cinematográfico siguen de espaldas a la contribución expresiva de estas obras en la cultura audiovisual colombiana, o por qué, como dice el sociólogo francés Pierre Bourdieu (1997), el sistema de producción de creencias de las obras cinematográficas, según unos criterios de valoración históricamente constituidos, no comparte la fe en estas obras. ¿Será

Lo que se reclama en primera instancia es una mejor comprensión de por qué los agentes del campo cinematográfico siguen de espaldas a la

que el ideario de estos agentes, como lo propone Becerra, sigue siendo esencialmente urbano y excluyente?

contribución expresiva de estas obras en la cultura audiovisual colombiana.

Pero también se trata de entender por qué, en contravía, algunos de los creadores de estas obras, construidas desde traumáticas experiencias históricas del colonialismo, se niegan a incluirlas expresamente en los proyectos multiculturales en boga, resistiéndose al reconocimiento y a la celebración que banalizan la diferencia cultural.

Para Walsh (2000), las tensiones entre los proyectos interculturales de las organizaciones sociales indígenas y los intentos de apropiación de dichos proyectos por parte de instituciones nacionales (Estado) y transnacionales (organismos multilaterales), ponen en evidencia que, tanto la forma de entender los problemas como los proyectos que buscan transformarlos, son objeto de disputa. Sin embargo, los análisis propuestos en términos de conflicto entre las organizaciones sociales y el Estado, limitados a sus expresiones en el presente, son insuficientes para comprender las dimensiones históricas del problema, además de su complejidad^[14].

Por supuesto no todas las obras están hechas en clave de descolonización. La exaltación de la diversidad y de las identidades culturales a través de estrategias mediáticas de las propias organizaciones indígenas que, en apariencia, persiguen los mismos fines que las políticas culturales del Estado, plantea interrogantes acerca de las lógicas de participación y visibilización de los agentes indígenas en este escenario. Todo esto conlleva preguntas por los usos y las construcciones de la diversidad por parte de quienes producen las obras y por su articulación en los espacios de la gestión cultural y el mercado cultural.

2. Desde las estrategias propias de comunicación

Si bien, la comunicación de los pueblos indígenas es un hecho incontestable y se sustenta cotidianamente en sus propias cosmovisiones, identidades, valores, lenguas y aspiraciones, las nuevas estrategias que han incorporado tecnologías y lenguajes provenientes del cine, el video, la radio, entre otros, generan nuevos dilemas y preocupaciones en torno a la visibilización pública del pensamiento indígena. Los propios comunicadores indígenas se han cuestionado los fines de su accionar como creadores y productores audiovisuales. Han debatido entre ellos los contextos, principios y agendas de sus prácticas comunicativas y sus relaciones con las comunidades de base y con las organizaciones locales, regionales, nacionales y continentales, tratando de responder a las siguientes preguntas: *¿Comunicación hacia adentro o hacia fuera? ¿Qué se debe comunicar públicamente y qué debe ser resguardado y protegido de miradas externas? ¿Cómo enfrentarse a asuntos novedosos como los de propiedad intelectual, autoría colectiva, sostenibilidad y comercialización de las obras?*^[15]

3. Regímenes de construcción de la autorrepresentación audiovisual indígena

Si todo lo anterior hace clave y pertinente acercarse de modo más profundo a las motivaciones y contextos sociales, políticos y culturales en los que se inscriben las prácticas de creación audiovisual de los pueblos indígenas de Colombia, también es crucial analizar las temáticas y narrativas que sus autores han propuesto. El examen formal de las obras permitirá abordar cuestiones

de política, ética y estética de las realizaciones audiovisuales. En principio, se trata de explorar las decisiones autorales y los modos de hacer para escoger géneros, modalidades de representación, dispositivos y elementos narrativos.

Si, como afirma Nichols (1997), cada película establece unas normas o estructuras internas propias, también es cierto que ellas están regidas por convenciones culturales, ligadas a las jerarquías históricas acerca del valor de las formas o a sus modos estereotipados de representación. En palabras de Gubern (1987): «Cada época, cada cultura, cada género y cada estilo imponen sus propias distorsiones a la representación visual del mundo». Desde esta perspectiva, los realizadores audiovisuales indígenas pueden ser considerados como una comunidad de practicantes, que persiguen objetivos socialmente emparentados en su condición de *diferentes*. De ser así, sus obras deben compartir rasgos comunes de motivación, pero también particulares y diferentes regímenes de construcción, referidos a sus propios modos artísticos o formas específicas de producción estética.

Consideradas las obras como parte de complejos movimientos de autodeterminación étnica y autorrepresentación, el examen de sus convenciones y retóricas requiere un cuidadoso análisis, libre de los criterios de perfección artística o de calidad narrativa que rigen la crítica cinematográfica actual. No es casual que algunos estudiosos de las formas audiovisuales indígenas en América Latina las hayan comparado con el “cine imperfecto” —que acuñara el realizador y teórico cubano Julio García Espinosa— (Salazar y Córdova, 2008). Se trata, pues, de obras que implícita o explícitamente están contestando a los juicios y valores nacionales e internacionales de la producción industrial audiovisual.

Este enfoque permitirá responder, entonces, al asunto distintivo de estas obras; si con ellas asistimos o no a la aparición de nuevas sensibilidades, estéticas, convenciones y estilos individuales y/o colectivos. Esto es, averiguará si las diferencias y especificidades culturales de los pueblos indígenas se reflejan o no en sus nuevas maneras de contar audiovisualmente.

Consideradas las obras como parte de complejos movimientos de autodeterminación étnica y autorrepresentación, el examen de sus convenciones y retóricas requiere un cuidadoso análisis, libre de los criterios de perfección artística o de calidad narrativa que rigen la crítica cinematográfica actual.

4. Comunicación indígena y política pública

En el contexto de los derechos constitucionales y la normatividad vigentes en Colombia y de cara a las más recientes posiciones de los movimientos indígenas en torno al pensamiento propio sobre comunicación^[16], se han abierto espacios de diálogo entre comunicadores indígenas y funcionarios estatales que tienen incidencia en la definición de lineamientos y agendas de trabajo para la construcción de políticas públicas de información y comunicación para los pueblos indígenas. En estos espacios se están dando no solamente negociaciones de sentido sino verdaderos conflictos de poder para la definición misma de la política.

¿Existe o no una política pública de comunicación indígena que responda a las aspiraciones de los pueblos originarios? ¿Es posible compatibilizar las discusiones internas de los comunicadores indígenas, de sus organizaciones y movimientos representativos con las definiciones actuales de política pública, de planes, programas y proyectos ministeriales de comunicación para pueblos

indígenas? ¿Qué pueden aportar los colectivos de comunicación indígena a estas discusiones? ¿Qué nuevas demandas y propuestas de formulación y reformulación de la legislación existente pueden plantearse para fortalecer el ejercicio legítimo y soberano de los comunicadores indígenas? Estas preguntas formuladas por los propios comunicadores indígenas sirven, de entrada, para estudiar las categorías y representaciones colectivas de pertenencia diferenciada que ellos plantean en sus debates con agentes del Estado y que esgrimen como activos para el agenciamiento político.

En el otro extremo, el análisis crítico de los planes y programas que ha establecido el Estado colombiano en el campo audiovisual —expresados, por ejemplo en las convocatorias públicas—, y de su desenvolvimiento real, permitirá constatar o no la elaboración de agendas distintivas en este campo e interpretar por qué los actuales mecanismos de pertenencia étnica que se han activado para la reclamación de derechos generales de la cultura, ahora se trasladan al campo de la comunicación.

■ PLANTEAMIENTO TEÓRICO

Esta investigación se apoya en un campo transdisciplinario emergente en el que confluyen por igual historiadores del arte, críticos, filósofos, sociólogos de los medios, estudiosos culturales, semiólogos y antropólogos visuales, que se interroga teóricamente por las relaciones que establecen las sociedades humanas con las imágenes que producen y, en particular, por las formas modernas de representación visual. La aparición de este campo denominado *cultura visual*^[17] da cuenta del profuso interés académico por el valor, la influencia y la mediación de la *visualidad*^[18] en la experiencia humana contemporánea. Desde los cánones pictóricos inaugurados por el Renacimiento, pasando por la revolución científica del siglo XIX, hasta la nueva “economía de signos” en el espacio que promueven las redes informáticas y comunicacionales globales, la visualidad ha ganado todos los terrenos. Y aunque sea evidente que las imágenes visuales son constitutivas de las prácticas simbólicas de toda sociedad humana, pasada o presente, en la modernidad occidental ellas han modificado, de un modo abarcante, la relación de los seres humanos con lo real.



*Resistencia en la Línea Negra,
de Colectivo Zhigoneshi*

En el debate actual sobre los regímenes modernos de representación, las formas visuales y sus tecnologías generadoras como la pintura, la fotografía, el cine, el video o la Internet, ocupan un lugar destacado. No podría ser de otra manera ya que, se ha declarado con frecuencia, la modernidad se ha instaurado precisamente a partir de la hegemonía del sentido de la vista (Jay, 1998). Incluso esta nueva visualidad ha servido para fundamentar la crisis de la modernidad, argumentada por un vasto rango de estudiosos culturales llamados “postmodernos” (Lash, 1994; Sturken y Cartwright, 2001).

Mitchell (1998) ha sugerido que la consolidación económica y política de la hegemonía global de Occidente iniciada en el siglo XIX y vinculada con la elaboración de nuevas formas de conocimiento y representación, no tiene que ver con una simple pero conveniente “distorsión ideológica” de las representaciones de lo no-Occidental, del “Otro”, sino con la aparición de un sistema denso e imbricado de imaginaciones y experticias que organizó el poder político moderno de Europa. Este sistema apoyado en nuevos aparatos de representación convirtió al mundo en un espectáculo. En las nacientes exposiciones “universales”, en los museos y en las crónicas y noticias de viajeros publicadas en los periódicos se consolidaron las nuevas compulsiones de curiosidad, novedad y excitación del público europeo. Si el mundo desde entonces se ha vuelto un espectáculo (Debord, 1967), también es cierto que ha derivado en una guerra de imágenes, de poderes y contrapoderes en disputa mediática (Gruzinski, 1994).

La relación de esta cultura visual con el mundo indígena se expresa en la actualidad de muchas maneras: además de ser objeto apreciado para las industrias culturales del cine, el video, la fotografía y la producción de conocimiento, también ha asimilado tecnologías de representación audiovisual, transformando radicalmente sus estrategias de visibilización, sus modos de construir memoria social y aun sus formas de entretenimiento. Esta transformación ha estimulado un conjunto de interrogantes y ha permitido reconsiderar, desde otros ángulos, algunos de los problemas teóricos que plantea la modernidad a los estudiosos de la cultura visual. ¿Cuáles son los lugares y sentidos de la representación audiovisual en el mundo indígena contemporáneo? ¿Por qué el significado ya no circula exclusivamente a partir de regímenes orales o textuales? ¿Qué implicaciones culturales, conceptuales y estéticas se derivan de estas incorporaciones? ¿Qué ven y qué no ven? ¿Cuáles aspectos de su pasado histórico circulan actualmente como representaciones visuales y cuáles no? ¿Qué imaginarios y fantasías tienen, de qué han sido nutridos y por cuáles imágenes visuales?



País de los pueblos sin dueños,



Video en Internet
*País de los pueblos
sin dueños*
<http://goo.gl/2HKrF>

Recientemente los estudios culturales han cuestionado los debates sobre cultura visual que se dieron en el primer mundo y que privilegiaron un acercamiento antropológico de análisis de la imagen, de sus tecnologías, de sus instituciones y de las nuevas prácticas cotidianas de ver que impuso la modernidad occidental. Y han puesto en discusión la importancia de considerar las imágenes en un campo ampliado de producción, circulación y consumo inserto en relaciones geopolíticas, en el cual la asimetría cultural al nivel internacional es la norma (León, 2010). En este contexto, la *crítica decolonial*^[19] ha llamado a reintroducir la historia en el pensamiento de la imagen y a plantear una discontinuidad geográfica que asedia el campo de la visualidad. Al cuestionar las historias universales del arte y del cine que han sido construidas discursivamente negando o silenciando sujetos e historias en América Latina (entre ellos los indígenas), los *decoloniales* han invitado a avanzar en el estudio de las prácticas audiovisuales que escapan al control de las economías capitalistas del espectáculo y de lo que otro teórico denomina la *colonialidad del ver* (Barriendos, 2010). Sobre la base del concepto de “diferencia colonial”, estos críticos han propuesto articular una compleja indagación sobre las distintas esferas de dominación que surgen con la modernidad-colonialidad y que han convertido la diferencia en jerarquía. Quijano (1999) lo ha enunciado así:

Las culturas dominadas serían impedidas de objetivar de modo autónomo sus propias imágenes, símbolos y experiencias subjetivas: es decir con sus propios patrones de expresión visual y plástica. Sin esa libertad de objetivación, ninguna experiencia cultural puede desarrollarse.

Desde esta perspectiva analítica, el examen de la producción audiovisual indígena en Colombia permitirá diferenciar cuáles prácticas siguen atrapadas en el *colonialismo visual*, convirtiendo la etnicidad en un espectáculo, y cuáles caminan en la ruta de la *decolonialidad visual*, convirtiendo la representación de la etnicidad en agenciamiento político de la diferencia.

Para Walsh (2005), los movimientos indígenas de América Latina son un ejemplo de perspectivas epistemológicas o proyectos otros de conocimiento con un proyecto de poder distinto. Es decir, proyectos otros de conocimiento y poder, construidos desde la diferencia colonial.

Pensar desde la diferencia colonial requiere poner la mirada hacia las perspectivas epistemológicas y las subjetividades subalternizadas y excluidas; es interesarse con otras producciones —o mejor dicho, con producciones ‘otras’— del conocimiento que tienen como meta un proyecto distinto del poder social, con una condición social del conocimiento también distinta. ‘Otro’, en este sentido, ayuda a marcar el significado alternativo o diferente de esta producción y pensamiento.

Según Walsh, el pensamiento crítico de los movimientos sociales, de sus intelectuales y creadores (indígenas primero y afrodescendientes después), ha instaurado proyectos interculturales —es decir, procesos de intercambio o mediaciones sociales, políticas y comunicativas, que permiten construir espacios de encuentro, diálogo y asociación entre seres y saberes, sentidos y prácticas distintos— que son claramente divergentes de los proyectos del multiculturalismo liberal. La interculturalidad cuestiona el reconocimiento que hace un Estado o una sociedad nacional de unos particularismos

...el examen de la producción audiovisual indígena en Colombia permitirá diferenciar cuáles prácticas siguen atrapadas en el *colonialismo visual*, [...] y cuáles caminan en la ruta de la *decolonialidad visual*...

culturalistas y apunta a revertir los mecanismos que han subalternizado ciertos conocimientos marcándolos como étnicos o como folclore en nombre de un conocimiento que se asume como universal^[20].

El sentido que pueden tener muchas de las obras de cine y video indígena producidas en Colombia, nacidas al calor de las luchas de los movimientos indígenas, puede ser interpretado a partir de estos desarrollos analíticos.



Jiisa Wece, de Cineming
(Cortesía: Fundación Cineminga)

La propuesta teórica no quedaría completa si no se hiciera también el esfuerzo de inscribir los análisis, ya no en el ámbito de los contextos y de las inflexiones que proponen los críticos de la visualidad, sino en los debates generales de las teorías del cine que tienen relación con las ciencias sociales. Una manera de hacerlo es concibiendo esta producción en su relación constitutiva con la dimensión política del arte cinematográfico y la comunicación social^[21].

Juan Carlos Arias (2010) ha mostrado que las dimensiones políticas de la imagen cinematográfica no tienen que ver, como a primera vista se puede pensar, con aquellas obras que se dedican a mostrar explícita o implícitamente, consignas e ideologías políticas. Si fuera así, el estudio podría reducirse a analizar las estrategias retóricas, formales y narrativas que vehiculan las obras indígenas para representar su pensamiento político (es dable pensar que algunas obras están construidas en esa clave que otros autores han denominado cine social o de denuncia^[22]). Las imágenes, en esta perspectiva, serían subsidiarias de las ideas políticas. Arias cuestiona esta perspectiva y propone —para devolverle algo de dignidad a las imágenes cinematográficas—, que el cine mismo *es* político y no solamente que *representa* contenidos políticos. Apoyado en Foucault, Deleuze y Rancière, señala que los términos de revolución o resistencia, con los que se suele caracterizar al cine en general, no se reducen a asuntos de gobernabilidad, a ejercicios de toma o contestación del poder, sino a la apertura de posibilidades de vida. E invita a pensar en las imágenes que resisten a pesar de que no muestren la realidad que intentan denunciar.

