

Pablo Mora

Editor e investigador

**Fernanda Barbosa, Ketty Fuentes, David
Hernández, Pablo Mora, Ismael Paredes,
Gustavo Ulcué, Rosaura Villanueva, Daniel Maestre**

Poéticas de la resistencia

El video indígena en Colombia



CINEMATECA
distrital



CINEMATECA
distrital

Pablo Mora

Antropólogo, con Master en Antropología de la Universidad de los Andes. Ha desarrollado investigaciones sobre medios de comunicación, identidades culturales, arte popular, conflictos interétnicos, narrativas populares y memoria oral. Ha publicado libros y artículos sobre temas antropológicos como “Historia y culturas populares en Boyacá”; “Para mirarnos mejor: quinientos años después del descubrimiento; De caníbales y peregrinos: sobre arte y etnografía visual”, entre otros. Ha escrito, dirigido y realizado series y programas de radio y televisión para canales nacionales e internacionales. Algunas de sus obras documentales le han merecido premios y distinciones internacionales como **Crónica de un baile de muñeco** (2001) y **Sey Arimaku o la otra oscuridad** (2012). Ha sido docente en Antropología Visual y Creación Documental en diversas universidades de Colombia. Ha desarrollado procesos de formación en realización audiovisual con colectivos y comunidades de regiones colombianas que encuentran en el documental una forma estratégica de expresión cultural y política. Fue productor y escritor de guiones en colaboración con el colectivo indígena Zhigoneshi de la Sierra Nevada de Santa Marta, del que ha sido asesor por diez años. Es miembro fundador y directivo de la Corporación Colombiana de Documentalistas, Alados Colombia. Ha hecho parte del equipo directivo de la Muestra de Cine y Video de los Pueblos Indígenas de Colombia, Daupará. En la actualidad dirige la Muestra Internacional Documental de Bogotá.

Poéticas de la resistencia

El video indígena en Colombia

Pablo Mora, editor e investigador

Fernanda Barbosa, Ketty Fuentes, David Hernández, Pablo Mora,
Ismael Paredes, Gustavo Ulcué, Rosaura Villanueva, Daniel Maestre



CINEMATECA
distrital

COLECCIÓN
becas

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Gustavo Petro Urrego
Alcalde Mayor de Bogotá d.C.

Clarisa Ruiz Correal
Secretaría de Cultura,
Recreación y Deporte

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

Santiago Trujillo Escobar
Director general

Bertha Quintero Medina
Subdirectora de las artes

María Adela Donadio Copello
Subdirectora de equipamientos culturales

Orlando Barbosa Silva
Subdirector administrativo y financiero

CINEMATECA DISTRITAL-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES DEL IDARTES

Julián David Correa Restrepo
Gerente de artes audiovisuales

Clara Nydia Pardo Murillo
Asesora administrativa

Giovanna Segovia Mercado
Asesora misional

Jenny Alexandra Rodríguez Peña
Asesora de programación
y publicaciones

César Almanza Vargas
Asesor de localidades

María Paula Lorgia Garnica
Asesora de nuevos medios

David Zapata Arias
Asesor de formación y convocatorias

Juan Carlos González Navarrete
Coordinador BECMA

Angélica Reyes Hernández
Asistente BECMA

Ricardo Cantor Bossa
Asesor Comisión Fílmica de Bogotá

Mónica Higuera Coronado
Cristian Camilo Reyes David
Apoyo administrativo

Camilo Parra Martínez
Jaiver Sánchez Leal
Proyeccionistas

POÉTICAS DE LA RESISTENCIA EL VIDEO INDÍGENA EN COLOMBIA

Jenny Alexandra Rodríguez Peña
Julián David Correa Restrepo
Coordinación editorial

Neftalí Vanegas y Álvaro Rodríguez
Diagramación del interior y de cubierta

Juan Sebastián Moyano
Diseño de cubierta

Neftalí Vanegas y Juan Sebastián Moyano
Diseño de interior

Francisco Díaz-Granados
Corrección de estilo

Empresa Gráfica
Impresión

Fotografías de la cubierta

Cubierta delantera: Movilización indígena
en Jukulwa. 2011. Foto: Amado Villafañá.

Archivo: Zhigoneshi, Organización
Gonawindúa Tayrona.

Cubierta trasera y segunda solapa:
Movilización indígena en Jukulwa. 2011.

Foto: Amado Villafañá. Archivo: Zhigoneshi,
Organización Gonawindúa Tayrona.

ISBN: 978-958-58018-8-2

© Pablo Mora, Fernanda Barbosa, Ketty Fuentes, David
Hernández, Ismael Paredes, Gustavo Ulcué, Rosaura
Villanueva, Daniel Maestre

Asesoría editorial: Cira Inés Mora Forero

© Concurso distrital de investigación sobre la imagen en
movimiento en Colombia
Alcaldía Mayor de Bogotá
Instituto Distrital de las Artes (Idartes)
Cinemateca Distrital
Convocatoria de Artes Audiovisuales 2012
Programa Distrital de Estímulos

© Beca de Investigación en Cine y
Audiovisual en Colombia
Ministerio de Cultura
Dirección de Cinematografía
Programa Nacional de Estímulos 2012

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

Calle 8 No. 8-52
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750
Síguenos: www.idartes.gov.co

CINEMATECA DISTRITAL-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES DEL IDARTES

Carrera 7 No. 22-79
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750,
ext. 250 a 260
Síguenos: infocinemateca@idartes.gov.co
www.cinematecadistrital.gov.co
Facebook: Cinemateca Distrital
Twitter: @cinematecadb

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.

Publicación impresa y digital de distribución gratuita
con fines educativos y culturales. Queda prohibida su
reproducción total o parcial con o sin ánimo de lucro sin
la debida autorización expresa para ello. Información
adicional en: infocinemateca@idartes.gov.co.