En ese sentido, podemos afirmar que toda la producción audiovisual indígena es política. Y lo es no solamente por sus temáticas sociales o por la voluntad de denuncia de algunas de ellas y de resistencia de casi todas, sino porque, parafraseando a Arias, ha

En ese sentido, podemos afirmar que toda la producción audiovisual

conseguido construir otro país a través de la toma de voz y de imagen de partes de la realidad indígena —no solo personajes sino dinámicas sociales, fantasías y sueños— que han permanecido hasta ahora ocultas, mudas y sordas para la gran mayoría de los colombianos.

El pensamiento que despliegan los creadores indígenas en la concepción de sus obras, la transformación radical de los cuerpos (no solo del ojo o del oído) de los camarógrafos y sonidistas indígenas, los ritmos que le imprimen a sus imágenes en el montaje, los ideales de verdad que intentan modelar en sus obras de ficción y, también, la aparición de nuevas experiencias perceptivas, estéticas y de estar juntos, son acontecimientos que están transformando los modos de existir y de habitar de los realizadores indígenas y de sus comunidades.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

- ACIN, CRIC y Tik Caribe (enero de 2012). “Documento de trabajo” *Los pueblos indígenas y el derecho a la autonomía comunicativa*.
- Acosta, Luisa Fernanda (2008). “De aficionados a cibernautas”. *Cuadernos de cine colombiano: investigación e historiografía*. Bogotá: Cinemateca Distrital (13).
- Arias Herrera, Juan Carlos (2010). *La vida que resiste en la imagen. Cine, política y acontecimiento*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Barriendos, Joaquín (2010). “La colonialidad del ver. Visualidad, capitalismo y racismo epistemológico”. En: Alex Schlenker (coord.), *Desenganche: visualidades y sonoridades otras*. Quito: La Tronkal.
- Becerra, Sergio (2008). “Presentación”. *Cuadernos de cine colombiano: investigación e historiografía*. Bogotá: Cinemateca Distrital (13).
- Bitar, Christian; Machicado, Javier Andrés y Rubio, Adriana (2011). *Diagnóstico del sector del cine documental colombiano. Informe final*. Bogotá: Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, Proimágenes en Movimiento. Centro Nacional de Consultoría.
- Bourdieu, Pierre (1997). *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón (2007). *Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Buenos Aires: Siglo del Hombre, Universidad Central, Pontificia Universidad Javeriana.
- Córdova, Amalia (2011). “Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina”. *Comunicación y Medios*. Santiago: Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile (24).
- Debord, Guy (1967). *La société du Spectacle*. Paris: Éditions Buchet-Chastel.
- Gómez, Francisco Javier; Arnau, Roberto y González, Cristina (2011). “Los cines emergentes y las disonancias entre acción política y elección estética en el cine latinoamericano. Las décadas 60 y 70 como paradigma”. *Comunicación y Medios*. Santiago: Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile (24).
- Gruzinski, George (1994). *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade Runner”*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gubern, Roman (1987). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Iriarte, Patricia; Miranda, Waydi (2011). *Usos del Audiovisual en el Caribe colombiano: relato desde las organizaciones, los realizadores y los colectivos*. Cartagena: Observatorio Audiovisual del Caribe.
- Jay, Martin (1998). “Scopic Regimes of Modernity”. En Nicholas Mirzoeff (ed.). *Visual Culture Reader*. Nueva York: Routledge.
- Lash, Scott (1994). “La reflexividad y sus dobles: estructura, estética y comunidad”. En Beck, Ulrich; Giddens, Anthony y Lash, Scott. *Modernidad reflexiva: una controversia*. México: Alianza Editorial.
- León, Christian (2010). “Visualidad, Medios y Colonialidad. Hacia una crítica decolonial de los Estudios Visuales”. En: Alex Schlenker (coord.), *Desenganche: visualidades y sonoridades otras*. Quito: La Tronkal.
- Mirzoeff, Nicolas (1998). “What is Visual Culture?”. En: Nicholas Mirzoeff (ed.). *Visual Culture Reader*. Nueva York: Routledge.

- Mitchell, Timothy (1998). "Orientalism and the Exhibitionary Order". En: Nicholas Mirzoeff (ed.). *Visual Culture Reader*. Nueva York: Routledge.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Patiño, Sandra Carolina (2009). *Acercamiento al documental en la Historia del Audiovisual Colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Polanco Uribe, Gerylee y Aguilera Toro, Camilo (2011). *Luchas de representación. Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el sur-occidente colombiano*. Cali: Programa Editorial, Universidad del Valle.
- Quijano, Anibal (1999). "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina". En Castro-Gómez, Santiago; Guardiola Rivera, Oscar y Millán, Carmen (eds). *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica postcolonial*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Restrepo, Eduardo y Rojas, Axel (2010). *Inflexión decolonial: hacia una introducción crítica*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Salazar, Juan Francisco y Córdova, Amalia (2008). "Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America". En: Pamela Wilson y Michelle Stewart (eds). *Global Indigenous Media. Cultures, Poetics and Politics*. Durham y London: Duke University Press.
- Sturken, Marita y Cartwright, Lisa (2001). *Practices of Looking: an Introduction to Visual Culture*. Nueva York: Oxford University Press.
- Suescún Pozas, Carmen (2002). "Más allá de la historia del arte como disciplina: la cultura visual y el estudio de la visualidad". En: Flórez, Alberto y Millán, Carmen (eds). *Desafíos de la transdisciplinariedad*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Villa, William y Buenaventura, Juan Guillermo (2011). *Documento para el debate. Bases para la construcción de políticas públicas de información y comunicación para los pueblos indígenas*. 16 de agosto (sin publicar).
- Walsh, Catherine (2000). "Interculturalidad y la nueva lógica cultural de las políticas de Estado". En *Memoria Seminario Andino: Conflictos y Políticas Interculturales. Territorios y Educaciones*. Cochabamba: CEIDIS, Centro de Estudios Superiores Universitarios, Centro de Comunicación y Desarrollo Andino.
- Walsh, Catherine (2005). "Introducción: (re) pensamiento crítico y (de) colonialidad". En: Catherine Walsh (ed.). *Pensamiento crítico y matriz (de) colonial. Reflexiones latinoamericanas*. Quito: Abya Yala y Universidad Andina Simón Bolívar.
- Wilson, Pamela y Stewart, Michelle (eds.) (2008). *Global Indigenous Media. Cultures, Poetics and Politics*. Durham y London: Duke University Press.
- Zuluaga, Pedro Adrián (2008). "Introducción". En: *Cuadernos de cine colombiano: investigación e historiografía*. Bogotá: Cinemateca Distrital (13).

* * *

Notas

[1] Según estadísticas de la Organización Nacional Indígena de Colombia, ONIC, en el país sobreviven 102 pueblos indígenas con una población de 1.400.000 (3.4% del total), muchos de ellos en riesgo de desaparición y, por diversas razones, en situación de éxodo fuera de sus territorios. De estos 102 pueblos, unos 20 han incorporado herramientas de la comunicación audiovisual y, como parte de sus estrategias políticas de visibilización, han producido en los últimos años obras que han sido divulgadas en festivales regionales, nacionales e internacionales y, en ocasiones, han hecho parte de las parrillas de programación de las televisiones públicas regionales y de *Señal Colombia*.

[2] Si bien lo indígena ha estado presente en las temáticas del audiovisual colombiano, se trata, en general, de miradas cruzadas por formas hegemónicas que provienen del indigenismo y que constituyen un "poder semiótico" que ha monopolizado las representaciones étnicas por fuera de su propio mundo simbólico. En los discursos dominantes sobre "lo otro", documentalistas y antropólogos visuales han contribuido, sin duda, a la figuración indígena en la construcción de las identidades nacionales, sirviendo en ocasiones a la integración de estos pueblos al proyecto moderno del Estado-nación y, en otras, a la denuncia de su situación actual.

[3] *Daupará* nació en el 2009 como un escenario de exhibición anual y diálogo intercultural entre realizadores indígenas y público colombiano. Busca contribuir al proceso de reconocimiento de los pueblos indígenas, dando a conocer no solo la voz, sino la mirada que estos pueblos realizan sobre su realidad. La base de la Muestra es un conjunto diverso de piezas audiovisuales realizadas por colectivos de comunicación indígena, complementadas con producciones latinoamericanas que han participado en varios festivales internacionales. Las tres versiones realizadas por *Daupará* entre el 2009 y el 2011 han permitido recolectar 88 títulos nacionales, de los cuales 48 (es decir el 55%) son de realización indígena (www.daupara.org).

- [4] El término *Abya Yala* proviene de la lengua Kuna y es usado en contextos de política indígena para designar al continente americano. Para un panorama del video indígena en América Latina, ver Córdova (2011).
- [5] El proceso de apropiación de tecnologías de comunicación por parte de los pueblos indígenas tiene una historia de más de 30 años en el continente. Países como México, Bolivia, Canadá y Brasil son referentes en producción, difusión e investigación en el ámbito de la comunicación indígena, en gran medida realizados por grupos de trabajo originarios. Así mismo, Chile, Argentina, Ecuador, Guatemala, Honduras y Estados Unidos han desarrollado procesos de producción audiovisual que han ensanchado los escenarios para el intercambio y el reconocimiento de la mirada y de los derechos de estos pueblos. Entre ellos se destacan las experiencias de formación y creación audiovisual impulsadas por el Centro de Cine y Video del Indio Americano del Instituto Smithsonian (Estados Unidos), la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas, CLACPI, el Centro de Formación y Realización Cinematográfica, CEFREC (Bolivia), el Proyecto de Videastas Indígenas de la Frontera Sur (México), Video en las Aldeas (Brasil) y Wapikoni Mobile (Canadá). Para un panorama general a nivel mundial ver Wilson y Stewart (2008).
- [6] En la actualidad, los pueblos indígenas de Colombia cuentan con 28 emisoras de radiodifusión sonora, asociaciones de carácter regional como la Asociación de Medios Comunicativos Indígenas del Cauca-AMCIC, Tik Caribe y otras que hacen parte del Sistema Comunicativo Indígena de Colombia, SICO, de la ONIC, y por lo menos 20 colectivos de comunicación audiovisual en plena vigencia que empiezan a asociarse en una red todavía incipiente. La comunicación radial indígena ligada a agendas culturales y organizativas tiene importantes antecedentes en las décadas de los ochenta (*La voz del cañaguat*, programa radial del pueblo Arhuaco) y de los noventa (*Radio Nasa* y *Voces de Nuestra Tierra*, emisoras del pueblo Nasa del norte del Cauca). A partir del 2000, con el Programa *Comunidad Señal de Cultura y Diversidad* del entonces Ministerio de Comunicaciones y del Ministerio de Cultura, se dio un impulso a emisoras comunitarias y de interés público en territorios indígenas. Estas emisoras atraviesan hoy por serias dificultades en materia jurídica, de formación, sostenimiento, pago de impuestos, reconversión tecnológica y amenazas al ejercicio de los comunicadores radiales.
- [7] En los últimos dos años, obras indígenas colombianas han sido invitadas o seleccionadas a participar en el *Festival Anaconda La imagen de todos los pueblos* (cine indígena y afrodescendiente de la Amazonía, el Chaco y los Bosques Tropicales de América Latina); *Montreal First Peoples Festival e Imagine Native Film and Media Arts Festival de Toronto* (Canadá); *Native American Film and Video Festival* (Estados Unidos); *Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas* (Bolivia, Colombia); *Encuentro de Cine Suramericano de Marsella* (Francia); *Festival de Cine Latinoamericano de Sidney* (Australia); *Festival Internacional de Cine de Monterrey* (México); y el *Festival de Cine Latinoamericano y Caribeño Margarita* (Venezuela).
- [8] La serie televisiva *Palabras Mayores*, producida por la Organización Gonawindúa Tayrona (pueblos Wiwa, Kogui y Arhuaco de la Sierra Nevada de Santa Marta), fue finalista en el premio Semana-Petrobras a *Mejor Medio Comunitario* en el 2010. La producción *Mujeres que tejen cultura* de Kankuama TV, recibió el *Premio India Catalina a la mejor producción de TV Comunitaria* del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias en el 2011. El documental *País de los pueblos sin dueños* producido por el Tejido de Comunicación de la ACIN (pueblo Nasa) fue galardonado con el Premio Nacional Documental 2011, otorgado por el Ministerio de Cultura de Colombia.
- [9] *Kankuama TV* es el resultado de un proceso de más de 15 años de la Organización Indígena Kankuama de la Sierra Nevada de Santa Marta, que tiene por objeto la recuperación de las tradiciones culturales, afectadas por la colonización y el conflicto armado en su territorio ancestral. Este proceso financiado por la desaparecida Comisión Nacional de Televisión en el año 2008 es la única experiencia de un canal étnico en el país.
- [10] Por ejemplo la *Beca para el Desarrollo de Proyectos de Series Documentales para Televisión Diseñados por Grupos Étnicos*, que hace parte del portafolio de la Convocatoria de Estímulos 2012 del Programa Nacional de Estímulos a la Creación y a la Investigación del Ministerio de Cultura. También las invitaciones para el desarrollo de dos *Series de tema libre para grupos étnicos*, convocatoria lanzada por Señal Colombia en 2012 en la cuestionable modalidad de producción por encargo.
- [11] Esta Mesa es un instrumento de concertación entre las organizaciones indígenas del orden nacional y el Estado colombiano para evaluar las decisiones y medidas administrativas y legislativas, susceptibles de afectar a los pueblos indígenas. En ella tienen asiento representantes de la Organización Nacional Indígena de Colombia, ONIC, la Confederación Indígena Tayrona, CIT, y la Organización de Pueblos Indígenas de la Amazonía, OPIAC.
- [12] A manera de ejemplo, en uno de los ejercicios más recientes de investigación del audiovisual colombiano, *Acercamiento al documental* de Sandra Carolina Patiño (2009), no hay una sola línea o comentario a obras, autores o procesos de creación indígena. Salvo una tímida mención, tampoco se visibiliza el cine indígena en el *Diagnóstico del sector del cine documental colombiano* que el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, Proimágenes en Movimiento, le encargara al Centro Nacional de Consultoría como insumo para la definición de políticas públicas (Bitar, Machicado y Rubio, 2011).
- [13] Son numerosas las sentencias de la Corte Constitucional encaminadas a la protección fuerte de la diversidad cultural y a reivindicar un alto grado de autonomía de los pueblos indígenas, cuando se presentan casos de conflictos valorativos en la aplicación del sistema jurídico colombiano. Ver, por ejemplo los criterios de interpretación contenidos en las sentencias T-254/94, SU 510/98 y T-617/10.
- [14] Este planteamiento se refiere en general a los movimientos étnicos de Bolivia y Ecuador, pero puede ser asimilado a la experiencia colombiana.
- [15] Durante las mesas de trabajo promovidas por la Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, *Daupará*, en 2010 y 2011,

realizadores indígenas y no indígenas, expertos académicos y público en general debatieron estos temas.

[16] Este pensamiento puede ser rastreado en la *Declaratoria de la Cumbre Continental de Comunicación del Abya Yala* (Piendamó Cauca, 2010) y en la *Declaración de la IV Cumbre de líderes indígenas de las Américas, “Tejiendo alianzas por la defensa de la Madre Tierra”* (Cartagena de Indias, Colombia, abril 11 y 12 de 2012).

[17] El concepto ha sido utilizado para ampliar el estudio de las imágenes hacia las prácticas sociales relacionadas con la representación icónica del mundo, entre ellas el cine (Mirzoeff, 1998).

[18] El término *visualidad* es entendido aquí como una práctica de representación y como un campo de construcción determinada históricamente que implica un proceso complejo donde participan activamente tanto la carga de vida social de la imagen como la elaboración social de la mirada que la interpreta (Suescún, 2002).

[19] Este enfoque que ha cuestionado radicalmente el eurocentrismo ha sido enunciado y defendido principalmente por Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo y Ramón Grosfoguel. Para un balance de estos planteamientos ver Castro-Gómez y Grosfoguel (2007).

[20] Ver Restrepo y Rojas (2010).

[21] Este asunto ha sido abordado de muy diversas maneras desde el propio nacimiento del cine: desde las vanguardias artísticas a comienzos del siglo XX, hasta autores contemporáneos como Jacques Rancière y Alain Badiou, pasando por Rudolph Arnheim, Siegfried Kracauer, André Bazin, Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard y Chris Marker (Arias, 2010).

[22] No es arriesgado establecer conexiones históricas entre el cine indígena y el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano que surgiera en las décadas de los sesenta y setenta con un fuerte anclaje político, en muchos casos militante, dispuesto a servir en las luchas antiimperialistas y de liberación nacional de los obreros, los campesinos y los oprimidos (Gómez, 2011). Córdova (2011) ha comprobado que el indigenismo crítico asociado a los movimientos sociales del cine latinoamericano ha ocupado un lugar clave en la creación de íconos para proyectos de transformación social, como el de “la resistencia de los pueblos indígenas”. Los manifiestos de Glauber Rocha (*La Estética del hambre*, 1965), de J. García Espinosa (*El cine imperfecto*, 1969) y de Jorge Sanjinés con su grupo *Ukamau*, y las películas que ellos hicieron (y otros como el temprano Prelorán) fueron claves en la consolidación de un cine indigenista que aunque no involucró a indígenas en roles decisivos en la producción cinematográfica, sirvió a las banderas de la solidaridad continental con las luchas de los pueblos originarios.

**imagen en
movimiento
y movimientos
sociales: el
caso del tejido
de comunicación
de la acin**

UN CONTEXTO DE ANÁLISIS: COMUNICACIÓN, CONTROL Y CLASE SOCIAL

Los autores reflexionan en este texto sobre el uso particular de las tecnologías de la información por parte del Tejido de Comunicación de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN), y su relación con los procesos de organización y lucha indígena, el conflicto armado, el territorio y la memoria colectiva.

La historia de la comunicación mediada tecnológicamente (aquella que se vale de algo más que el cuerpo humano) es el resultado, entre otros, de dos procesos en disputa: uno que tiende a liberarla y otro que tiende a restringirla, esto es, el que amplía su acceso a diversos actores sociales y el que se cierra dejando su uso en pocas manos o incluso en ninguna. En el terreno de las tecnologías de la comunicación visual no ha sido distinto. Roman Gubern muestra, en su ya clásico ensayo

titulado sintomáticamente *Batalla de imágenes*, cómo el cristianismo se debatió entre permitir y prohibir el culto de las imágenes religiosas. Cuando consintió su uso no lo hizo sin arrogarse, por lo menos en ciertas etapas de su historia, el derecho exclusivo de producir las imágenes destinadas a la adoración. Por ejemplo, «durante toda la edad media la Iglesia tuvo en Europa el monopolio de la producción [...] icónica» (1996: 60). En esos momentos, aunque controlara su producción, permitía su uso y, en ocasiones, incluso, lo promovía: «En (...) una sociedad (...) abrumadoramente analfabeta (...) el adoctrinamiento solo podía efectuarse mediante la oralidad y la imagen, fenómeno que acabaría por desembocar en las famosas *Bibliae pauperum*, compuestas únicamente por imágenes» (ídem: 59). Fomentar el uso de estas por medio de *Biblias para pobres*, sin embargo, no suponía estimular su producción entre los feligreses. Los medios y las técnicas necesarias para esto han sido siempre, en intensidades y modalidades diferenciadas, objeto de control.

Con la escritura no ocurrió de otra manera: «Durante siglos estuvo en manos de una minoría que, en temas de leyes, propiedad, historia e ideas, era una importante fuerza organizativa» (Williams 1992: 188). Solo ciertas élites gozaban de ella con lo que se aseguraba un “acceso diferenciado” a este “sistema de comunicación”. La escritura, pero también la imagen, han sido siempre objeto de “estratificación” (ídem: 190) incluso en períodos de ciertas innovaciones tecnológicas que parecían abrir la posibilidad de uso generalizado. En relación con la imprenta, por ejemplo, no siempre bastó con comprar una y dominar su técnica para poder usarla (como hasta hoy sucede con la televisión en Colombia). Así ocurrió en la Inglaterra de finales del siglo XVIII, cuando la «prensa (...) escrita para —y a menudo por— la nueva clase obrera urbana» fue dramáticamente inhibida con reformas legislativas que, en cambio, favorecieron los periódicos de las clases dirigentes (ídem: 191). Un siglo más tarde, en la segunda mitad del XIX, «la propiedad y el control de la prensa pasó, en la mayor parte de casos, de pequeños y a menudo familiares negocios a un nivel corporativo más concentrado, en el que series de periódicos y revistas eran propiedad de unos pocos individuos o grupos poderosos» (ídem: 195).

La paradoja del fenómeno de la concentración de los medios de comunicación es que ella ocurra justo cuando la tecnología parece, en cambio, capaz de diseminar



Enlace web

socialmente su uso. Este fue el caso de la imprenta, cuya historia revela hasta hoy la permanente «contradicción entre los potenciales democráticos de la tecnología y las condiciones económicas y sociales específicas que determinan su aplicación» (ídem: 195). Aun así, como reconoce Raymond Williams, algunas tecnologías no dejaban de representar un desafío a la capacidad de la economía y la política de determinar el grado de monopolio de la comunicación: «En contraste con la prensa (...) y la radio, el teléfono fue una tecnología que no solo permitió sino que alentó las comunicaciones directas persona a persona. Casi lo mismo se puede decir de la fotografía» (ídem: 199). El teléfono surgió para fines comerciales mientras que la fotografía para fines científicos, sin embargo, aunque no sin retrasos, se extendió su uso a la vida privada de las familias o al menos de aquellas capaces de adquirir los aparatos que una industria cada vez más fortalecida de bienes de consumo ponía a su disposición (ídem: 199). Aunque el acceso a estas tecnologías siguió siendo estratificado supuso, no obstante, descentralizar la producción de la comunicación. Ocurrió diferente con el cine, cuya producción se concentró con rapidez en pocas manos, generalmente las grandes empresas cinematográficas privadas o estatales (ídem: 202). Solo hasta 1932, treinta y siete años después del natalicio oficial del cine, apareció el primer formato de uso doméstico (*8 milímetros*), cuyo éxito comercial solo pareció consolidarse tres décadas después con la aparición en 1965 del *Super 8*, formato mejorado de menor costo. Como sucedía con la fotografía, solo las clases sociales privilegiadas lograban acceso al cine doméstico. Ya entrada la década de los años treinta del siglo XX, la televisión irrumpió con la misma suerte que el cine en cuanto a la restricción de uso, debido no solo a los altos costos de producción, sino a la legislación que hasta hoy limita el acceso. El video corrió una suerte similar, siendo en un principio exclusivamente usado por la gran industria de imágenes en movimiento, en especial, de los canales y productores de televisión. Sin embargo, en comparación con los equipos cinematográficos, el paso de la producción de cámaras de video portátiles profesionales (1971) a domésticas (1984) fue mucho más rápido. Inicialmente, debido a su alto costo, la adquisición de estas cámaras, como también sucedió con las de cine y fotografía, no superó en Colombia el límite de las familias de la clase alta. Más adelante, sobre todo a partir de la década del 90, su consumo se extiende a la clase media o por lo menos a una porción de esta. El siglo XXI, con relación al video, da continuidad al aumento progresivo de mayor acceso social a la producción de imágenes y sonidos, pero con una novedad crucial: su fusión con la telefonía móvil y los computadores, tecnologías cada vez más arraigadas en la vida cotidiana de las personas.

Es justo en este proceso de ampliación del acceso a ciertas tecnologías de comunicación que queremos situar aquello sobre lo cual habla este artículo. La pregunta general que lo orienta es, así, ¿qué hacen hoy con este tipo de tecnologías, y en particular con las audiovisuales, las clases y grupos sociales que por último tuvieron acceso a estas? La siguiente es la descripción de una experiencia que tiene lugar en los resguardos indígenas del norte del departamento del Cauca. Tiene por nombre Tejido de Comunicación y Relaciones Externas para la Verdad y la Vida de la ACIN, organización audiovisual cuyo trabajo conocimos aplicando técnicas cualitativas de investigación: observación en campo, entrevistas semi-estructuradas en profundidad y análisis del material audiovisual de la organización.

EL TEJIDO DE COMUNICACIÓN Y LA ACIN

El Tejido forma parte del movimiento social, tal vez, más importante del país en la actualidad. Este

vínculo le da forma y aunque su trabajo se centra en el campo comunicativo, es indesligable del conjunto de luchas del movimiento indígena: desde la recuperación de tierras y de acceso a otros recursos materiales, pasando por el fortalecimiento de las formas propias de gobierno, hasta el uso del derecho a una palabra y una imagen propias. Ya que resulta improcedente aislar el Tejido de los procesos indígenas del Cauca, antes de entrar en la descripción de esta experiencia, quisiéramos hacer un ejercicio rápido de revisión histórica y de las características del modelo de organización en el que se inscribe el trabajo de comunicación. Esta historia es concebida por quienes la han forjado como el desarrollo de cuatro etapas históricas: la primera, llamada *Resistencia*, se extiende desde el momento mismo de la Conquista hasta 1970, año en que nace el Consejo Regional Indígena del Cauca/CRIC. La segunda etapa, de 1970 a 1980, corresponde al momento en que tienen lugar los primeros impulsos de la política de recuperación de tierras. A esta etapa se le denomina *Tierra y Cultura*. La tercera, llamada *Autonomía*, arranca en el año 1980 y se extiende hasta inicios de los años 2000 y en ella es fundamental el papel desempeñado por Álvaro Ulcué Chocué, sacerdote católico nasa que contribuye significativamente al diseño de los llamados Planes de Vida. Entre otros objetivos, estos planes^[1] se proponen dar solución a problemáticas álgidas que enfrentan las comunidades, para lo cual se juzga necesario fortalecer los modos de gobierno locales, cuya forma institucional es lo que conocemos como cabildos. Estas tres primera etapas se caracterizan por una lucha que se dirige contra los actores políticos que obstaculizan la realización de las reivindicaciones del movimiento, especialmente el Estado colombiano, los partidos políticos tradicionales y los grupos paramilitares y guerrilleros. La cuarta etapa, que comenzó desde inicios de los años 2000, se denomina *Alternativa* y responde a un contexto político, económico y cultural mucho más complejo con relación a los que enfrentaron las etapas anteriores: aunque perviven los actores políticos antagónicos del movimiento, éste entiende que se ha sumado otro mucho más poderoso que hace alianzas con algunos de los ya existentes: las compañías transnacionales. De estas cuatro etapas, es en la cuarta en la que se inscribe, con mayor fuerza, el impulso de iniciativas de comunicación mediática.

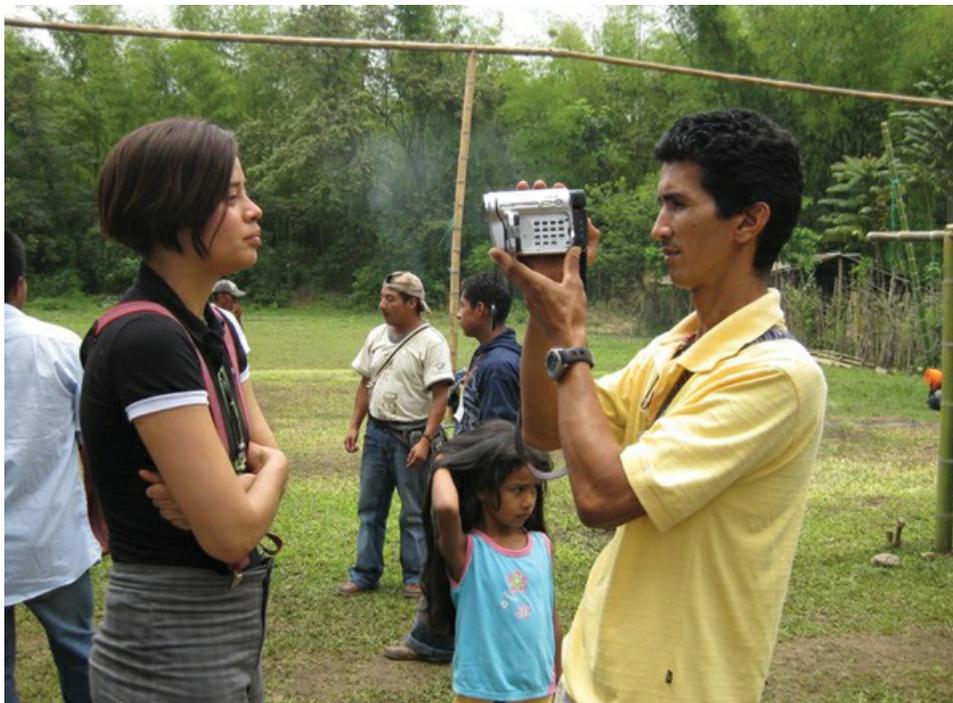


Aunque la ACIN surgió en el año de 1994, teniendo como sede principal la ciudad de Santander de Quilichao, el nacimiento formal de los Tejidos solo tuvo lugar desde 2005, producto de un proceso de re-estructuración interna de la Asociación. A partir de ese momento, el Tejido desarrolló un trabajo de planeación y discusión colectiva que permitió definir su naturaleza en tanto organización, sus principios, objetivos y métodos de trabajo. También durante este proceso se conformaron las áreas de trabajo del Tejido, definidas de acuerdo con los medios que aún hoy utiliza: radio, internet, impresos y video. La radio incluye tres emisoras: Radio Payu'mat, Radio Nasa y Voces de Nuestra Tierra; las dos últimas funcionan desde mucho antes de la conformación del Tejido. La iniciativa en el área de internet se cristaliza en nasaacin.org. El área de impresos, el de producción menos constante, ha consistido en la elaboración de carteles, cartillas y la edición ocasional de la revista *El Carpintero*. El área audiovisual contempla la producción, exhibición y distribución de videos, asunto en el que más adelante centraremos esta descripción. No todos estos medios fueron apropiados por el Tejido al mismo tiempo. Inicialmente, el trabajo comenzó con la radio y los impresos y, posteriormente, se asimilaron la informática, el internet y el video.

Aunque la ACIN surgió en el año de 1994, teniendo como sede principal la ciudad de Santander de Quilichao, el nacimiento formal de los Tejidos solo tuvo lugar desde 2005.

COMUNICAR PARA RESISTIR

Es unánime el énfasis dado a la comunicación como un trabajo integral: «lo importante es concebir la comunicación como un todo desde sus medios particulares» (ídem). El Tejido inscribe la actividad de cualquier área como parte de una estrategia de comunicación más amplia. De acuerdo con las fuentes consultadas, la concepción integral de la comunicación se expresaría en al menos tres sentidos: primero, porque el Tejido trabaja con diversidad de medios y éstos se conciben vinculados estrechamente a las formas tradicionales de comunicación interpersonal y grupal (asambleas, mingas, etc.). Un ejemplo de esto es lo que el Tejido denomina videoforos, modalidad de trabajo que consiste en la proyección, en el marco de asambleas o mingas, de material audiovisual producido o no por el Tejido, previa y posterior realización de conversatorios sobre los temas abordados en el material audiovisual (sobre los videoforos volveremos más adelante). Segundo, en tanto es posible que algunos de los medios utilizados confluyan en uno solo, como es el caso de internet, en el que ponen a disposición de los usuarios no solo los textos y fotografías, sino también fragmentos de los programas de radio y de video. Por último, en tanto se busca que todos los integrantes del Tejido desarrollen competencias y asuman responsabilidades en el manejo de todos los medios, aunque esto no excluya el énfasis en el manejo de algunos de éstos.



Escuela de Comunicación de la ACIN.
(Cortesía: Tejido de Comunicación de la ACIN)

Además de la visión integral, otro elemento-clave de la concepción de comunicación en esta organización se refleja en su denominación completa: Tejido de Comunicación y Relaciones Externas para la Verdad y la Vida. Como en este nombre, en los testimonios se reitera la atribución de ciertas funciones a la comunicación, apareciendo siempre definida con relación a ciertos valores (*verdad, vida*) o a ciertos objetivos (*Planes de Vidas, resistencia, etc.*). Jamás la comunicación aparece presentada como fin en sí mismo; lo es siempre como medio, como instrumento de algo. Harold Secué también destaca el papel político que debe cumplir el trabajo desarrollado por el Tejido: «Movilizar a través de la información e informar para que la gente decida». Esta concepción de la comunicación también aparece cuando los integrantes del Tejido se refieren a las muestras y festivales en las que sus videos han participado:

Esas participaciones no han sido tan significativas porque se han dado en eventos de video y no sobre medios comunitarios. Por ejemplo: la convocatoria del Festival Nacional de Cine y Comunitario de Cali, el que realiza Mejoda, fue enfocada hacia el video, cuando lo importante era generar conciencia comunitaria. Nuestro interés es comunicar para resistir (Mauricio Acosta).

Como es posible notar, Mauricio afirma la *resistencia* y la *conciencia comunitaria* como las razones de ser de la comunicación y por ello cuestiona a los documentalistas ajenos al movimiento que eluden en sus trabajos audiovisuales la dimensión política del mismo:

Muchos documentalistas han cometido el error de descuidar la parte política y de venir aquí y pensar que la nuestra es una cultura muerta. Aquí llegan documentalistas —¡cualquier cantidad!— y quieren grabar cómo son los Nasa, cómo son sus rituales, qué comen, cómo se visten, y ‘si están en una moto o un carro, pues mejor no los grabemos; mejor vamos al resguardo a grabar sus vestidos ancestrales, que ojalá no aparezca nada de tecnología’. ¡Cómo si fuéramos culturas muertas! Los medios de comunicación quieren mostrarnos por allá, ‘los aborígenes’, pero no muestran que somos una cultura con un plan de vida y con una propuesta política.