Alcaldía Mayor de Bogotá Instituto Distrital de las Artes IDARTES Cinemateca Distrital Convocatoria de artes audiovisuales 2012 Programa distrital de estímulos Concurso distrital de investigación sobre la imagen en movimiento en Colombia

Ministerio de Cultura Dirección de cinematografía Programa nacional de estímulos 2012 Beca de investigación en cine y audiovisual en Colombia

Poéticas de la resistencia : el video indígena en Colombia /
investigador Pablo Mora

Bogotá : Cinemateca Distrital ; IDARTES, 2015

232 p. : fot. b.n. ; 20 cm (ISBN 978-958-58018-8-2)
Incluye filmografía y perfil de los autores

1. Cine Colombiano – Siglo XX 2. Cine Colombiano – Historia.
3. Documentales - Colombia 4. Indígenas en el cine

791.4309861



BOGOTÁ
HUC7ANA

Idartes
Instituto Distrital de las Artes



CINEMATECA
distrital

Contenido

Presentación

- 7** LA REIVINDICACIÓN DE NUESTRA DIVERSIDAD
SANTIAGO TRUJILLO
- 11** POÉTICAS QUE TRANSFORMAN
JULIÁN DAVID CORREA RESTREPO

15 Introducción

PABLO MORA

27 Primera parte

LA AUTORREPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL INDÍGENA EN COLOMBIA
PABLO MORA

29 Lo propio y lo ajeno

47 Límites de la representación en el audiovisual indígena caucano

75 Palabras e imágenes en el corazón del mundo

101 Segunda parte

POLIFONÍAS DEL CINE INDÍGENA EN COLOMBIA

103 Espiritualidad, política e imagen en movimiento del pueblo nasa GUSTAVO ULCUÉ

133 “Antes uno solo escuchaba y aprendía de forma distinta” Reflexiones sobre la memoria audiovisual del pueblo kankuamo DANIEL MAESTRE VILLAZÓN Y KETTY FUENTES BOLAÑO

141 Comunicación indígena o la realidad con ojos de mujer FERNANDA BARBOSA

163 El canasto audiovisual de la Amazonia colombiana ISMAEL PAREDES

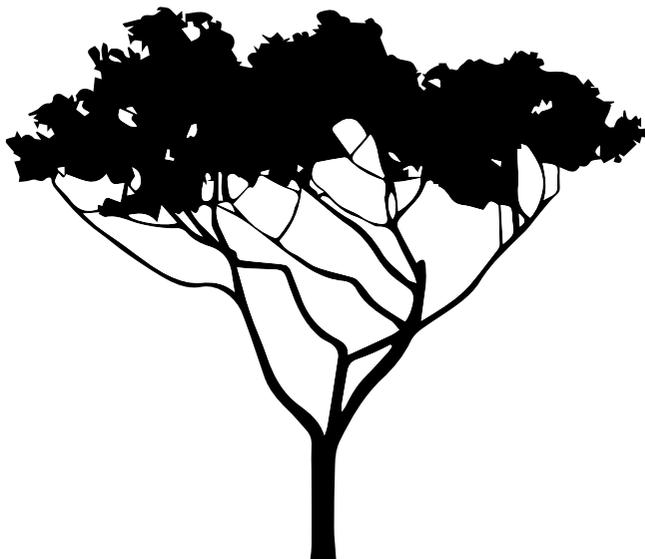
181 ¿Dónde estaba la cámara el 12 de octubre? DAVID HERNÁNDEZ PALMAR

193 Audiencias indígenas ROSAURA VILLANUEVA

213 Referencias

221 Filmografía

226 Los autores





La reivindicación de nuestra diversidad

Santiago Trujillo Escobar

Director general
IDARTES

CONOCER EL CINE COLOMBIANO NO ha sido conocer a Colombia. Durante muchos años, el cine y la televisión nacional han desconocido que este es un país multicultural. Ha habido grandes filmes en nuestra historia, pero muy pocos de nuestros creadores han sabido o podido explorar la diversidad cultural y lingüística de las naciones que forman nuestro país. En ese sentido, trabajos como los realizados por Marta Rodríguez y Jorge Silva son inéditos, y experiencias televisivas como la de Yuruparí son fundamentales. En un proceso que nace con hechos como esos, las comunidades indígenas de Colombia han empezado a expresarse a través de imágenes en movimiento, y tras varias décadas han construido un cuerpo de obra diverso y poderoso en términos políticos y de recuperación de nuestras identidades perdidas. Sobre ese tema trata este libro.

Ha sido nuestra intención en el equipo del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) construir un futuro diferente para Colombia, un futuro que transforme las artes y la cultura, pero también la economía y la sociedad entera. Este nuevo futuro del que esperamos hacer parte, vincula a todas las poblaciones de nuestro país. Estos esfuerzos contribuyen a la construcción de una ciudadanía que valore todas las formas de pensar y de ser, y que vincule a nuestros ancestros, a los pueblos indígenas de Colombia.

Desde su fundación, el IDARTES se ha preocupado porque la expresión artística de la ciudad sea incluyente. En este 2015, uno de los escenarios más importan-

FOTO RODAJE DE
**RESISTENCIA EN LA
LÍNEA NEGRA**, 2011.
Archivo: Zhigoneshi, Organización
Gonawindúa Tayrona.

tes que hemos creado es la Cumbre Mundial del Arte y la Cultura para la Paz de Colombia. Esta Cumbre desarrolla espacios de encuentro con ciudadanos e invitados del mundo entero, que permiten pensar nuestros conflictos desde la perspectiva de las artes. Esta cumbre busca construir una agenda de acciones para el futuro inmediato que sea capaz de tocar las fibras sensibles en nuestra sociedad; precisamente, una de las líneas de la cumbre es la construcción de la memoria, los relatos y la comunicación, con los cuales se pretende dar cuenta de la sociedad colombiana en la coyuntura del conflicto.

En el marco de esta cumbre lanzamos *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia* libro de Pablo Mora, ganador de la Beca de investigación sobre la imagen en movimiento en Colombia de la Cinemateca Distrital - Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES. Esta beca se otorga a investigaciones históricas, teóricas y críticas en torno al desarrollo y a la memoria patrimonial de la imagen en movimiento. Específicamente, *Poéticas de la resistencia* resalta la historia del video indígena en Colombia y restituye la memoria audiovisual de distintos territorios de nuestro país.