Defender un sentido de la comunicación en la que ésta se organiza en función de la política, sin embargo, no excluye en Mauricio Acosta una mirada crítica sobre trabajos audiovisuales producidos por otras instancias del movimiento indígena caucano. Para él, la comunicación para la resistencia no debe reducir el audiovisual a

...la comunicación para la resistencia no debe reducir el audiovisual a medio de divulgación del

medio de divulgación del discurso político de líderes y autoridades: «Quienes han estado comprometidos con el contenido político me parece que han cometido muchos errores porque no han sabido llegar a la gente: traducen su discurso político al discurso audiovisual y eso se vuelve una cosa muy agresiva. Para nosotros es importante la gramática». Así, aunque Mauricio afirme la necesidad de sujetar la comunicación a la *resistencia*, al *proceso*, a la *movilización*, al *Plan de Vida*, no por ello niega la especificidad del lenguaje audiovisual o no niega, al menos, la distancia existente entre este y el lenguaje basado en la palabra oral o escrita, el lenguaje de lo que Mauricio llama “el discurso político”. Un punto de vista similar tiene Harold Secué, cuando compara la concepción de comunicación del Tejido con la de muchas autoridades indígenas: «Muchas veces no entienden que la comunicación va más allá» de ser el vehículo de difusión del discurso político de las autoridades. Significa, entonces, que para el Tejido lo audiovisual implica la exploración formal e impone el diseño de estrategias discursivas que aseguren *llegar a la gente*. Aquí, la forma no parece estar necesariamente subordinada al contenido, pero tal vez sí al punto de vista. Los testimonios que recoge el Tejido para sus documentales expresan con claridad la existencia de un punto de vista que incide en la forma en que el texto audiovisual es construido. En los testimonios parece importar más recoger la perspectiva de las personas corrientes que hacen parte de las movilizaciones y menos la perspectiva de las autoridades y líderes, esto es, más el comentario informal de la masa que el discurso oficial de la dirigencia (sobre este punto volveremos más adelante). Otra decisión acerca del punto de vista que incide en la forma que toman los audiovisuales del Tejido es que en éstos suelen primar, antes que el testimonio, las secuencias cuya significación proviene de los cuerpos que aparecen en pantalla, de los indígenas marchando, enfrentándose a la policía, gritando, organizándose, etc. Adicionalmente, se renuncia a la voz en *off* y la palabra de quienes realizan el documental suele limitarse a textos breves en pantalla que aparecen al inicio y cuya función es apenas contextual. El caso contrario ocurre con muchos documentales producidos por otras instancias del movimiento indígena, en los que se prioriza la narración en *off* y el uso intensivo de testimonios de autoridades y líderes indígenas. Mauricio Acosta, en cambio, parece defender un punto de equilibrio entre forma y fondo: «Si se descuida lo uno o lo otro, no funciona, cojea. Saber cómo representar a la comunidad es importantísimo».

discurso político de líderes y autoridades...



Escuela de Comunicación de la ACIN.
(Cortesía: Tejido de Comunicación de la ACIN)

Valorar la forma no significa, sin embargo, cualquier defensa del preciosismo y del *broadcasting* como criterios de realización audiovisual: «Lo que nosotros necesitamos es contar esta realidad, así sea en una cámara Super-VHS, pero que dé testimonio de lo que está pasando aquí. Así se hagan cosas -entre comillas- feas, que se hagan si están en pro del objetivo de la comunicación para la resistencia» (Mauricio Acosta). Otro argumento que invalidaría la opción por el *broadcasting* es la valoración negativa que se hace de la destinación de grandes presupuestos para realización audiovisual:

Pa' poder que nos den tierra costó alrededor de sesenta mil pesos; *Somos alzados en bastones de mando*, 150 mil. En cambio, ¡la convocatoria de DocTV en Latino-América te da setenta mil dólares! ¡A mí se me hace una cosa increíble! ¡Con ese presupuesto uno haría video aquí durante diez años! ¡Diez años de documentales! Yo estuve dando unos talleres con otras comunidades indígenas y uno se da cuenta de lo que se puede hacer ¡simplemente dejándoles una cámara y un computador! ¡Era increíble el interés por aprender y lo que tenían por contar! (idem).

En suma, el sentido que el Tejido atribuye a la comunicación audiovisual pasa por el acento dado a la necesidad de vincularla siempre a un propósito, pero pasa, al mismo tiempo, por el reconocimiento de que el lenguaje audiovisual tiene un peso específico y que, por tanto, el proceso de creación exige mucho más que simplemente verter el discurso hablado en el soporte audiovisual. Ahora bien, la concepción de comunicación audiovisual del Tejido no se agota en la tensión entre forma y fondo. La constituyen otros elementos, como los que aparecieron cuando se preguntó al Tejido sobre qué diferencia habría entre el audiovisual que ellos realizan y el periodismo televisivo convencional:

...el sentido que el Tejido atribuye a la comunicación audiovisual pasa por el acento dado a la necesidad de vincularla siempre a un propósito...

Nosotros entendemos las noticias como inmediatez. El video no se piensa con lo inmediato, sino como un producto reflexivo sobre hechos particulares. Aquí el video se concibe como un proceso de comunicación, pero, aunque es necesario reflexionar, también lo es dar cuenta de lo que aquí pasa; no con la inmediatez de un noticiero, pero sí pronto (idem).

Aquí varios sentidos son asignados al audiovisual: de éste se espera que suscite la reflexión, pero también que dé cuenta de la actualidad del proceso y que sirva como medio de denuncia de la situación en los territorios indígenas, especialmente lo relacionado con los efectos del conflicto armado. La definición de comunicación audiovisual se encuentra, aquí, a medio camino entre la información y la reflexión, entre una visión de la comunicación como actualidad y como memoria/reflexión del proceso político. También en los testimonios de Isadora Cruz, Édgar Yatacué y Harold Secué se ponen de manifiesto dos de las funciones reiteradamente atribuidas por el Tejido al video: memoria y denuncia. Para ellos, existe una conexión inmediata entre comunicación y política. También para Mauricio Dorado, este vínculo es estrecho ya desde la etapa de Autonomía, a partir de los años ochenta cuando el movimiento indígena construye sus Planes de Vida:

El proceso comunitario, desde los *Planes de vida* es un proyecto de comunicación porque antes de estos planes lo que había era incomunicación: una vereda se peleaba con otra vereda, una familia con otra, un resguardo con otro. El Proyecto Nasa es típico de esto: los de Tacueyó se identificaban con los liberales, los de Toribío con los conservadores y los de San Francisco con el Partido Comunista y resulta que los tres son el Proyecto Nasa. Con eso nadie construía nada. Entonces lo que hizo el padre Álvaro Ulcué Chocué, que fue el impulsor del *Proyecto Nasa*, fue romper las barreras que no permitían que la gente se encontrara. Para él, más que pensar en un color político, había que pensar en el futuro de la comunidad, en recuperar las tierras, en crear empresas agropecuarias indígenas, en crear cooperativas, en crear programas familiares y crear grupos juveniles. Igual pasaba en Jambaló: la gente se identificaba no como indígena nasa, sino como campesina. Sin querer decir que lo campesino es negativo, lo cierto es que la gente había perdido su identidad indígena y entonces esta se empieza a recuperar y el hecho de concentrarse en asambleas era dejar de pensar cada uno por su cuenta cómo iba a resolver tal problema para ahora empezar a resolverlo juntos y las asambleas eran el medio de comunicación por excelencia. Siempre hablamos de la radio, de la televisión, pero lo que hizo fuerte el proceso del norte del Cauca fue la Asamblea Comunitaria. Allí cada uno llegaba con un problema que veía que todos lo estaban sufriendo y después, entre todos, empezaban a inventar soluciones. Así fue como nacieron los Planes de Vida, que son como planes de desarrollo. Estos no son ningún invento de la política de descentralización del país porque la gente comenzó desde mucho antes, en Jambaló y Toribío, a hacer planes de desarrollo a partir de ver las necesidades, sistematizarlas y decir: 'Este proyecto es el que nos soluciona tal problema, tal necesidad'. La Asamblea Comunitaria fue la universidad de los pobres, fue nuestra escuela política, nuestra escuela de la vida.

Para Mauricio Dorado, la comunicación en tanto forma de encuentro es fundamental incluso antes de la etapa de Autonomía; ya desde la etapa de Tierra y Cultura, en los años setenta, cuando se presentaron las primera recuperaciones de tierras, habría sido la base de los logros políticos y económicos hoy conquistados:

La comunicación siempre... Incluso con mucha malicia: los líderes que recuperaron la tierra no podían reunirse en el día ni tampoco en sus casas; tenía que ser durante las noches en la orilla de los ríos para que nadie escuchara de lo que estaban hablando. Había estrategias como el uso de señales con linternas o el uso de perritos que se dejaban amarrados por fuera de las casas para que ladraran cuando alguien llegara y entonces se suspendía la reunión y cada uno a 'perdersé'.

También en los documentos producidos por ACIN, política y comunicación se imbrican. Cuando en éstos se define los Planes de Vida, la comunicación ocupa un lugar central:

En esencia, el Plan de Vida del Pueblo Nasa es un proceso de comunicación que se vuelve práctica (caminando la palabra), que se construye a sí mismo en el intercambio permanente de sentidos, sentimientos, ideas y palabras que recogen la experiencia y la conciencia de la realidad. El origen de la comunicación se encuentra en las raíces y prácticas espirituales ancestrales (nasaacin.org).



Escuela de Comunicación de la ACIN.
(Cortesía: Tejido de Comunicación de la ACIN)

Desde la perspectiva de ACÍN y del Tejido, no hay política sin comunicación; no sin *intercambio de sentidos*. Los modos de comunicación (asambleas, mingas, etc.) y tecnologías de comunicación (radio, video, etc.) son medios en que ese intercambio se realiza y cuya integración al proceso político ha sido cada vez mayor. Aunque la comunicación –desde la perspectiva del Tejido- estaría en los orígenes mismos del impulso experimentado por el movimiento indígena caucano desde las últimas cuatro décadas, no así el uso de tecnologías de comunicación, fenómeno que, aunque con antecedentes en la segunda mitad de los años 80, se intensifica con mayor fuerza en los últimos años. La explicación que Manuel Rozental atribuye a esto es que:

Culturalmente los Nasa tienen algo que ha sido una de las principales fortalezas para permitirles pervivir y es que se apropian de lo que les sirve para fortalecer lo que son. Es decir, más que un pueblo esencialista que tiene unos principios rigurosos y moralistas de lo que es el bien y el mal, es un pueblo muy pragmático y lo que tienen son unos lineamientos no negociables generales. En lo de comunicación queda en evidencia eso. El proceso nasa está vivo porque es, esencialmente, un proceso comunicativo y es comunicativo en el sentido más amplio de la palabra; es un proceso que se basa en que si uno está bien informado, entonces uno puede hacer una reflexión que se oriente a la decisión y a la acción. Es decir: la palabra y la acción en el espíritu de la comunidad. Hay una apropiación de lo de afuera para el propósito de lo propio, que es lo que les permite ser increíblemente flexibles, adaptables casi que a cualquier periodo histórico, y que les permite pervivir como pueblos y defender su cultura. Es una cultura que es pragmática, que tiene claros sus principios, pero que no es esencialista y no es excluyente; entonces, lo que le sirve lo agarra. Esto desde Juan Tama. Juan Tama les decía a ellos abierta y claramente que no había absolutamente nada que el nasa debiera rechazar, a menos que fuera en contra de sus principios y su ley de origen. Entonces se agarran de la comunicación, se agarran de internet, de lo que sea. El proceso es una esponja: recoge lo que le sirve para ir entendiendo su contexto, se lo apropia y lo va trabajando a su manera.

MATERIALES Y GÉNEROS AUDIOVISUALES

El Tejido produce variedad de tipos de materiales audiovisuales, cada uno de los cuales cumple una función. En nuestras indagaciones, identificamos al menos tres tipos de ellos:

- El material que resulta de las innumerables actividades del proceso de movilización indígena

que son registradas en video. Estas imágenes son archivadas en la Videoteca del Tejido y sirven de base para la elaboración de:

- Video-clips: denominación dada por el Tejido a piezas audiovisuales no superiores a cinco minutos de duración que dan cuenta brevemente de ciertas actividades y temas.
- Documentales o ficciones: este material audiovisual corresponde en gran medida a lo que en el campo audiovisual se conoce como obra, aunque no sea este el término que los miembros del Tejido usan para designarlo. Se trata de piezas claramente inscritas dentro de un género audiovisual (documental o argumental), identificados bajo un título, de duración en promedio de treinta minutos y dotados de estructura narrativa y temática en la que es posible reconocer elementos introductorios, de desarrollo y de desenlace. Adicionalmente, se observa en este tipo de material el uso del canon de autoría, esto es, la indicación de los nombres de las personas que participan de la producción de la *obra*.

El Tejido ha producido cuatro materiales del tipo *obra*: tres documentales (*Pa' poder que nos den tierra*, 2005, 21 minutos; *Somos alzados en bastones de mando*, 2006, 23 minutos; y *El país de los pueblos sin dueños*, 2007, 43 minutos) y la ficción *Todavía hay tiempo* (2007, 26 minutos). Los tres documentales producidos se ocupan del proceso de movilización indígena: *Pa' poder que nos den tierra* da cuenta del proceso de recuperación de la hacienda El Japio (Resguardo de Huellas, Municipio de Caloto), ocurrida entre Octubre y Diciembre de 2005. Este documental también muestra la respuesta violenta del Estado por medio de su fuerza pública y el papel tergiversador de la movilización que jugaron los canales comerciales de televisión. Por su lado, *Somos alzados en bastones de mando* registra la Cumbre Nacional Itinerante, ocurrida en mayo de 2006, cuando comunidades indígenas y otras organizaciones sociales nacionales reclamaron una consulta nacional frente al TLC y el cumplimiento de acuerdos firmados con el Estado hace 20 años. Como el documental anterior, este da cuenta de la agresión del Estado, especialmente en el Resguardo La María (Municipio de Piendamó), donde ocurrieron los hechos más violentos. El último documental producido por el Tejido, *El país de los pueblos sin dueños* registra la Minga Social y Comunitaria iniciada el once de Octubre de 2008 en el Cauca y culminada días después en la Plaza de Bolívar de Bogotá. Muestra en detalle el desarrollo de esta movilización y la reacción de la fuerza pública que dejó dos indígenas muertos y 120 heridos. Como es posible notar, los tres documentales se inscriben en la agenda temática que guía el trabajo de todas las áreas del Tejido, lo que constata el empalme entre la actividad audiovisual y parte de los objetivos centrales del movimiento indígena del Cauca. También *Todavía hay tiempo*, aunque de otro modo, aborda el asunto del proceso de lucha indígena, solo que en esta oportunidad lo hace por medio de una ficción que muestra la vida de algunos jóvenes que, en medio de situaciones familiares adversas, se alejan del proceso para optar por las fiestas, los amigos, el licor y los psicoactivos. Se trata de un trabajo de corte ejemplarizante, coproducido por el Movimiento Juvenil del Resguardo de Jambaló, que en su desenlace abre paso a la esperanza y al cambio.

La realización de estos cuatro audiovisuales, ocurrida entre 2005 y 2009, marca un impulso del área de video que a su vez —según lo entiende Harold Secué— está ligado al reimpulso que toma dentro del movimiento, por esa misma época, la recuperación de tierras cuya cesión el Estado ha incumplido hace muchos años. De allí que, al menos los documentales, aborden, unos con mayor profundidad que otros, el tema de la recuperación de tierras.

ALLÁ ESTOY YO: LOS DOCUMENTALES Y SUS PÚBLICOS

Los documentales suelen ser los audiovisuales más recordados por los miembros del Tejido: *Pa' poder que nos den tierra*, *Somos alzados en bastones de mando* y *El país de los pueblos sin dueños*. En algunos de los testimonios acerca de estos documentales, aparecen las reflexiones que los integrantes y ex-integrantes del Tejido hacen en torno a su trabajo comunicativo y sobre los efectos que éste puede surtir dentro y por fuera de la comunidad:

Proyectar *Somos alzados en bastones de mando* en una asamblea... ¡Uff! ¡Cómo la gente se identifica allí! No es un cine-foro donde uno va a enterarse de algo; es una conexión que hace que la gente diga: 'Allá estoy yo, mi proceso se está contando y yo he participado de su construcción'. Es una conexión muy integral, muy completa, muy fuerte. Sin embargo, es muy incompleta a la vez en el sentido de que la gente participa de los documentales durante 10 ó 15 días y el video dura apenas 23 minutos. Entonces pasan los créditos del documental y la gente sigue, se queda esperando un rato, y después la protesta para uno que lo está presentando: '¿Qué pasó?! ¿Por qué tan cortico!?' Si el video durara dos horas, dos horas se quedarían allí concentrados y seguirían pidiendo porque uno no está contando una cosa extraña sino que nos estamos contando nosotros mismos (Mauricio Dorado).



País de los pueblos sin dueños,
de Tejido de Comunicación de la ACIN.
(Cortesía: Tejido de Comunicación de la ACIN)

Además de la generalizada aceptación que tendrían los documentales entre la comunidad, los testimonios de los miembros del Tejido permiten reconocer la conciencia que hay sobre la estrecha relación que existe entre el tratamiento del tema y los diversos modos en que el público interpreta y se apropia de los documentales, lo que, para ellos, ha sido resultado de un proceso de aprendizaje:

Con *Pa' poder que nos den tierra* se presentó la agresión de la fuerza pública a las comunidades indígenas que estaban recuperando tierra. Se pensó en ese momento, por un lado, presentar a la comunidad el testimonio del hecho y, por otro lado, una estrategia de denuncia dirigida a un público externo. Pero surgió un problema: el documental comete un gran error y es que no hace una reflexión ni política ni social del hecho. Se queda únicamente en la denuncia. Internamente se cometió el error de no contextualizar y, sobre todo, de no reflexionar. Ahí está la ética y el compromiso de un comunicador: el de prever qué va a pasar



Videos en Internet

Somos alzados en bastones de mando

<http://goo.gl/eD11v>

País de los pueblos sin dueños

<http://goo.gl/2HKrF>

después de lo presentado. Y claro, por los video-foros nos dábamos cuenta que eso producía mucha rabia entre los jóvenes. Ellos decían: ‘¡La próxima vez hay que ir a desquitarse! ¡¿Cómo es eso que nosotros solo con palos y ellos llegan con armas y con torturas?! ¡Hay que ir a desquitarse!’.

Imagínate el riesgo que eso representaba. A mí eso me hizo sentir muy mal y precisamente por eso es que *Somos alzados en bastones de mando* presenta otro enfoque: ya no es tanto la agresión, que evidentemente había que presentarla, sino otra tonalidad donde ya se empiezan a explicar: uno, los medios de comunicación, cómo influyen, cómo manipulan; dos, la reflexión final que debe ir hacia que no es con los policías con quienes hay que confrontarnos, sino que son otras instancias superiores. No se tiene por qué pensar que los sujetos armados que están ahí son los culpables. Cada vez se ha pensado más, sobre todo, en contextualizar para que la comunidad entienda el porqué de la lucha. Muchas veces, sobre todo en las movilizaciones, hay mucha gente a la que le gusta el hecho de movilizarse, pero no entiende las razones. Entonces nosotros decimos que los testimonios también le sirvan sobre todo a la comunidad para que entienda el por qué, que reflexionen para qué les sirve, cuáles son los objetivos puntuales; y, al mismo tiempo, se piensa en un público internacional, dando contexto geográfico y que se entiendan, sobre todo, los objetivos de una movilización. Ya estamos pensando no tanto en la agresión, sino en que se entienda el sentido político. *El país de los pueblos sin dueños* me parece que aterriza muy bien todos esos conceptos (Mauricio Acosta).

Como es posible notar, la pregunta acerca de los públicos y de las implicaciones que la forma documental tiene para cada uno de ellos es producto del proceso mismo de realización audiovisual y del emprendimiento de nuevos proyectos en los que se intenta recoger lo aprendido de los errores cometidos. Entre *Pa’ poder que nos den tierra*, 2005, y *El país de los pueblos sin dueños*, 2007, el Tejido reconoce una transformación en el tratamiento del tema de la movilización indígena, transformación que recorre el camino del video-denuncia (¿video-espectáculo?) a una suerte de video-contexto o video-proceso, mucho más preocupado por situar al espectador en las causas de las acciones que en los efectos más visibles y espectaculares de estas. Así, el Tejido ha alcanzado una conciencia de la dependencia entre tratamiento temático e interpretación del texto como producto del proceso de ensayo-error y de los aprendizajes que resultan de esta experiencia. Esto lo confirma la sorpresa que significó para los miembros del Tejido el impacto que tuvo *Pa’ poder que nos den tierra* por fuera del país:

¡Ni nos imaginábamos que iba a llegar a instancias internacionales! Yo fui tan inocente que lo edité, lo mandé a DVD y borré los archivos originales. Después, los festivales internacionales pedían la copia en *punto avi*. Yo no me imaginaba que iba trascender y por eso lo borré. No fue hecho pensando en que llegaría a instancias internacionales. Tal vez por lo dramático, no tanto porque se entienda el contexto, haya gustado (idem).

No obstante el “éxito” alcanzado, cambió el tipo de tratamiento temático de los audiovisuales en función de su público más inmediato y, en general, del interés por hacer de estos herramientas de socialización y promoción de las causas que explican el proceso de movilización. Otro aspecto sobre la forma de las piezas audiovisuales que es objeto de la reflexiones del Tejido tiene que ver con la identidad y el lugar que ocupan en la comunidad las personas cuyos testimonios son recogidos en los documentales. Al observarlos llama la atención que recogen la voz de diferentes miembros de la comunidad sin necesariamente centrar su atención en sus líderes y autoridades. Aunque no excluyan este tipo de voces, parece haber un mayor interés por incluir la palabra del movimiento desde su base:

Los líderes tienen una representación de la comunidad, pero no son quienes toman las decisiones. Quien toma las decisiones es la comunidad a través de la Asamblea Comunitaria. Entonces yo dije: ‘Hacer evidente eso a través del video, que sea la comunidad la que dé cuenta de su mismo proceso’. Por eso yo hago siempre énfasis en eso, que no sean los líderes los que lo cuenten. Cuando se ha llegado a espacios de liderazgo la gente puede correr el riesgo de voltearse y de eso hay muchos casos. ¡Cuántos videos hay hechos desde el CRIC en los años ochenta, en los años noventa, donde esos líderes aparecen como protagonistas! Y yo digo: ‘Si esto va a quedar en la memoria, si va a trascender en el tiempo, entonces hay que tener cuidado con eso, que si damos la voz a los líderes puede ser que con el tiempo ellos cambien su sentido político’. Entonces no es con los líderes, sino con la comunidad, con la

...el Tejido reconoce una transformación en el tratamiento del tema de la movilización indígena, transformación que recorre el camino del video-denuncia (¿video-espectáculo?) a una suerte de video-contexto o video-proceso.

Guardia Indígena, con los Promotores de Salud, con la señora que está cocinando; es mejor que ellos cuenten su propia realidad a que a nombre de ellos se cuente (ídem).

En efecto, se percibe, en cuanto al tipo de testigos usados, una diferencia substancial de los documentales producidos por el Tejido con relación a documentales del CRIC y de otras organizaciones indígenas o mestizas cercanas al proceso del Cauca. En el marco de este estudio fue posible tener acceso a material producido por diversas instancias del movimiento indígena: además del CRIC, el CECIDIC, la Alcaldía y el Cabildo de Jambaló, el Proyecto Nasa de los Cabildos de Toribío, Tacueyó y San Francisco, el Movimiento Juvenil Álvaro Ulcué Chocué, la Fundación Sol y Tierra y la organización Italia Solidaria. En ellos prepondera el uso de las voces de los líderes y autoridades indígenas o de personas que ocupan espacios de mayor visibilidad dentro de la comunidad. En este sentido, tres de los materiales consultados merecen ser mencionados: el primero de ellos se titula *Proyecto Global*, Plan de Vida del Resguardo Indígena de Jambaló. Este documental describe el proyecto en cuestión y sus programas de trabajo, salud, educación, economía, comunicación, entre otros. El conocimiento que del Proyecto Global obtiene el espectador de este documental se da por medio, en su mayoría, de la voz de los líderes del Cabildo de Jambaló y de otras autoridades. Se trata, si se quiere, de la versión oficial del *Proyecto* y no del modo como los miembros más anónimos de la comunidad lo viven y participan de él. Lo mismo ocurre, aunque con otra temática, con *La Salvajina*, documental producido por la Fundación Sol y Tierra que muestra los efectos en los municipios de Suárez, Morales y Buenos Aires (Cauca) derivados de la construcción de la hidroeléctrica La Salvajina, proyecto de origen privado-estatal. Aunque la voz en *off* del documental indica que las comunidades afectadas son de origen indígena, mestizo y afro-colombiano, llama la atención que solo recoge el punto de vista indígena y, al hacerlo, hace uso predominante de la voz de sus líderes y autoridades. Lo mismo sucede con *Enseñanza y aprendizaje del nam trik*, documental que muestra el trabajo educativo en torno a la recuperación de la lengua nam trik de los totoroos, otro pueblo indígena del Cauca. Se trata, como la sinopsis del documental indica, de la descripción de un proceso de transmisión escolar de una lengua cuyo uso ha venido desapareciendo en las nuevas generaciones. El documental muestra un proceso de enseñanza cuyos educandos son en su mayoría niños. Lo curioso es que, aunque sean ellos los sujetos centrales del proceso educativo, su voz sea la menos recogida en el documental. Predominan, en cambio, la voz de los docentes y de algunos líderes políticos. Llama aún más la atención que cuando se recogen los testimonios de los niños, es posible escuchar, en algunos de ellos, en un segundo plano sonoro, la voz de un adulto que le recuerda al niño lo que ‘debe’ decir. Como en los casos anteriores, se trata de la versión oficial, esta vez adulta, del proceso que es objeto de documentación. Así, el documental no solo permite dar cuenta de un proceso, muy a pesar de que los testimonios usados para tal cometido evidencien cierto sesgo, sino que pone de manifiesto, sin pretenderlo, las relaciones de poder adulto-niños que predominarían en la comunidad.



País de los pueblos sin dueños,
de Tejido de Comunicación de la ACIN.
(Cortesía: Tejido de Comunicación de la ACIN)

Es precisamente en torno a las relaciones de poder que el Tejido parece reflexionar a la hora de decidir qué testimonios recoge en sus procesos de producción audiovisual y cuáles prioriza en el momento de la edición. Cuando Mauricio Acosta se refiere a la producción audiovisual de grupos distintos al Tejido habla de la existencia de “intereses institucionales”: «Hay muchos videos de ese tipo. Por ejemplo: video del Programa Mujer, del Grupo Económico, del Grupo Religioso, del Programa de Educación, etc. A pesar de ser hechos en escenarios indígenas, se institucionalizaba lo que se quería contar». Visto así, el Tejido apostaría, en cambio, por una representación documental que recusa la versión institucional de los hechos tratados. No obstante, cuando durante las entrevistas se planteó a los miembros del Tejido si esto representaba una ruptura en la tradición audiovisual indígena, los entrevistados prefirieron presentar su trabajo como parte de un proceso y de una tradición larga. En general, el Tejido considera su labor como la continuación de una tradición que inicia en los años setenta, en el marco del intenso proceso de movilización política indígena en el Cauca. Es en este periodo cuando las propias organizaciones indígenas comienzan a hacer registro de sus procesos políticos y culturales:

En general, el Tejido considera su labor como la continuación de una tradición que inicia en los años setenta, en el marco del intenso proceso de movilización política indígena en el Cauca.

Me parece que el Tejido es parte de un proceso. Me parece valiosísimo el aporte de Marta Rodríguez de centrar la mirada en la comunidad y muy valioso el aporte de la Fundación Sol y Tierra y del CRIC. Yo los considero procesos necesarios que iban reflexionando sobre el uso del video e incorporando la estética del video en el que-hacer nasa. El Tejido simplemente llega en otro momento. Hablando del área de video, no creo que sea quien rompe; quien sí lo hace es el Tejido como tal pues este concibe la comunicación desde otra óptica y el área de video se adapta a esta. No podría entenderse el área de video desintegrado del Tejido (ídem).

MODOS DE CIRCULACIÓN Y FORMACIÓN DE 'PÚBLICOS' POLÍTICOS

El Tejido implementa diversidad de estrategias de divulgación de su trabajo audiovisual. Las

indagaciones hechas permiten establecer que predominan, al menos, seis de éstas:

- La Videoteca del Tejido que pone a disposición de la comunidad todos los materiales que ha compilado. Regularmente la consultan personas que usan estos materiales para el desarrollo de su trabajo en los distintos resguardos: «Por ejemplo, hay una señora de un grupo de salud que constantemente llega y solicita videos de tal y cual tema para presentarlos a la comunidad» (Mauricio Acosta).
- La venta de videos, tanto de los producidos como los compilados por la Videoteca del Tejido; los compradores de este material son diversos: en algunos casos se trata de organismos no gubernamentales nacionales y extranjeros interesados en el material por motivos diversos; en otros casos, se trata de las instituciones educativas de los resguardos interesadas en usar el material como apoyo de sus actividades académicas.
- Proyección de videos en eventos no indígenas de muy diverso tipo a los que el Tejido es invitado para divulgar y visibilizar el proceso de movilización política.
- La página web, en la que, como ya fue indicado, circulan fragmentos de los videos.
- La participación del Tejido en muestras y festivales audiovisuales. Este modo de circulación de los videos ha sido hasta ahora poco implementada:

Nosotros sabemos que los materiales dan para festivales, pero la cuestión económica no nos lo permite. Por ejemplo: hay una cantidad de festivales internacionales que nos han solicitado videos, pero hay envíos que valen 150 mil pesos y nosotros... ¡No, pues eso nos dejaría en la olla! Aquí a veces no hay plata para los almuerzos, entonces ¡¿gastar 150 mil pesos en un envío...?! (ídem).

- Los videoforos, con los que se ha apoyado y enriquecido el trabajo de movilización. Estos tal vez sean el modo de circulación audiovisual que el Tejido más destaca y son realizados en al menos tres circunstancias distintas que logramos identificar. Una de ella se refiere a los eventos propios del proceso de movilización política (mingas, asambleas, congresos, etc.), en lo que — según los entrevistados— se programan numerosos videoforos:

Siempre vamos a las asambleas, los congresos, las movilizaciones y solicitamos cada noche presentar uno o varios videos. Por ejemplo, en la Minga del año 2008, la marcha primero llegó aquí a Santander de Quilichao y aquí se hizo videoforo; luego llegó a Villa Rica; luego a Jamundí y a Cali y, en cada lugar, se hacía video-foros. En Cali, en la Universidad del Valle, también se realizaron (ídem).

Como es posible notar, la frecuencia con que se realizan los videoforos obedece a las coyunturas del proceso de movilización y organización indígena. Otro ejemplo de este tipo de uso del videoforo se presentó a propósito del recientemente impulsado Referendo del Agua, en el que se celebraron en promedio dos sesiones semanales de este tipo. El contenido de los videos proyectados correspondió al tema del manejo del agua en diferentes contextos: Colombia, Bolivia, Brasil, etc. «Es importante la labor pedagógica que realizamos alrededor de los temas de fondo. Esta se da sobretodo a través del videoforo. Cuando hay una asamblea nosotros solicitamos el espacio y hacemos un videoforo que no es simplemente ir a presentar el video, sino ir a hablar del tema y que se forme un debate en torno a este» (ídem). La segunda ocasión en que se realiza los videoforos tiene que ver con las actividades que preceden las movilizaciones; a estas se les denomina barridos y consiste en recorrer las distintas veredas de los resguardos anunciando la futura realización de mingas, asambleas, etc. La realización de los videoforos en los barridos puede estar a cargo tanto de los miembros del Tejido como de otras instancias del movimiento indígena (Guardia Indígena, Grupos de Salud, etc.). En este caso, alguno de los miembros del Tejido, si factores económicos o la realización de otras actividades no lo impiden, se desplaza hasta los resguardos en donde se realizarán los videoforos cumpliendo

labores de acompañamiento. En la conexión entre videoforos y barridos la Videoteca del Tejido juega un papel importante. De esta proviene el material que será proyectado en los videoforos, siendo allí seleccionado, compilado, embalado y enviado a los resguardos. Dentro del Área de Video del Tejido se asigna a una persona la responsabilidad del manejo de la Videoteca y, por tanto, de la preparación del material a ser utilizado en los videoforos. Adicionalmente, el Tejido se encarga de preparar documentación sobre el tema a ser tratado, de manera que quien esté a cargo del videoforo disponga de información cualificada para su desarrollo.