Para nosotros es un orgullo participar en la restitución de la memoria de los pueblos indígenas, una historia que en muchos casos se ha borrado por el paso de la conquista y la colonia. También en nuestro período republicano, mucho de nuestras culturas ancestrales ha sido invisibilizado por la historia oficial. Este es el momento de las reivindicaciones a través del arte y de investigaciones como esta, que incorporan las diversas miradas del video indígena. El cine y el video indígena hoy es parte del patrimonio audiovisual de nuestro país. Será evidente para los lectores de este libro que la labor de los realizadores indígenas va más allá de la creación artística, y su intervención en nuestras culturas es política en todos los sentidos: estos creadores hacen parte de movimientos que cuestionan las dinámicas de los modelos económicos, políticos y sociales que existen en la actualidad.

Pablo Mora, editor e investigador de este libro, documentalista y gestor cultural de larga experiencia, es Antropólogo y Máster en Antropología de la Universidad de los Andes, ha desarrollado investigaciones sobre medios de comunicación, identidades culturales, arte popular, conflictos interétnicos, narrativas populares, memoria oral y cine indígena. Su investigación no solo analiza las diversas cosmovisiones de los indígenas de nuestro país, sino que abre el debate sobre la inclusión de estas comunidades en los espacios culturales de todo el territorio nacional. Para esta obra es fundamental explorar el diálogo audiovisual entre narrativas, tanto las tradicionales como las más innovadoras, y de esta manera reflexionar alrededor del desarrollo artístico y la historia de los pueblos

indígenas, un ejercicio que está ligado a la reivindicación de sus derechos sociopolíticos.

En el equipo del IDARTES estamos orgullosos de apoyar propuestas alrededor de la construcción de un país en donde podamos reconocernos todos por igual y en donde sea posible la paz. Eventos como el lanzamiento del libro *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia*, programado en la Cumbre Mundial del Arte y la Cultura para la Paz, nos llevan a descubrir los vínculos de las artes con la identidad nacional y la política. Queremos invitar a los lectores a explorar estos vínculos, y a descubrir la riqueza de expresiones culturales que conviven en nuestro país.

ROBERTO MOJICA,
camarógrafo wiwa, 2006.
Archivo: Zhigoneshi,
Organización Gonawindúa
Tayrona.



Poéticas que transforman

Julián David Correa Restrepo

Director Cinemateca Distrital

Gerente de Artes Audiovisuales del IDARTES



MOVILIZACIÓN INDÍGENA EN JUKULWA.

2011. Foto: Amado Villafaña.
Archivo: Zhigoneshi, Organización
Gonawindúa Tayrona.

POÉTICAS DE LA RESISTENCIA ES la cuarta publicación sobre cine y video indígena que la Cinemateca Distrital edita en tres años. En 2012 publicamos los *Cuadernos de Cine Colombiano - Nueva Época 17A y 17B, Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento*. Hacer estos libros era una necesidad: el audiovisual indígena es un fenómeno social que desde hace varias décadas está cambiando la cinematografía colombiana, pero sobre la que no existían mayores publicaciones salvo páginas de Internet y artículos dispersos. Con esos dos primeros libros quisimos recordar cómo ha sido la presencia indígena en el cine nacional (desde ser un objeto de evangelización y una decoración exótica, hasta hacerse sujeto de sus propias imágenes). Ambos cuadernos fueron tan importantes para nosotros, que además de hacerlos en papel, hicimos una versión electrónica: dos obras multimediales e hipertextuales en las que también es posible ver fragmentos de los filmes, escuchar archivos sonoros y navegar en las páginas de las instituciones y las comunidades a las que nos referíamos. Esos libros electrónicos se pueden consultar en: www.cinematecadistrital.gov.co y www.idartes.gov.co

La tercera publicación la realizamos en 2013 y fue uno de los primeros títulos de la nueva colección *Catálogos Razonados*, catálogo que estaba dedicado a la muestra de cine y video indígena Daupará ("Para ver más allá" en Emberá). La propuesta original de Daupará nació con la participación de la documentalista

Marta Rodríguez, del realizador Carlos Gómez (Fundación Cinemíng), de los comunicadores indígenas Daniel Maestre del pueblo kankuamo y Gustavo Ulcué del pueblo nasa. La muestra Daupará nació en 2009 gracias a Rossana Fuentes y Silsa Arias, del pueblo kankuamo, y de Alcibiades Calambás, junto con el trabajo constante del antropólogo y documentalista Pablo Mora (editor e investigador del libro que presentamos, y quien también trabajó ampliamente en la creación de los otros tres títulos que enumeramos).

Poéticas de la resistencia es el resultado de una Beca de Investigación de la Imagen en Movimiento en Colombia, otorgada por la Cinemateca Distrital- Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES, y recibió también la Beca de Investigación en Cine y Audiovisual en Colombia (2012) de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura. Esta es nuestra cuarta publicación sobre cine y video indígena, un título que se viene a sumar a un cuerpo de obra necesario para Colombia. Con ocasión de los libros publicados en 2012 decía algo que sigue siendo cierto: en Colombia se habla el Español y el Inglés creolés de San Andrés y Providencia, y se habla una lengua nueva que nació en Palenque, y desde antes de la llegada de los conquistadores existían diversas voces. En Colombia han sobrevivido 87 pueblos indígenas que hablan 65 lenguas amerindias. En la Colombia de hoy se hablan 68 idiomas a los que acompañan diferentes conceptos del mundo. Sabemos que la historia del cine nacional está en deuda con esas realidades, aunque desde los setentas se ha ido saldando esa cuenta gracias a tres factores: a democratizaciones tecnológicas, a creadores que devinieron respetuosos formadores (gente como Marta Rodríguez o Pablo Mora, entre otros), y a la voluntad de creadores que hacen parte de decenas de etnias y que encontraron en las cámaras el nuevo pincel, el nuevo bastón, el nuevo tejido que se puede compartir. Estas publicaciones son un homenaje al trabajo de todos ellos, pero son ante todo un espacio para recordar con mirada crítica, y para pensar nuevas formas para este país y para el audiovisual nacional.

Todo cine es una manifestación social que encarna un concepto de mundo, y que es un ejercicio político. En su introducción a este libro, dice Pablo Mora: “podemos afirmar que toda la producción audiovisual indígena es política, como lo son las obras de Víctor Gaviria, Felipe Aljure o Luis Ospina y no solamente las de Marta Rodríguez o Carlos Álvarez. Y lo es no solamente por sus temáticas sociales o por la voluntad de denuncia de algunas de ellas, sino porque, parafraseando a Arias, han conseguido construir otro país a través de la toma de voz y de imagen de partes de su realidad”.

Para *Poéticas de la resistencia*, Pablo Mora abandonó el modelo del académico solitario y trabajó de la mano de otros investigadores, que hacen parte de estos pueblos y que participan en movimientos de reivindicación de las naciones indígenas: Fernanda Barbosa, Ketty Fuentes, David Hernández, Ismael Paredes, Gustavo Ulcué, Rosaura Villanueva, y Daniel Maestre. Nuestro agradecimiento a Pablo y a todos ellos.

Poéticas de la resistencia recorre la historia del cine con presencia indígena, desde la evangelizadora **Expedición al Caquetá** (1930), pasando por el auge de la realización audiovisual antropológica en los años 60 de la que surgieron obras como **El valle de los arahuacos** del Vidal Antonio Roza (1964), pasando por la representación del indígena en lo audiovisual desde la perspectiva de los realizadores que han sido críticos a la mirada del “otro”, los pioneros Jorge Silva y Marta Rodríguez. Este libro recorre la historia de las imágenes indígenas, pero dedica la mayor parte de sus páginas a la expresión misma de todos los pueblos que han tomado las cámaras y la Internet como instrumentos para hacer arte, memoria y política.

El cine, la escritura con imágenes en movimiento, es arte, es industria y es una herramienta de expresión de los ciudadanos. El cine que amamos tanto, es un espejo de nuestras contradicciones, pero también puede ser un espacio en donde descubramos nuevas maneras de relacionarnos, y gracias al cual participemos en la construcción de un nuevo país del que todos podamos ser dueños por igual.



Introducción

Pablo Mora

JUNTO AL ANTROPÓLOGO GERMÁN AYALA y a la activista y realizadora documental Rosaura Villanueva he podido ver y “curar” –en la acepción museográfica o de exhibición que tiene esta operación– un caudal relativamente abundante de obras que tienen el sello, un tanto arbitrario, de compartir la clasificación genérica de “películas hechas por indígenas colombianos”. Estas obras hacen parte de los catálogos que durante los últimos cuatro años hemos recopilado en la Muestra de Cine y Video Indígena de Colombia, Daupará –palabra embera que significa “para ver más allá” y que, de paso, reta la escritura de este ensayo–. La idea de crear un escenario de exhibición anual y un diálogo intercultural entre realizadores indígenas y público colombiano, con la intención de contribuir al proceso de reconocimiento y fortalecimiento de los pueblos indígenas, fue concebida en 2009 en compañía de Rossana Fuentes y Silsa Arias, del pueblo kankuamo, y de Alcibiades Calambás, los dos últimos ligados en ese entonces a las agendas comunicativas de la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC) y de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI)¹.

¹ La propuesta original de Daupará tuvo la complicidad de la documentalista Marta Rodríguez de la Fundación Cine Documental, del realizador Carlos Gómez de la Fundación Cinemíngua y de los comunicadores indígenas Daniel Maestre del pueblo kankuamo y Gustavo Ulcué del pueblo nasa.

Por razones que saltan a la vista, las obras nos llegaron sin mucho esfuerzo “arqueológico” –en el sentido alegórico que tiene el término en las ciencias sociales de escarbar en múltiples lugares, muchas veces a ciegas o con indicios provisionales, para constituir un *corpus*, materia prima de cualquier investigación empírica– y, como cómplices interesados, han estimulado el deseo común de hablar de ellas. Tenemos ojos disciplinados para acercarnos a esas obras y nuestros cuerpos no son los únicos referentes para observarlas, como hace tiempo anotaba Roland Barthes al constituirse él mismo en la medida del “saber” fotográfico en su *Cámara lúcida*. A diferencia de él, somos *operadores* –documentalistas en ejercicio–, es decir, compartimos la emoción tanto de quien mira y encuadra a través del visor como de quien organiza esas huellas de realidad en líneas de tiempo virtuales para construir un relato audiovisual. Sin embargo, en lo que a mí concierne, debo confesar que al principio se trataba de un juego típicamente hedonista: valorarlas primariamente –“me gustan o no me gustan”– y compararlas con aquellas que ayudé a concebir y producir al lado de un grupo de amigos videastas arhuacos, koguis y wiwas de la Sierra Nevada de Santa Marta. Era una manera de asegurarme que las “mías” –las nuestras del colectivo indígena Zhigoneshi– tuvieran alguna distinción.

Enfrentado ahora a hablar de ellas desde enfoques teóricos desarrollados en los últimos años por el campo transdisciplinario de los estudios de cultura visual, el asunto del gusto para fijar cuáles obras pueden entrar en el saco de mis preferencias es, cuando menos, problemático analíticamente y sospechoso socialmente. Ya el sociólogo francés Pierre Bourdieu² demostró rotundamente cómo nada clasifica tanto como las clasificaciones y Laurent Jullier en su arriesgado manual *¿Qué es una buena película?* nos ha recordado irónicamente el Nuevo Testamento: “Vuestros juicios servirán para que seáis juzgados”³. En el contexto académico se promueve un cierto aire de desprestigio a quien se atreva a clasificar un inventario acudiendo al juicio del gusto y más si tiene resonancias kantianas. Esa mirada omnipresente –fuera de todo lugar y tiempo determinados–, distinguida o letada, como lo ha mostrado María del Carmen Suescún, “ya no encuentra un lugar para hacerse pública y ética al mismo tiempo”⁴. Desechar una película por “mala”

2 P. Bourdieu. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.

3 Sin esconder una visión neokantiana del juicio estético, Jullier propone una matriz de preferencias basada en criterios de originalidad, coherencia, emoción y pedagogía edificante. Laurent Jullier. *¿Qué es una buena película?* Barcelona: Paidós, 2002, pp. 51-53.