Rodaje de *Pa' poder que nos den tierra*.
(Cortesía: Tejido de Comunicación de la ACIN)

La tercera ocasión en que se celebra los videoforos corresponde a los casos en que diversas instancias de organización así lo solicitan:

Hay situaciones en que los cabildos, las escuelas, los colegios, etc., solicitan los videoforos. Nos dice: 'Miren, necesitamos que vengan a hacer un videoforo sobre tal tema y nosotros les damos lo de la gasolina para la moto y el almuerzo'. Si hay esos recursos se delega a una persona, cualquiera de nosotros que esté disponible. Con el Movimiento Juvenil se ha trabajado mucho con los videoforos, en Toribío, sobre todo, hemos apoyado el trabajo que ellos desarrollan (ídem).



Video en Internet

Pa' poder que nos den tierra

<http://goo.gl/oxmhi>



Rodaje de *Pa' poder que nos den tierra*.
(Cortesía: Tejido de Comunicación de la ACIN)

Revisando la historia que precede la conformación del Tejido y, de forma más amplia, la historia de apropiación de tecnologías de comunicación en las comunidades indígenas del Cauca, es posible identificar dos antecedentes del videoforo que involucran el uso de la imagen y que merecen ser comentados. Se trata de maquetas a escala y de filminas usadas como recurso de apoyo a las distintas actividades de organización indígena. Las maquetas fueron intensamente usadas, por ejemplo, en el proceso de formulación del Plan de Vida del Resguardo de Jambaló: «En la maqueta la gente comenzaba a señalar con un alfiler dónde estaba su casa, dónde estaba la escuela, los ríos, los ojos de agua, los bosques, los páramos, etc.» (Mauricio Dorado). De otro lado, el uso de filminas fue habitual en la ejecución de los diferentes programas que componen el Proyecto Global del Resguardo de Jambaló, uso que se remonta al año 1996:

Uno se iba vereda por vereda, en el caso mío a animar grupos juveniles, y les presentaba diapositivas de alto contenido social. Por ejemplo: unas diapositivas que son muy famosas en Jambaló son unas que se llaman *El pozo de la gran rana*. Esas diapositivas cuentan la historia de unas ranitas que viven como prisioneras en un pequeño estanque seco y no pueden acceder al estanque mojado porque hay una gran rana que lo domina. Entonces las ranitas se organizan, bajan por una cierta cañería y destapan unas piedras que impiden el paso del agua de un lado a otro y todas las ranitas logran que haya un estanque para todas y la gran rana queda sin ningún poder. La proyección de diapositivas se apoyaba con la lectura de un cuento. Después del cuento se empezaba a reflexionar sobre quién es la gran rana, qué significan las piedras, qué representa el agua, qué representan las ranitas. Con esas filminas nacieron muchos grupos juveniles y se fortaleció el Proyecto Global. Esa actividad captaba mucho la atención de la gente, tanto como si fuera hoy en día una película de acción para un joven. Había una atención total y la reflexión que salía de eso era mucho más enriquecedora que cuando uno solo echaba el cuento, el discurso (idem).

El uso de fotografías, a su vez, abrió paso al del video, lo que sucedió mucho antes de la conformación del Tejido. Como lo recuerda Mauricio Dorado, estos recursos fueron muy importantes durante la creación del Proyecto Global del Resguardo de Jambaló:

Para que naciera este Plan de Vida recorrimos vereda por vereda con un televisor grandote, de esos que tenían todavía el marco en madera, y un Betamax [equipo de reproducción de video de uso doméstico ya discontinuado]. Íbamos grupos de diez a quince personas con esos equipos para mostrar a la gente los videos. Éstos son los antecedentes, realizados especialmente en Toribío y Jambaló y no tanto en otros resguardos, de los actuales videoforos.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

Gubern, Roman (2007). *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama.

Williams, Raymond (1992). *Historia de la Comunicación 2 – De la imprenta a nuestros días*. Barcelona: Bosch.

<http://www.nasaacin.org/>.

<http://190.25.231.237:81/gruposEtnicos/indigenas.phtml>.

www.dane.gov.co/daneweb_V09/index.php?option=com_content&view=article&id=105.

* * *

Notas

[1] En medio de la construcción de los Planes de Vida, el padre Álvaro Ulcué fue asesinado: «Él, como indígena y como sacerdote, construyó el *Proyecto Nasa* e invirtió la lógica diciendo: ‘Antes que comunistas, liberales o conservadores somos indígenas’. Eso le cuesta la vida pues unificó a los indígenas alrededor de un proyecto propio cuando la tradición era que estaban sometidos al proyecto de otros» (Manuel Rozental).

**INDÍGENAS EN
LAS CÁMARAS:
CONSTRUYENDO
EMPODERAMIENTO Y
NUEVAS PRÁCTICAS
DE RESISTENCIA**

Este texto evalúa, con la distancia histórica de dos décadas, el proceso que se dio en el Taller de Transferencia de Medios Audiovisuales de Popayán (1992), un hecho clave en la apropiación del video por parte de sujetos y pueblos indígenas. Asimismo se repasan otros procesos en el mismo sentido que se han dado en países latinoamericanos.

A pesar de que históricamente han tenido muchas dificultades para acceder al espacio público a través de los medios de comunicación masivos, en gran parte contrarios a sus reivindicaciones históricas, los pueblos indígenas están desarrollando sus propios sistemas de comunicación,

apropiándose de herramientas tecnológicas que han asumido como cómplices y aliadas de su voluntad de seguir existiendo, de avanzar en construir una imagen e imaginario particulares y de proyectarse en el presente y el futuro a partir de un cine propio, debatiendo un nuevo protagonismo social y participando, desde lo cultural y lo político, en el proceso de transformación de la sociedad. Es un espacio donde se construyen guiones colectivos y donde no hay necesariamente directores sino equipos responsables y donde las miradas vienen apuntando desde el inicio al desafío de la descolonización...



Sistema Plurinacional de Comunicación
de Bolivia (montaje de imágenes)
(Cortesía: CEFREC - Bolivia)

RELACIÓN CON EL PROCESO DE VIDEO INDÍGENA EN COLOMBIA

Conocí a la cineasta Marta Rodríguez justamente en el año 1992 con motivo de la celebración del IV Festival de Cine y Video de los Pueblos Indígenas (la última versión se acaba de celebrar en Bogotá y Medellín entre el 23 de septiembre y 6 de octubre de 2012). Era el año del quinto centenario y en el marco de este evento se produjeron acalorados debates sobre la escasa presencia de realizadores originarios y obras hechas por autores indígenas^[1]. A partir de esta crisis se desarrolló un proceso interno importante de ajustes que cambiaría en varios aspectos el accionar de esta organización hasta llegar a constituirse en una red de organizaciones y colectivos indígenas cuya labor se ha ampliado

más allá de los Festivales de Cine que organiza bianualmente, a fin de impulsar y fortalecer procesos de comunicación indígena en varios países. Para llegar a ese punto fue importante la presencia de Bolivia y de CEFREC, que se incorpora a CLACPI en 1992^[2] y que organiza en 1996 el V Festival de Cine Indígena, marco en el que se gesta un Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual (actual Sistema Plurinacional de Comunicación) con el impulso y protagonismo de las organizaciones indígenas campesinas de Bolivia.

Al finalizar el Festival de Perú surge la propuesta de acompañar un taller que Marta planificaba realizar en Colombia en el mes de noviembre de 1992 con apoyo de la UNESCO, al que asistí como profesor junto al cineasta quichua ecuatoriano Alberto Muenala. Era un momento difícil para el Cauca pues acababa de producirse una masacre tremenda en la Hacienda El Nilo donde murieron muchos hombres, mujeres y niños (acción motivada por la, en ese momento, reciente presencia del narcotráfico en esa región de Colombia que tenía muy amenazadas a las comunidades indígenas). Con tal motivo dos indígenas (Antonio Palechor y Manuel Sánchez, del departamento de comunicación del CRIC – Consejo Regional Indígena del Cauca) logran grabar en video el momento posterior a estos hechos y editan un primer reportaje titulado *Crónica de una masacre anunciada* (Colombia, 1992). Este material de una u otra manera marcó el inicio claro de un audiovisual propio desde los pueblos indígenas en Colombia y fue usado como prueba contundente para la denuncia de estos hechos en el nivel judicial.



Mujeres indígenas de Tarija durante el rodaje del video *Heridas de sal* (Cortesía: CEFREC - Bolivia)

En el marco de ese primer taller de video indígena en Colombia que Marta coordinó con el CRIC y la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC), se organizó el seguimiento a estos hechos y se planificó la realización de un documental que se tituló *Memoria viva* (Colombia, 1993) para el que se completan registros en el primer aniversario de la masacre, que coinciden con el desarrollo del taller de video. En este mismo se comenzó su edición en la que tomó parte entre otros Daniel Piñacué (después destacado realizador indígena), que se inicia en el audiovisual con motivo de este taller en Popayán. Él decía que estaba cambiando las armas por

Él [Daniel Piñacué] decía que estaba cambiando las armas por la cámara (venía de un proceso de desmovilización de la guerrilla Quintín Lame), pues veía el poder que ella tenía en manos indígenas.

la cámara (venía de un proceso de desmovilización de la guerrilla Quintín Lame), pues veía el poder que ella tenía en manos indígenas^[3].

Así como él, varios indígenas continuaron realizando una labor audiovisual importante después del taller de Popayán, si bien lamentablemente fue difícil conseguir financiamiento para continuar con ese proceso. Pero se puede decir que la semilla estaba sembrada y los resultados directos o indirectos han sido muchos. Hoy existen importantísimas experiencias de formación y producción lideradas por pueblos indígenas, como el Tejido de Comunicación de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN), que produjo *País de los pueblos sin dueños* (2009)^[4], o la experiencia del Colectivo *Zhigoneshi* con la presencia visible del cineasta arhuaco Amado Villafaña y un importante equipo de las culturas Wiwas, Koguis y Arhuacos de la Sierra Nevada. Su reciente producción *Resistencia en la Línea Negra* (2011) es ejemplo de trabajo colectivo colaborativo, intercultural y de maduración en su proceso de creación, pues desarrolla un análisis profundo desde la historia y los desafíos actuales que enfrentan los indígenas de la sierra, frente a la presencia de grandes intereses económicos y de actores del conflicto armado, que han puesto en peligro su propia existencia como culturas y amenazan los sitios sagrados naturales esenciales en el manejo geográfico, espiritual y cultural, y para el desarrollo de toda su cosmovisión.

Ese primer Taller de Popayán fue también un espacio importante para la discusión de varios aspectos: metodologías y prácticas en la formación en cine; necesidad de crear propuestas propias que superen la visión academicista más tradicionalmente europea o bien etnográfica y permitan reflexionar con las y los indígenas asistentes que venían de diferentes regiones y culturas del país sobre la importancia de la comunicación y del cine para visibilizar su situación y la violación de sus derechos y para poner las nuevas tecnologías al servicio de sus necesidades y de sus cosmovisiones propias.

Con Marta me fue posible iniciar una etapa de descubrimiento de la realidad indígena de Colombia, una realidad compleja y de fuego cruzado en medio de un conflicto que dura hasta el día de hoy y que significa persecución, muerte, desplazamiento y genocidio y que ha castigado duramente a los pueblos indígenas.

■ DIVERSIDAD DE PROPUESTAS Y MIRADAS

No hay una regla o género específico para describir la amplia y diversa producción audiovisual indígena en el continente por lo que es difícil que pueda ser encasillada (a pesar de muchos intentos) en los formatos televisivos o cinematográficos occidentales. Esta producción responde a necesidades concretas, aspiraciones de las comunidades para expresarse, urgencias de denunciar injusticias y atentados a los derechos humanos, la persecución y el genocidio o retratar la movilización (como puede ser el caso de Colombia en producciones como *Pa' poder que nos den tierra* (2005) y *Somos alzados en bastones de mando* del Tejido de Comunicación de ACIN (2006), a fin de extender su reclamo, su visión sobre el conflicto interno y llamar a la solidaridad e interpelar a la sociedad y al mismo Estado.



Enlace web

Audio: Entrevista

con Daniel Piñacué, indígena páez.

También se utiliza como medio para la autodocumentación, el registro interno de ceremonias y ritos, en algunos casos para un uso interno. Así, en México, en la década de los 90, se trabajó mucho en el registro de celebraciones y festividades indígenas, si bien dando pie para desarrollar después una mirada intimista muy particular como en *El Día 2* (el día después de un matrimonio) del cineasta p'urhépecha Dante Cerano, de Michoacán, de la productora ExeVideo (México, 2004). El caso de Dante habla de un desarrollo más individual que en otros procesos si bien la ligazón con su comunidad le ha sido fundamental para avalar y apoyar su trabajo. También es muy representativo el trabajo en este país del cineasta zapoteco Crizanto Manzano retratando la vida cotidiana de la comunidad y la fuerza de la naturaleza con solemnidad y arte en la *Guía Too, Montaña Poderosa* (México, 1998). Igualmente representativo el trabajo hecho para preservar la memoria oral y el testimonio de los ancianos, como en *El fruto de la lucha* de CEFREC y CAIB (Bolivia, 2011).



Video en Internet

El grito de la selva

<http://goo.gl/rkezs>

En Bolivia, en el periodo 1997 a 2002, durante los primeros años de labor del Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual, se privilegió un abordaje argumental desde la temática central de identidad y afirmación cultural en producciones de CEFREC y CAIB como *Qulqui Chaleco, Chaleco de Plata*, de Patricio Luna (Bolivia, 1998) o *Qati Qati, Susurros de muerte*, de Reynaldo Yujra (Bolivia, 2001). Desde 2003 la temática cubre un abanico más extenso y más claro políticamente incluyendo una presencia importante de mujeres que realizan películas desde su mirada y la de sus comunidades, como en las obras producidas por CAIB y CEFREC, *Venciendo el miedo*, de María Morales (Bolivia, 2005) o *Heridas de sal*, (Bolivia, 2011), esta última una realización colectiva.

Si bien la principal producción que se ha desarrollado en el continente es la del género documental con muy buenos ejemplos como el caso de *Punalka, el alto Bío Bío* de Jeannette Paillan (Wallmapu-Chile, 1996) o la producción más reciente del *Colectivo Zhigoneshi* en Colombia, se evidencia que en general ha habido poco desarrollo de la ficción. Hay ejemplos muy importantes de desarrollo argumental como en México o en Bolivia donde se realizaron ficciones desde 1997. En ese caminar en 2008 se produjo el primer largometraje de ficción indígena de América Latina, a cargo de un equipo indígena: se trata de *El grito de la selva*^[5]. En el caso de Bolivia, la ficción ha tenido desde un principio mucha aceptación por las comunidades.



Enlace web

<http://www.corazondelmundo.co/>

También se viene trabajando en géneros dinámicos como el de las videocartas (mensajes de una comunidad a otra, muchas veces con alto valor artístico y narrativo) no solo en Bolivia sino en México como el caso de Ojo de Agua de Oaxaca en *Yodo Tnda y Candelaria Loxicha saludan a todos los niños y las niñas* (México, 2012) o anteriormente en *De los niños Ikpeng para el mundo*, de Video en las Aldeas (Brasil, 2001)

Son muchos los ejemplos de colectivos y autores indígenas que están hoy en pleno proceso de creación como el caso de Divino Tserewahu de Brasil, líder comunitario y director de cine de la aldea Sangradouro en el estado de Mato Grosso do Sul. Sus obras son producidas y distribuidas por Vídeo Nas Aldeias, colectivo del que es parte desde hace muchos años. Se pueden mencionar entre sus obras: *Heparí Idub'radá / Gracias, hermano* (Brasil, 1999), *Wai'a Rini, El poder del sueño*

(Brasil, 2001) de la que fue responsable principal, o *Pi ñhitsu, mujeres Xavante sin nombre*, codirigido con Tiago Campos Torres, (Brasil, 2010). También mencionamos al cineasta quichua de Ecuador, Eriberto Gualinga con la producción *Soy defensor de la selva* (Ecuador, 2004) o más recientemente *Los descendientes del jaguar* (Ecuador, 2012).



Primer taller del Plan Nacional de Comunicación,
Yotala - Bolivia, 1996
(Cortesía: CEFREC - Bolivia)

También mencionamos la amplia producción de autores o productores no indígenas que han adoptado una lógica de producción de amplia participación comunitaria y de compromiso con las temáticas que abordan en sus obras (recordando los lineamientos de “*un cine junto al pueblo*” definidos por Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau de Bolivia desde la década de los setentas). Aquí podemos mencionar obras como *Buscando el azul* (Perú, 2004) y *La travesía del chumpi* (Perú, 2010) de Juan Carlos Valdivia; o bien los documentales *Tóxico Texaco Tóxico* de Pocho Álvarez (Ecuador, 2007) y *Corumbiara* de Vincent Carrelli (Brasil, 2009). Por su parte *Sipakapa no se vende* (Guatemala, 2005) o *El Oro o la vida* (Guatemala, 2010), dirigidas por Álvaro Revenga son también buenos ejemplos. Esta última narra los procesos de consultas comunitarias de los pueblos mayas en Centro América para frenar la expansión minera.