4 María del Carmen Suescún P. “Más allá de la historia del arte como disciplina: la cultura visual y el estudio de la visualidad”. En A. G. Flórez y C. Millán (eds.), *Desafíos de la transdisciplinariedad*. Bogotá: Instituto Pensar - Pontificia Universidad Javeriana, 2002, p. 189.

es anticipar una voluntad de dominación cuya pretensión solo es aceptada a la salida de las salas de exhibición, en las conversaciones de café con los amigos. Allí donde el autor de *Crítica de la facultad de juzgar* encontraba un hombre desinteresado –por tanto, universal– e intuitivo –por tanto, de sentido común– para determinar qué imágenes son bellas y verdaderas, hoy se ha convertido en un presuntuoso representante de una minoría acaparadora del buen gusto, subjetivo y anacrónico, cuando no complaciente con sistemas opresivos y, por ello, políticamente incorrecto. Al margen de la estética como disciplina académica, el juicio inmanente formulado en Königsberg en el siglo XVIII sigue vivo y coleando en los corrillos de la crítica cinematográfica contemporánea.

Podría evadir la justificación de mis preferencias dando un rodeo por esos corrillos y plantear el asunto así: al inscribir y a la vez movilizar ingentes esfuerzos de resistencia y esperanza, ligados a luchas políticas y culturales, el carácter instrumental de las obras indígenas ha prevenido a críticos de viejo cuño, a directores de cine o a simples consumidores de obras de arte. Pero es justamente este carácter el que llama a proponer nuevos interrogantes, menos dirigidos a juzgarlas desde una supuesta vanguardia intelectual o artística que las ha desdiciendo por carecer de cierta “aura” –debido a la contaminación política de sus narrativas– o por sus imperfecciones estilísticas –es decir, una forma adaptada a sus funciones, pero descuidada en sus convenciones–. Y es que, para decirlo de una vez, con semejantes actitudes valorativas, casi ninguno de los títulos que hacen parte de este ensayo calificaría para la crítica como obras dignas de llevar ese nombre ni aun como películas mejores, más puras, nuevas u originales.

Las actitudes no son un problema o lo son en el sentido de la curiosidad que despiertan. El problema puede ser enunciado a modo de preguntas de investigación: ¿por qué los agentes tradicionales del campo cinematográfico (críticos, amantes del cine, funcionarios y directores aprestigiados) se mantienen de espaldas a la contribución expresiva de estas obras en la cultura audiovisual colombiana? O, para seguir con Bourdieu, ¿por qué el sistema de producción de creencias de las obras cinematográficas, según unos criterios de valoración históricamente constituidos, no comparte la fe en estas obras?⁵. La respuesta más inmediata a estas preguntas es que hay críticos que utilizan el término político aplicado a estas obras en forma de insulto y las desechan a la caneca de las propagandas. Harían bien estos críticos en acercarse a la relación histórica constitutiva que tiene el arte cinematográfico con la dimensión política. El tema ha sido abordado de

5 P. Bourdieu. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997.

muy diversas maneras por autores desde el propio nacimiento del cine: desde las vanguardias artísticas a comienzos del siglo xx, hasta autores contemporáneos como Jacques Rancière o Alan Bidou, pasando por Rudolph Arnheim, Sigfried Kracauer, André Bazin, Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard y Chris Marker.

Juan Carlos Arias ha mostrado que la dimensión política de la imagen cinematográfica no tiene 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, nuestro 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–. Las imágenes, en esta perspectiva, serían subsidiarias de las ideas políticas. Arias cuestiona este abordaje y propone, para devolverles 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 constitución de modos de existir y de habitar, 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 denunciar⁶.

En ese sentido, podemos afirmar que toda la producción audiovisual indígena es política, como lo son las obras de Víctor Gaviria, Felipe Aljure o Luis Ospina y no solamente las de Marta Rodríguez o Carlos Álvarez. Y lo es no solamente por sus temáticas sociales o por la voluntad de denuncia de algunas de ellas, sino porque, parafraseando a Arias, han conseguido construir otro país a través de la toma de voz y de imagen de partes de su realidad –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 el oído– de los camarógrafos y sonidistas indígenas, los ritmos que les 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.

6 J. C. Arias Herrera. *La vida que resiste en la imagen. Cine, política y acontecimiento*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010.

Cuando Sergio Becerra, entonces director de la Cinemateca Distrital de Bogotá, propuso una reflexión retrospectiva sobre las relaciones existentes entre la creación cinematográfica y la identidad nacional⁷, no estaba pensando en la producción que hacen los indígenas. 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 tanto, están ligadas intrínsecamente al campo de las producciones simbólicas de la Nación– y en parte porque, al ser construidas tácita o explícitamente con pulsiones identitarias y políticas de la identidad, estas obras, sus creadores y sus públicos se inscriben en el campo tenso de la construcción de la diferencia cultural en Colombia. Es evidente que estas razones no han entrado a la discusión de esos corrillos que siguen refrendando sus apreciaciones valorativas basándose en criterios simples de calidad estética o de pertinencia social. ¿Será que el ideario de esos agentes, como lo sospechó Becerra, es urbano y excluyente?

Volviendo a mi preocupación inicial, podría, según lo devela Bourdieu, camuflar mis estrategias de distinción bajo la máscara de las evidencias lógicas o culturales. Así, quedaría libre de reconocer públicamente mis gustos personales. O podría atreverme a describir sociológicamente mi condición de espectador –nivel de estudios, profesión, origen social, etc.–, dándole al lector algunas claves para situar mi lugar de enunciación: desde dónde hablo de las obras y con qué intereses. Nada de esto voy a hacer. Prefiero afiliar mi gusto al argumento de Edgar Morin⁸, según el cual los espectadores que son capaces de cooperar con las películas que ven –me incluyo en esta categoría– combinan introyección, es decir, empatía con sus protagonistas, y proyección, es decir, experiencias más o menos vividas trasplantadas en los relatos que se desarrollan ante ellos.