CINE Y VIDEO DESDE UNA VISIÓN DESCOLONIZADORA

Debemos tomar en cuenta que los indígenas no son una hoja en blanco ni receptores pasivos; tampoco son un conjunto homogéneo y se encuentran influenciados por la comunicación que domina el contexto mediático y por el desarrollo general de la sociedad externa.

En este marco, el desarrollo de una cinematografía propia es testimonio de un esfuerzo por sacudirse las imposiciones coloniales y a la vez fortalecer lo propio en una mirada dinámica desde lo

En este marco, el desarrollo de una cinematografía propia es

interno y hacia lo externo. Así, en el desarrollo de las narrativas audiovisuales y cinematográficas encontraremos influencias, búsquedas y descubrimientos^[6]. Afirmando la raíz cultural se deben tener en cuenta la mirada desde la cosmovisión espacio temporal, la no necesaria linealidad narrativa, los ritmos y tiempos, para contar en forma generalmente más pausada, con menos uso del detalle y más de los planos generales o de conjunto, una expresión en la que lo onírico se hace fundamental para orientar aspectos de la vida cotidiana y donde los planos temporales de presente, pasado y futuro llegan a convivir para conformar una realidad integral más bien de carácter holístico.

testimonio de un esfuerzo por sacudirse las imposiciones coloniales y a la vez fortalecer lo propio en una mirada dinámica desde lo interno y hacia lo externo.

Surgen así las miradas críticas a través del cine indígena desde adentro y hacia afuera en el entendido de que todos y todas, dentro y fuera de las comunidades y pueblos indígenas, convivimos estas estructuras coloniales impuestas que nos hablan de relaciones de poder en todos los niveles, como los que se dan entre hombre y mujer, entre el individuo y el colectivo, entre una visión comunitaria y una visión personal individualista, entre la mirada segmentada y la visión integral, donde el ser humano y la comunidad son solo parte de un todo y no el centro de ese todo, por lo que se persigue estar en equilibrio con la madre naturaleza y no servirse de ella. Es claro también que no se valora el conocimiento tradicional, la medicina tradicional y muchos otros saberes ancestrales y en general se menosprecia la creación de nuevos conocimientos cuando el autor o autores son indígenas^[7].

Tomando en cuenta el hecho de que existe un elevado índice de analfabetismo, que los indígenas son principalmente prácticos y concretos, tienen una tradición oral muy desarrollada y cuentan por lo general con un menor hábito de lectura, muchos colectivos u organizaciones indígenas han optado (como en el caso del proceso iniciado en 1996 en Bolivia) por un uso intencionado de imágenes en movimiento, palabras y sonidos, es decir, por el uso de medios audiovisuales como estrategias de su accionar cotidiano, por construir un cine propio y apuntar además a estar presentes en el medio televisivo, venciendo en el camino las limitaciones de la lecto-escritura.

Freya Schiwy, investigadora que trabajó varios años en el seguimiento del proceso del cine y video indígena en Bolivia decía que: «es posible afirmar que el video indígena constituye un nuevo género de producción intelectual donde los conocimientos tradicionales se reinterpretan y se revalúan. Al crear un circuito de producción, difusión y recepción del video paralelo a las producciones intelectuales académicas, el video indígena marca el final de la hegemonía del alfabeto y empieza a descolonizar las tecnologías del intelecto. Los y las comunicadoras audiovisuales cuestionan los procesos que dieron lugar a la hegemonía del alfabeto y transforman su lógica»^[8]. Así se van generando conocimientos sostenibles a través de un proceso colectivo, audio-visual y oral y se crean espacios de reflexión y movilización comunitaria tan necesarios frente a los innumerables retos para aportar al cambio actual de la sociedad y de logro del respeto pleno de sus derechos.

Se entendería en este marco la producción de imágenes como parte de una acción crítica y transformadora en busca de cambiar el sentido de una comunicación servil de las estructuras coloniales por otra comunicación liberadora, basada en principios de una cosmovisión propia que se oriente en fortalecer valores de equidad, interculturalidad, reciprocidad, solidaridad, que cuestione la forma en que se estructura la sociedad y sus instituciones y trabaje para que ella se desarrolle más bien al servicio de la vida y del vivir bien.

Una característica esencial viene siendo el trabajo colectivo a todo nivel, lo cual significa el desarrollo de un trabajo que no privilegia al individuo sino al colectivo, un trabajo muchas veces en coordinación con organizaciones de base de los pueblos indígenas, lo que garantiza el mutuo compromiso de éstas y de las comunidades respecto a los procesos que se desarrollan y la implicancia de las y los comunicadores indígenas.

Una característica esencial viene siendo el trabajo colectivo a todo nivel, lo cual significa el desarrollo de un trabajo que no privilegia al individuo sino al colectivo.

Otra es la interculturalidad en el trabajo, en el rescate y producción de contenidos y mensajes culturalmente apropiados y de protagonismo de las comunidades y comunicadoras y comunicadores indígenas. Tales contenidos pueden ser procesos de reflexión sobre la realidad y sobre sus propias propuestas y nociones de desarrollo que incluyen la recuperación de tecnologías, conocimientos y prácticas tradicionales como ejemplo de una forma diferente de relación con el medio ambiente y los recursos naturales. Igualmente estas propuestas incluyen el rescate y revalorización de cuentos, tradiciones y leyendas, el uso de la lengua originaria, etc.^[9]

ASPECTOS FINANCIEROS

El tema del financiamiento es otro aspecto importante para entender estas otras lógicas que ayudan a entender cómo se desarrolla la producción creciente de cine indígena con tanta vitalidad. Si bien es fuerte en algunos casos la presencia de fuentes externas y recursos de cooperación internacional, no es explicación suficiente para dar cuenta de la magnitud de su desarrollo y expansión (la amplia videografía de Video en las Aldeas en Brasil o el caso de Bolivia con cientos de obras producidas en diversos géneros incluyendo la amplia producción para televisión durante más de una década). Hasta el momento se han elaborado en Bolivia, como ejemplo de este proceso y su potencialidad, más de 400 producciones en géneros como documental, ficción, docuficción, videos educativos y videocarta, entre otros, además de más de 600 programas de televisión.

Esta producción es más bien resultado de un mecanismo solidario, conjunto, cooperativo, complementario, recíproco; una forma de coproducción donde cada parte aporta lo suyo, desde el conocimiento volcado en un guión colectivo, la olla común preparada por la comunidad para alimentar a todos, el aporte de la organización indígena implicada, la labor de las y los técnicos indígenas y de todos los participantes.

CONSTRUYENDO UN SISTEMA PLURINACIONAL DE COMUNICACIÓN EN BOLIVIA

El proceso de mayor relevancia en Bolivia, donde un 65% o más de la población se identifica indígena originaria, tiene más de 15 años de vida y es protagonizado por comunicadoras y comunicadores indígenas de las tierras altas y bajas, de El Chaco, la Amazonía y el altiplano que desde 1996-97, con cámaras de video en mano, testimonian el potenciamiento y rescate de la memoria histórica y cultural, así como la lucha por sus derechos y territorios; de igual forma vienen recorriendo comunidades y llegando a los lugares más lejanos para establecer puentes de diálogo

entre las culturas, promover el fortalecimiento de la propia identidad, la reflexión y el análisis de la realidad para aportar a la transformación de la sociedad, a la interpelación y a la necesidad de contacto con la sociedad no indígena. Un uso combinado de medios y herramientas donde conviven lo audiovisual, las nuevas tecnologías y la importante presencia de la radio comunitaria.



Equipo indígena en el rodaje del video
La justicia de nuestro pueblo.
(Cortesía: CEFREC - Bolivia)

El Plan Nacional, hoy Sistema Plurinacional de Comunicación Indígena, que nace por decisión de las organizaciones nacionales indígenas originarias y campesinas con la presencia de CEFREC y CAIB, se ha convertido en una de las referencias más importantes de comunicación comunitaria, y principalmente de comunicación indígena en el continente^[10]. La experiencia boliviana ha logrado mantener una fructífera producción audiovisual indígena de manera permanente durante 15 años, y ha instituido un modelo de comunicación comunitaria indígena. El principal reconocimiento a este proceso es su capacidad de articular el trabajo de comunicación indígena, de manera consensuada, y la participación activa de las organizaciones nacionales, siendo sus principales méritos su organicidad, constancia y productividad^[11].

Hoy existen Sistemas Regionales de Comunicación en varias zonas del país, Centros de Producción y Capacitación y Unidades de Televisión y Radio como el caso de Sapecho (en el norte de La Paz), donde trabaja el Canal 11 Comunitario Regional, creado en 2003 (primera televisión comunitaria indígena de Bolivia) y donde surgió en 2008 la Radio Comunidad (Juntos conforman un Sistema Regional de Comunicación Indígena Campesino en alianza con diferentes medios comunitarios). Actualmente se prepara el terreno para el nacimiento de la televisión nacional indígena, sumatoria de esfuerzos y espacios de trabajo previamente desarrollados.

La difusión y distribución de obras incluye tanto a comunidades (como espacio prioritario) como a las ciudades y diferentes espacios y medios, universidades, salas de proyección accesibles y centros educativos y culturales, a lo que se suma la decisión más reciente de encarar la distribución internacional de sus obras.

Albino Pinto, Comunicador Audiovisual de CAIB, indígena quechua de la Federación Especial de

Trabajadores Campesinos del Trópico de Cochabamba y uno de los implicados en el proceso comentaba: «Para nosotros como indígenas es una gran experiencia hacer actividades de difusión de los diferentes materiales que producimos. A veces las comunidades están muy alejadas y es difícil el acceso porque no hay carreteras, solo sendas, entonces hacemos camino a pie y los mismos compañeros de las comunidades nos ayudan a trasladar los equipos, pero al final estamos reconfortados porque trabajamos para nuestras comunidades y estamos seguros que aportamos en este proceso de cambio»^[12].

La difusión también se hace a través de la transmisión de programas televisivos y radiales, tales como *Entre culturas* y *Bolivia Constituyente*^[13], que se emiten semanalmente. Ellos se construyen con aportes que diferentes equipos de producción ofrecen para conformar una vitrina de la realidad, cultura y movilizaciones de los pueblos indígenas de las diferentes regiones de Bolivia para la interpelación y divulgación amplia de las culturas indígenas y de sus derechos al resto de la sociedad. Con base en esta labor de producción se ha constituido una escuela y cantera importante para el entrenamiento y producción documental y televisivo^[14] a tiempo de ensayar la construcción de lenguajes y narrativas propias, reapropiando las formas existentes y develando nuevas, en busca de liberar la imaginación y creatividad como actos de amor y de esperanza, de dolor, pero también de resistencia.

■ PROPUESTA DE FORMACIÓN DESDE LA PRÁCTICA

Para muchos existe el prejuicio de que lo indígena o comunitario se asocia a un tipo de producción de tipo más bien artesanal, algo básico, o hecho con limitaciones... En Bolivia ese fue el primer prejuicio a vencer por lo que en los primeros años de labor se concentró mucha energía en la formación de representantes elegidos desde las comunidades y con aval de sus organizaciones, que tuvieron una etapa de formación práctica y teórica intensa y fueron los primeros en utilizar cámaras de video digital en Bolivia, antes que las productoras comerciales o independientes o que la misma televisión.

Este proceso fecundo de autorepresentación indígena y de crítica a la mentalidad cartesiana lógica limitante y esquemática, se basa en el desarrollo de un proceso de formación integral a partir de la construcción de nuevos conocimientos y el fortalecimiento de los conocimientos ancestrales desde la práctica y desde la realidad y los derechos. Esta construcción se fundamenta en un acercamiento práctico al medio audiovisual y a las narrativas desde la oralidad, complementado con el estudio y análisis de la historia boliviana (el ayer), el análisis de la realidad actual (el hoy) para pensar y para actuar a partir de un ideal (el mañana). Este proceso implica una transformación personal y parte de ello para una transformación del entorno social como miembro de la comunidad y de la organización.

Este proceso fecundo de autorepresentación indígena y de crítica a la mentalidad cartesiana lógica limitante y esquemática, se basa en el desarrollo de un proceso de formación integral a partir de la construcción de nuevos conocimientos.



María Morales, realizadora aymara,
entrevistada para el programa de televisión indígena
de emisión nacional *Bolivia Constituyente* (Bolivia TV)
(Cortesía: CEFREC - Bolivia)

Este fortalecimiento de capacidades se realiza a través de varias estrategias, como el desarrollo de contenidos en diferentes módulos en función de la transformación personal y social centrada en el “Saber” que es el desarrollo del bagaje de conocimientos y toda la esfera de información ya estudiada y analizada; en segundo lugar el saber “Pensar” que es el desarrollo de actitudes analíticas críticas y creativas, que implica la aplicación teórica de todo el proceso de formación; el saber “Sentir” que es el fortalecimiento de valores y principios del líder o dirigente; y finalmente el saber “Hacer” que es la aplicación de todas las estrategias transformadoras.

Así, los procesos de formación en comunicación se basan en una conjunción de teoría y práctica que privilegia el potenciamiento de las propias habilidades y de los conocimientos y experiencias ya adquiridas y de permanente cuestionamiento de las desigualdades de género y de las estructuras patriarcales y machistas. Su carácter mixto responde principalmente a un criterio de formación práctica, donde la premisa principal es “aprender haciendo”. Esta característica define realizar una capacitación de campo, donde el asesoramiento y orientación de los técnicos, que son en su mayoría indígenas, tiene un papel primordial para el buen cumplimiento de los objetivos formativos. Esta formación es rigurosa porque busca el perfeccionamiento de las técnicas y habilidades en diferentes formatos y géneros en un sentido integral, siempre partiendo de la reflexión y formación desde los derechos y teniendo como resultado la producción de materiales y mensajes.

Así todo queda integrado, desde la generación de la idea en la comunidad, el proceso formativo y la producción y difusión reflexiva (donde el producto resultante no es lo central en sí mismo, sino en su uso integral y como parte viva de todo un proceso).

EL TRABAJO DE FICCIÓN EN EL CASO BOLIVIANO

Durante y después de los talleres que se realizan, los participantes sugieren historias, temas e ideas, muchas de las cuales se desarrollan posteriormente en películas documentales y de ficción y en programas radiales. La mayoría de las películas y programas se centran en documentar o recrear aspectos políticos, históricos o tradicionales de la vida de los pueblos indígenas.



Taller en Paraguay coordinado por CEFREC y la Federación por la Autodeterminación de los Pueblos Indígenas de Paraguay - FAPI, 2008 (Cortesía: CEFREC - Bolivia)

Así, uno de los aspectos más valiosos de los videos elaborados en Bolivia, es la participación de las comunidades en la reinterpretación y recreación de situaciones para videos de ficción. Durante las producciones en comunidades indígenas, la gente a menudo aporta con opiniones o consejos sobre cómo desarrollar una escena, o sobre qué deben hacer los actores para dar una sensación de realidad. A pesar de que no son actores profesionales, su identificación con los personajes e historias resulta en fuertes interpretaciones. Como muchos comunicadores indígenas explican, estas actuaciones se relacionan con el hecho de que los actores y comunidades evocan sus propias vivencias y situaciones históricas en el momento de desarrollar personajes e historias. Ante las primeras proyecciones públicas en 1999 y los reconocimientos internacionales que le siguieron, las repercusiones no se harían esperar. Los medios masivos, la prensa, la radio y la televisión otorgaban grandes espacios. Desde Lima, Perú llegaba entonces un reporte que comentaba: «Los cinéfilos de La Paz, acostumbrados a la usual ronda de producciones de Hollywood, muy pocas veces han visto algo así en la pantalla grande»^[15].

Así, uno de los aspectos más valiosos de los videos elaborados en Bolivia, es la participación de las comunidades en la reinterpretación y recreación de situaciones para videos de ficción.

Existen casos en los que una producción ha tenido al menos cinco etapas de revisión por la comunidad, desde el diseño colectivo del guión basado en testimonios orales y recuperación de cuentos y mitos tradicionales, hasta el detalle de la post producción, del papel de la música e incluso de la traducción al castellano de los diálogos como en *Llantupi Munakuy, quererse en las sombras*,

de la cineasta indígena quechua Marcelina Cárdenas (Bolivia, 2001).