Aun aceptando mi posición de espectador complaciente, siguen asuntos más complicados. ¡Cuántas veces no he visto esas mismas películas! Y, sin embargo, cada vez ellas se me presenta de maneras distintas. Es como si tuvieran vida propia y fuera imposible fijarles un sentido cerrado o absoluto. Mis apreciaciones se vuelven ambiguas y contradictorias si esas mismas obras las veo a solas –desmenuzándolas para este ensayo– o en la Cinemateca Distrital en compañía de cinéfilos apasionados o en las asambleas indígenas lejos de la ciudad, en compañía de sus autores y comunidades. Recurriendo a la terminología hermenéutica en

7 S. Becerra. “Presentación”. *Cuadernos de Cine Colombiano: Investigación e Historiografía*, 13. Bogotá: Cinemateca Distrital, 2008 [S. Becerra se desempeñó como Director de la Cinemateca Distrital entre 2008 y 2012. N. del E.].

8 E. Morin. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2002. <?>

boga, me pregunto cuáles consensos intersubjetivos y repertorios interpretativos debo seguir. Hannah Arendt⁹ ha rescatado del juicio del gusto de Kant la importancia social de la interpretación de una obra, pues “es una actividad importante, que se produce al compartir el mundo con los semejantes”, en la que revelamos elecciones y elegimos interlocutores. He escogido para este ensayo la compañía de los colectivos indígenas de comunicación y su comprensión legítima acerca del valor de estas obras.

En 2011 fui invitado a participar como jurado internacional en el Premio Anaconda “La imagen de todos los pueblos: realidad indígena y afrodescendiente de la Amazonía, Chaco y los bosques tropicales de América Latina y el Caribe”, uno de los pocos festivales de cine indígena que premia a sus autores. Mi tarea consistía en visionar y calificar los trabajos a la luz de complejos criterios técnicos (fotografía, sonido y montaje), narrativos (temática, solidez investigativa, guion, estructura), estéticos (tratamiento, innovación y creatividad) y conceptuales (aporta al fortalecimiento de la identidad, refleja el derecho de los pueblos a la libertad y la autodeterminación, fomenta el respeto y la dignidad de los pueblos, denuncia la violación de derechos, contribuye a la lucha y a los procesos organizativos, entre otros). Sin demeritar el ejercicio de los jurados, las apreciaciones del público indígena eran claves y se recogían en un sinnúmero de comunidades locales de la geografía latinoamericana, en foros comunitarios donde se mezclaban la risa y el debate.

Lo que vemos, lo que nos mira

Abandonémonos un instante a la experiencia de la mirada, pues, al fin y al cabo, debemos partir de lo que acontece en la pantalla para informar preliminarmente sobre nuestros actos de ver. En el momento en que somos espectadores entra en juego nuestra subjetividad, complejamente determinada. Con su carga de vida, las imágenes vienen a nosotros y nosotros vamos a ellas, intentando establecer un pacto de lectura, a la vez racional y sensible. “Lo que vemos no vale –no vive– más que por lo que nos mira”, sentenció el filósofo de la imagen George Didi-Huberman¹⁰. En esta paradoja descansa también nuestra mirada “inquieta e inquietante” sobre ese conjunto de imágenes que se despliegan a nuestra observación. ¿Qué vemos?, ¿qué queremos ver? Pero también –como

⁹ H. Arendt. *La crisis de la cultura*. París: Gallimard, 1989, p. 283.

¹⁰ G. Didi-Huberman. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2006.

nos lo recuerda Suescún Porras¹¹–, ¿qué busca el hecho visual de nosotros? En apariencia, gobernamos nuestra mirada, pero bien pronto ese acto se convierte en un verdadero enfrentamiento cuando reconocemos que lo que nos mira tiene tanto de sujeto de nuestra mirada como nosotros tenemos de objeto de la suya.

No puedo contemplar neutralmente estas obras de impronta indígena. No es posible hacerlo. Y no me refiero solamente a lo que parece más obvio: a los fragmentos de video que como emanaciones fantasmáticas acuden desordenadamente a mi memoria, donde desfila el horror de la persecución y la muerte (*El país de los pueblos sin dueño*, Mauricio Acosta, 2009) o la amenaza perturbadora de los despojos pasados y presentes (*Resistencia en la Línea Negra*, Amado Villafana Chaparro, Saúl Gil y Silvestre Gil Sarabata, 2011); sino también aquellos donde aparece el orden perfeccionado de los rituales (*Saakhelu*, Jean Nilton Campo, 2005), la música sagrada (*Kalusturinda*, Jaime Tisoy y Juan F. Cano, 2010) o el recurrente paisaje sonoro de grillos, cascadas y cantos de aves, que muestran tanto los efectos abominables del conflicto y el exterminio como su contracara: la cotidianidad ancestral reificada por una nostalgia del futuro, de lo que puede ser “si nos dejan ser”.

Se trata entonces de la evidencia de una pérdida: de lo que ya no veremos (Barthes hablaba de la fotografía como la plasmación de lo que fue, de la interrupción del tiempo, es decir, de la muerte) o de nuestra insatisfacción, al no poder experimentar lo que vemos en la pantalla por no haber estado ahí, o del sentimiento poco tranquilizador de que esas imágenes llevan huellas de destrucción o ruina. Todo eso está allí ante nuestros ojos, atestiguando lo que Didi-Huberman llamó “la ineluctable modalidad de lo visible” y reafirmando su idea nostálgica de que ver es también perder.

Así, por lo que nos hieren, todas y cada una de estas obras no solo han animado nuestra curiosidad experta o nuestra reflexividad estética, sino que nos han inquietado moral y políticamente, afianzando una voluntad de activistas solidarios: ellas son ejemplos indiciales del inconmensurable y traumático esfuerzo que han emprendido históricamente los pueblos indígenas para perdurar en el tiempo y que ahora, con la apropiación consciente y colectiva de tecnologías mediáticas del video, la radio y la Internet, han encontrado nuevas maneras de hacerse visibles a los ojos del mundo y de defender su integridad cultural, constantemente vulnerada por la empresa planetaria de las razones occidentales.

¹¹ Suescún. “Más allá de la historia del arte como disciplina”, op. cit.

La letra incluyente de nuestra Carta política que propició una discriminación positiva de la diferencia cultural –escrita también por manos indígenas– continúa siendo borrada con el codo agresivo de distintos actores. Mientras escribía este ensayo en el último trimestre de 2012, estuve especialmente atento a informaciones de distinta procedencia sobre la situación coyuntural de los pueblos indígenas de Colombia. La guerra en el Cauca y la cruenta movilización indígena en medio del fuego cruzado acaparaban las agendas noticiosas de los grandes medios; la denuncia de desplazamientos masivos de familias indígenas procedentes de Nariño, Cauca, Antioquia, Risaralda y Chocó aparecía con frecuencia en el Sistema de Información de la ONIC y en distintos informes de observatorios públicos y privados. Nuevos casos de violaciones de los derechos humanos aumentaban sin cesar las cifras acumuladas en el año de asesinatos a comunicadores, líderes y autoridades tradicionales, persecuciones, hostigamientos, confinamientos forzados, afectaciones causadas por el extractivismo minero-energético, contaminación de territorios ancestrales, discriminaciones mediáticas, incumplimiento de acuerdos, violencia sexual, mutilación por minas antipersonales, conflicto por apropiación de tierras y un abultado etcétera, todos los cuales les dan la razón a las voces alarmadas de las víctimas y a las relatorías nacionales e internacionales sobre la grave situación de exterminio físico y cultural en que se encuentran los pueblos indígenas.

Con todo, la consagración constitucional del principio de igualdad de todas las culturas que conviven en el país ha logrado imponerse con dificultad. Hay, sin duda, un abismo infranqueable –ligado apenas por la necesidad de historiar las imágenes en movimiento en Colombia– entre la película evangelizante del antropólogo Vidal Antonio Roza (*Almas indígenas*, 1962) y el video hecho por indígenas kankuamos (*Mujeres que tejen cultura*, Walter Ariza, 2011). En sus años, ambas obras obtuvieron el Premio India Catalina del Festival de Cine de Cartagena y reflejan la transformación profunda del gusto de los jurados, pero, sobre todo, de las actitudes individuales y colectivas de la sociedad colombiana por la cuestión indígena –que van del desprecio absoluto a la admiración relativa.

Con estas consideraciones introductorias en mente, abordaré el examen de las obras, intentando evadir los riesgos de aislamiento e idealización que siempre acechan a los acercamientos internos de los *artefactos* culturales y que la crítica de los estudios culturales, con su noción de *dispositivo*, ha denunciado ampliamente. Para ello utilizaré un enfoque transdisciplinar, lo que quiere decir que combinaré indiscriminadamente distintos aparatos conceptuales y metodologías. Tal confesión no es otra que el reconocimiento de que escribo acerca de lo que me parece bien advertir de esas obras (prácticas, modos de ver, convenciones, significaciones y

entramados de poder), hasta donde mis referencias disciplinares lo permiten –y que cuidaré bien de evidenciar en su momento–. Se trata, en suma, alineándonos a Roberto Follari, de “acercamientos tentativos, fragmentarios y sobre todo reversibles, es decir pensados como ‘operaciones’ concretas que no responden a alguna necesidad temática o metodológica intrínseca, sino más bien a una voluntad que propone (a partir de mis intereses específicos) los criterios desde los cuales la conexión interdisciplinar se hace posible”¹².

La primera parte de este libro comienza con un ensayo en el que trataré genéricamente las especificidades temáticas, estéticas y políticas de la producción audiovisual indígena. Para ello contrastaré los usos y convenciones de esta producción diferenciada con otras formas de representación que han estado ligadas históricamente: el documental antropológico, las etnografías visuales, el cine “imperfecto” de los años 60 y 70, la producción “militante” o de activistas políticos sintonizados con la causa indígena y el cine “doméstico” que ha sido reconfigurado por las vanguardias artísticas para producir “ensayos personales”. Todas estas corrientes, por oposición y semejanza, me ayudarán a situar el objeto de mi interés desde la doble perspectiva que inquieta a los estudiosos de los géneros cinematográficos: el de las estrategias narrativas y los horizontes de expectativa de sus públicos¹³.

En el segundo y tercer ensayo practicaré el análisis de algunas obras escogidas, situándolas en sus propios contextos culturales e históricos. Tratándose de obras que visibilizan el mundo indígena caucano y de la Sierra Nevada de Santa Marta, es imperativo acercarse a las matrices culturales de origen, de manera que se puedan interpretar las claves de su construcción y se avance más allá de una caracterización que las ha preconcebido bajo el esquema general de “estéticas embebidas o enraizadas”¹⁴ y que ha trazado su genealogía en un campo autónomo

12 R. Follari. “Más allá de la historia del arte como disciplina: la cultura visual y el estudio de la visualidad”. En Flórez y Millán. *Desafíos de la transdisciplinariedad*, op. cit., 189.

13 De entrada diré que es apresurado empaquetar las obras hechas por indígenas como parte de un género nuevo, definido –como indican los manuales– por compartir unas tendencias, diferenciarse en sus modos de narrar y tener un público cautivo. La idea de clasificar películas por su inscripción en movimientos sociales o procedencias regionales (por ejemplo, el “cine negro”, el *western* y ahora el “cine indígena”) se estrella, aumentando la confusión, con otros procedimientos más interesados en la narratología: comedia burguesa, melodrama o de aventuras. Para una discusión sobre la definición de géneros cinematográficos, véase E. Pulecio. *El cine: análisis y estética*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2008. Por lo demás, las obras indígenas no han interesado a las grandes empresas de distribución, que son las que más utilizan la noción de género para acomodar a los consumidores a sus estrategias de mercadeo según estándares industriales.