O bien está el caso de otra producción hecha por una indígena de la Amazonía boliviana, una mujer que no esperaba volverse una realizadora de video y que a los cuarenta años se integra al proceso y se da cuenta de su vocación y se dedica a hacer video indígena. Julia Mosua, indígena moxeña trinitaria, fue encomendada por su comunidad para recuperar la historia de su pueblo por lo que empezó a escribir con toda la comunidad; entre todos recordaron y así nació un guión con base en grabaciones de audio. Finalmente el guión que ella tenía no era un guión académico con un plan de producción al estilo de la realización típica, sino que eran solo dos hojas manuscritas. Incluso algunos profesores decían: «tenemos que decirle a doña Julia que lo convierta en una escaleta, que le ponga un orden», y ella respondía: «No, déjalo así», pero si hablabas con ella te contaba toda la trama que estaba completamente clara. Ella tenía la idea precisa, sabía cómo era su primera escena, su segunda, sus conclusiones, sus actores, quiénes iban a actuar de tal cosa, quiénes de lo otro y cuando se llegó a filmar no hubo ningún problema, todo estaba listo; ella había preparado a toda su comunidad, que sabía cómo iba a actuar, cuáles eran sus diálogos, dónde se iba a hacer la producción. Además de que eran indígenas que venían de otras zonas de Bolivia que estaban filmando esa historia y la comunidad actuaba su historia, cómo les fueron robando su tierra, cómo les fueron matando a sus líderes, lo contaban ellos, directamente, en una ficción y cuando la gente veía esa historia u otras comunidades cercanas, todos querían contar su historia... *La historia de San Francisco de Moxos* (Bolivia, 1999) cosechó después varios premios.

HACIENDO TELEVISIÓN PARA TRANSFORMAR LA SOCIEDAD Y EL ESTADO

Son las 8 de la noche del día miércoles 4 de octubre de 2006 en el estudio de televisión que se ha organizado rústicamente en el segundo piso del edificio de la Empresa de Telecomunicaciones Entel en la ciudad de Sucre, capital de Bolivia. Es el primer programa de *Bolivia Constituyente*^[16] que dura 55 minutos, aunque la primera media hora está a cargo de Canal 7 —la empresa nacional de televisión— (un escenario de tonos blancos y plomos, un escritorio entre el entrevistado y la periodista, preguntas y respuestas en un tono serio y distante). Se trata de un interrogatorio típico con una conductora y dos invitados que responden a consultas sobre la marcha inicial de la Asamblea Constituyente. Termina la primera media hora, rápidamente se debe cambiar de lugar a los invitados a un espacio que se ha logrado acomodar en una de las esquinas de esta oficina en el edificio de Entel. La segunda parte del programa tratará sobre los “*Principios y Valores de los Pueblos Indígenas*”. La decoración llena de color consiste en tejidos andinos y de tierras bajas de las culturas originarias, una mesa cubierta por otro tejido sobre la que se han extendido hojas de coca, la comunicadora Sonia Chiri es la encargada de conducir este primer programa, que se inicia con una charla con Román Loayza^[17], quien ha perdido la rigidez y seriedad de la primera entrevista en la parte inicial del programa y una de sus primeras expresiones es decir: «*Qué bueno hermanos, por fin ya estamos con nuestro programa de televisión en vivo...*». De ahí en adelante se da una amena conversación sobre lo que sucede en la Asamblea Constituyente, sobre el tipo de valores que deberían prevalecer en el nuevo Estado que se quiere construir para Bolivia, que los valores deben estar basados en los que prevalecen en el ámbito comunitario e indígena originario, se habla de reciprocidad, de solidaridad, de compartir y de justicia comunitaria. Con la reflexión y emoción de

compartir y de sentirse como en casa, se invita a las y los espectadores a dialogar en un espacio que es también suyo.

Durante todo el transcurso de esta Asamblea (más de dos años) permanecerá este programa complementado con una amplia estrategia de difusión y debate al nivel nacional que se convierte en la cara visible de la propuesta de los pueblos indígenas del nuevo texto constitucional y que fue sin duda esencial para socializar y empoderar el mismo, como base de la actual constitución aprobada en enero de 2009^[18].

■ EL NUEVO PROTAGONISMO AUDIOVISUAL (A MANERA DE CONCLUSIONES)

Hoy nos encontramos ante un debate abierto sobre la creciente presencia y papel del cine y audiovisual indígena que comprende mensajes creativos, mensajes personales, cuentos tradicionales, programas en los idiomas originarios y otros, de usos diversos de gran impacto en el contexto del panorama audiovisual latinoamericano. Esta presencia tiene incidencia en el marco legislativo que como en Bolivia establece los marcos normativos y las Leyes de Cine.

Es claro que hay mucho más de lo que podemos ver en los festivales o circuitos formales establecidos para la exhibición de películas, si bien para el cine y video indígena esto no se contabiliza en las estadísticas de los Institutos de Cine. Hablamos de la existencia de amplias redes de difusión comunitaria como en el caso de Bolivia que desde 1996 desarrolla amplias campañas en comunidades y ciudades y ha establecido un circuito permanente de difusión rural y lleva más de diez años de producción y emisión en la televisión nacional estatal a través de los programas *Entre culturas* y *Bolivia constituyente* como ya hemos mencionado.



Niño nasa en el Cauca, Colombia, durante la I Cumbre
Continental de Comunicación, noviembre de 2010.
(Cortesía: CEFREC - Bolivia)

El cine indígena comprende una práctica diferenciada de la lógica de producción occidental, responde a otros parámetros internos, de uso e impacto social directo, de y para las comunidades; se desarrolla paralelo al desarrollo de las cinematografías nacionales y está muy involucrado con los requerimientos de la comunidad, como ha sido reconocido en diferentes estudios (el más reciente es uno desarrollado en 2012 sobre el audiovisual comunitario por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, coordinado por los investigadores Octavio Getino de Argentina y Alfonso Gumucio de Bolivia)^[19].

Los pueblos indígenas avanzan hoy en un desafío importante que es trabajar desde diferentes espacios, como productores de mensajes y emisores en los medios masivos, para interpelar, divulgar propuestas, reflexionar sobre su identidad, cultura, tierra y territorio, autonomía y autodeterminación; al mismo tiempo que van desarrollando sus propias formas de construcción de mensajes, elaborando y relaborando lo que constituye una propia manera indígena de acercamiento a los lenguajes y narrativas cinematográficas y televisivas.

El video y el cine indígena comprenden una mirada colectiva, un pensamiento colectivo, dejando de lado y a veces sacrificando la autoría (donde en muchos casos no hay directores al estilo occidental sino responsables) y por momentos una cierta libertad creativa en pos de que el mensaje sea colectivizado, sea recibido mejor, sea emitido de una forma que no es personal necesariamente, y donde el comunicador indígena es un traductor del pensamiento colectivo. Acá es más bien: «quisimos decir esto o nos parece importante esto o nos está pasando esto».

El video y el cine indígena comprenden una mirada colectiva, un pensamiento colectivo, dejando de lado y a veces sacrificando la autoría.

El uso estratégico del cine y video en manos propias configura un escenario en el que se evidencia un nuevo protagonismo social y político, cuando, como en el caso de Bolivia fueron equipos indígenas produciendo televisión en directo desde Sucre (sede de la Asamblea Constituyente) en 2006 a 2008, los encargados de socializar, debatir y empoderar la propuesta indígena de la nueva Constitución Política del Estado, base principal de la actual Constitución.

Estas experiencias, como la que se desarrolla en Bolivia por impulso de las cinco organizaciones nacionales indígenas originarias campesinas (CSUTCB, CSCIB, CIDOB, CNMCIQB BS y CONAMAQ)^[20], y en otros países y regiones, demuestran que es posible trabajar por una comunicación masiva combinándola con la labor comunitaria; que se puede acceder a los medios a partir de la fuerza de la organización y de propuestas propias desde el sentido profundo y filosófico de la cosmovisión, combinando tecnologías y sumando compromiso, conocimientos y capacidades. El cine indígena es una realidad como aporte al audiovisual contemporáneo, y constituye una apuesta tanto cultural como eminentemente política.

La Paz, octubre de 2012

* * *

Notas

[1] Se hace necesario mencionar que en sus primeros años CLACPI agrupaba a cineastas y antropólogos no indígenas comprometidos con las luchas sociales, indígenas y campesinas. Su labor principal se concentraba en el desarrollo de estos festivales.

[2] CEFREC va a trabajar desde la coordinación de CLACPI por durante cerca de 10 años para afirmar una propuesta diferente e

integral desde los procesos de empoderamiento indígena en el cine y video.

[3] Piñacué después creó la fundación Nasahuala de Tierradentro que produjo *Aborígen* (transmitida por Señal Colombia) y diferentes otras obras.

[4] *País de los pueblos sin dueños* obtuvo después el Premio Nacional Documental del Ministerio de Cultura. Este documental retrata cómo desde el Cauca se levantaron los pueblos indígenas, aliados a muchos otros sectores, para rechazar las políticas de Estado que con terror han contribuido a someter a los pueblos indígenas de Colombia al hambre y a la miseria.

[5] Esta película grabada en la Amazonía retrata la lucha indígena en contra de intereses empresariales en el contexto de la histórica marcha que protagonizaron por primera vez en 1990 los pueblos indígenas de las tierras bajas logrando llegar a La Paz y adelantando importantes avances para el pleno reconocimiento de sus derechos).

[6] La pregunta, por ejemplo, de si las formas “indígenas” de narrar pueden o no ser traducidas a un lenguaje audiovisual no se basa necesariamente en una dicotomía entre una posible “visión occidental” y una “visión indígena”, si bien en muchos casos se muestra que el trabajo colectivo de las y los comunicadores indígenas, con sus complejas y heterogéneas visiones sobre sus propias realidades, junto con el trabajo de comunidades y capacitadores, ofrece múltiples posibilidades estéticas y narrativas que se crean y transforman a lo largo del proceso.

[7] Desde siempre los pueblos indígenas originarios expresan, comparten, recuerdan y van guardando y transmitiendo de generación en generación a través de la oralidad un importante legado que se constituye en la memoria histórica, desde códigos y símbolos propios, reflejo de su diversidad, conocimiento y cosmovisión; que conserva para el presente la larga tradición de lucha y resistencia, iniciada el primer día de la invasión europea, memoria que ha intentado ser negada o tergiversada pero aún vive con fuerza en la palabra y el pensamiento.

[8] Schiwy, Freya (2003), en: “Decolonizing the Frame. Indigenous Video in the Andes”, se ha referido al trabajo del Plan Nacional como un proceso para “Descolonizar la Mirada”, donde sugiere que la producción de video indígena es una forma exitosa, aparentemente intencional y coherente de representación propia contra las imágenes convencionales, dominantes o coloniales, de lo indígena.

[9] La historia nos ha mostrado que las relaciones entre dos culturas generalmente benefician a una de ellas, es decir no son equitativas, sino que favorecen a una de ellas en desmedro de la otra. La interculturalidad, es en este marco, un proyecto de poder, como una fuerza insurgente y liberadora que abre la perspectiva de otra dimensión de la existencia imaginaria de nuestras sociedades.

[10] Tanto la importante tradición de radio comunitaria y minera en Bolivia de los años 50s en adelante, como el cine militante, de crítica social y participativo que se desarrolló desde los años 60s, son precedentes de la actual producción audiovisual indígena en este país.

[11] Se debe entender que esto se relaciona con el hecho de que el proceso boliviano ha venido trabajando en conjunto con las metas de las Confederaciones Nacionales, particularmente en la lucha por la defensa de los derechos indígenas originarios campesinos y en su demanda por establecer una agenda indígena originaria dentro del gobierno actual. Debido a que la mayoría de los comunicadores indígenas son miembros de las confederaciones nacionales, nombrados por sus organizaciones para servir como comunicadores, esta iniciativa se ha venido articulando en varias formas con la estructura política de las confederaciones.

[12] Entrevista realizada en Sucre, en mayo de 2007 para el programa televisivo *Bolivia Constituyente*.

[13] El programa televisivo *Entre culturas* (2002) se transmite semanalmente en el canal estatal nacional, Bolivia TV /Canal 7. Otras de estas emisiones, llamada *Bolivia Constituyente* (2006), es un programa especial con reportajes, entrevistas, debates y notas informativas alrededor del proceso social y político. Además, los programas radiales *Entre culturas* se transmiten en varias estaciones comunitarias, estatales y nacionales.

[14] Como propuesta plantea una crítica al excesivo peso de la racionalidad (cartesiana lógica) que dificulta un acercamiento integral y sensible a la realidad y por lo tanto no permite desencadenar un amplio proceso creativo, lo que significa romper esquemas o barreras y dar espacio al corazón y no solo a la mente.

[15] Grant, Jamie (1999). “Video Indígena”, revista *Noticias Aliadas*, núm. 27.

[16] Si bien la propuesta de hacer el programa venía de CEFREC y CAIB, la empresa estatal de televisión planteó compartir el espacio de horario estelar. Poco después dejaron todo el espacio a los pueblos indígenas.

[17] Román Loayza era, en ese momento, presidente de la bancada del Movimiento al Socialismo - MAS en la Asamblea Constituyente, ex asambleísta constitucional y ex Secretario Ejecutivo de la Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia - CSUTCB, una de las organizaciones impulsoras del Plan Nacional Indígena de Comunicación Audiovisual, hoy Sistema Plurinacional de Comunicación.

[18] El programa continua emitiéndose al día de hoy acompañando el actual momento de elaboración del nuevo marco legal normativo del Estado Plurinacional de Bolivia.

[19] Su lanzamiento oficial está previsto para finales de 2012.

[20] Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia, Confederación Sindical de Comunidades Interculturales de Bolivia, Confederación de Pueblos Indígenas de Bolivia, Confederación Nacional de Mujeres Campesinas, Indígenas Originarias de Bolivia Bartolina Sisa y Consejo Nacional de Ayllus y Markas del Qollasuyo.

Los autores

Pablo Mora Calderón

Antropólogo y Master en Antropología. Investigador de medios de comunicación, identidad, memoria, arte y conflicto. Escritor y docente de documental y antropología visual en distintas universidades de Colombia. Director de documentales y series para radio y televisión sobre diversidad cultural. Entre sus obras se destacan *Crónica de un baile de muñeco* (2001) y *Seyarimaku o la otra oscuridad* (2012). En diversas regiones del país ha desarrollado procesos de formación audiovisual con colectivos y comunidades. Asesor de comunicaciones, productor y coguionista de las obras del colectivo indígena *Zhigoneshi* que agrupa a los pueblos Wiwa, Arhuaco y Kogui. Algunas de estas obras como *Nabusímake, memorias de una independencia* (2010) y *Resistencia en la Línea Negra* (2012) han sido merecedoras de distinciones y premios nacionales e internacionales. Coordina e impulsa la Muestra de cine y video indígena de Colombia, Daupará.

Gerylee Polanco Uribe

Gestora, investigadora y docente en el campo audiovisual. Ha publicado los libros resultado de las investigaciones que ha co-dirigido con Camilo Aguilera: *Rostros Sin Rastros: Televisión, Memoria e Identidad*; *Luchas de representación: prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el sur-occidente colombiano*, y *Video comunitario, alternativo y popular: Apuntes para el desarrollo de políticas públicas audiovisuales*. Con su compañía Contravía Films ha producido los largometrajes *El vuelco del cangrejo* (premio Fipresci Berlin 2009) y *La Sirga* (estreno Festival de Cannes 2012).

Camilo Aguilera Toro

Hizo estudios de pregrado en Comunicación Social en la Universidad del Valle (Cali) y de postgrado en sociología de la cultura en la Universidad Estatal de Campinas (São Paulo, Brasil). Desde 2007 es docente contratista de la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle. Ha realizado varias investigaciones en torno a las relaciones entre imagen, cultura y política. Publicó, junto a Andrés Gutiérrez, el libro *Documental colombiano: temáticas y discursos* (Editorial Universidad del Valle, 2001) y, junto a Gerylee Polanco, los libros *Rostros sin Rastros: Televisión, Memoria e Identidad*, *Luchas de representación* y *Video comunitario, alternativo y popular*.

Iván Sanjinés S.

Comunicador, cineasta, productor audiovisual y documentalista. Experto en comunicación intercultural y medios comunitarios, ha obtenido diferentes distinciones a su labor. Director del Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC), creado en 1989 en La Paz, Bolivia. Su trabajo de las últimos dos décadas está ligado a procesos de formación, transferencia de tecnologías de comunicación, video y cine en pueblos indígenas originarios en Bolivia y América Latina y organización de festivales. Es coordinador del Premio Anaconda desde 2000. Su labor actual se enmarca en el Sistema Plurinacional de Comunicación de Bolivia, impulsado por las organizaciones indígenas y CEFREC.

* * *



CINEMATECA
distrital

17B.2012
Nueva época

c u a d e r n o s d e

CINE COLOMBIANO

Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento



MinCultura
Ministerio de Cultura

PROSPERIDAD
PARA TODOS



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
HUMANANA

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE - Instituto Distrital de las Artes