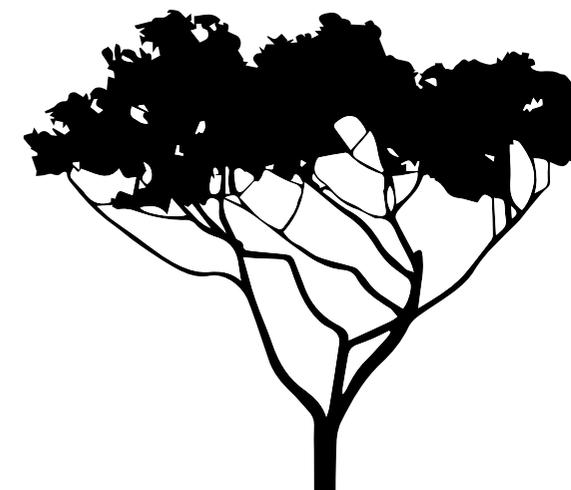
14 Véanse F. Ginsburg. “Embedded aesthetics: creating a space for indigenous media”. *Cultural Anthropology*, 9 (3) (1994): 365-383; y A. Córdova. “Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina”. *Comunicación y Medios*, 24 (2001): 81-107.

e independiente de otras formas de producción mediática. La retórica de la autorrepresentación que ha definido los límites de estas producciones y sus características formales no es sino la expresión de un mundo complejo y cambiante de relaciones sociales específicas que han construido los pueblos indígenas en su relación con las amenazas que vienen de afuera.

Si bien los procesos de creación audiovisual indígena se restringen a ámbitos localizados y dispersos en la geografía nacional, las conexiones entre sus autores son evidentes, pues coinciden en las mismas arenas de agenciamiento político y social de la diferencia cultural, por ejemplo, la de los movimientos indígenas regionales y nacionales o la de la esfera pública de difusión en festivales nacionales y circuitos internacionales. No es forzado pensar entonces que las obras comparten rasgos comunes de motivación, pues están conectadas orgánicamente con las agendas políticas de las organizaciones que las sustentan, y que sus autores pueden ser considerados como una comunidad de practicantes que persiguen objetivos socialmente comunes –dada su condición de *diferentes*–, en un escenario nacional y global jerarquizado y asimétrico de luchas, tensiones y debates. Pero, más allá de estas similitudes, se advierten también particulares y diferentes modos de construcción, determinados socialmente por formas específicas de producción cultural que algunos estudiosos han bautizado como “poéticas de los medios indígenas”¹⁵. A estas maneras distintas de contar audiovisualmente, a sus convenciones y dispositivos se dirige el ensayo final de la primera parte del libro.

La segunda parte de *Poéticas de la resistencia* incorpora otros puntos de vista sobre las condiciones y contextos de producción, circulación y consumo de la producción audiovisual indígena en Colombia. No se trata de un ejercicio de información complementaria sino de una estrategia polifónica para que autores, pertenecientes al ámbito de la comunicación étnica o muy cercanos a él, elaboren textualmente descripciones, análisis y reflexiones sobre contextos territoriales específicos, perspectivas de género y audiencias indígenas. Esta decisión transforma el ejercicio controlado de un autor particular en un espacio dialógico de autorías compartidas, que busca producir comprensiones sobre el mundo de la creación cultural desde lugares de enunciación que borran la distancia con los sujetos que la producen.

¹⁵ Ampliando el concepto griego de poiesis aplicado a los estudios fílmicos, Juan Francisco Salazar y Amalia Córdova proponen esta noción (*poetics of indigenous media*) para investigar tanto los procesos de creación como los productos de representación de estas particulares lógicas de reproducción cultural; en “Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America”. En P. Wilson y M. Stewart (eds.). *Global Indigenous Media. Cultures, Poetics and Politics*. Durham and London: Duke University Press, 2008, p. 40.





Primera parte

La autorrepresentación audiovisual indígena en Colombia

Pablo Mora

FOTO RODAJE DE
PALABRAS MAYORES,
2010. Archivo: Zhigoneshi,
Organización Gonawindúa
Tayrona.

Lo propio y lo ajeno

Representaciones y convenciones en diálogo

LA MAYORÍA DE LOS REALIZADORES audiovisuales indígenas hace parte de movimientos étnicos que, pese a las diferencias y los matices que sus pueblos y organizaciones de origen les otorgan a sus concepciones sobre el valor de la comunicación en sus políticas interculturales, encuentran en las obras que producen un instrumento para negociar utopías y deseos emancipadores en cuestiones de soberanía, ciudadanía, modelos de desarrollo económico y políticas culturales. En este sentido, las experiencias comunicativas indígenas no pueden entenderse como simples ejercicios de creación artística o de representación de la realidad, sino como verdaderas estrategias de agenciamiento político para la defensa de la vida y con un ideal de cambio en los paradigmas civilizatorios de nuestra sociedad. Si, como lo ha señalado Santiago Castro Gómez, el desarrollo de estos movimientos sociales ha obligado a las ciencias sociales a repensar la política y la subjetividad¹, los nuevos creadores audiovisuales, por su parte, nos

¹ S. Castro Gómez. "Historicidad de los saberes, estudios culturales y transdisciplinariedad". En A. G. Flórez y C. Millán (eds.), *Desafíos de la transdisciplinariedad*. Bogotá: Instituto Pensar, Pontificia Universidad Javeriana, 2002, p. 184.

MOVILIZACIÓN INDÍGENA

EN JUKULWA. 2011. Foto:

Amado Villafaña. Archivo:

Zhigoneshi, Organización

Gonawindúa Tayrona.

han obligado también a reconsiderar desde otros ángulos la práctica artística —o, más sencillamente, audiovisual— en su relación con la moral, la política y la estética. Esta práctica se ha ido nutriendo históricamente de corrientes disciplinares y movimientos sociales y estéticos. No es del interés de este ensayo historiar estas relaciones, sino debatir sus regímenes de construcción.

Etnografías visuales, ficciones y documentales colaborativos

El universo de las autorrepresentaciones audiovisuales indígenas puede ser puesto en diálogo con las etnografías visuales del mundo étnico que practican los antropólogos y con los documentales que realizan cultores del género. Puede decirse, en general, que antropólogos y documentalistas comparten el propósito de representar el *mundo de lo real*² —en este caso, lo indígena—, según unos constreñimientos de verdad, sobriedad, coherencia, pertinencia y argumentación. Desde los propios orígenes del cine documental estos autores han tenido la disyuntiva, consciente o no, de construir una visión del mundo sobre los “otros” o de traducir el “punto de vista nativo”. Dziga Vertov, en el primer caso, y Robert Flaherty, en el segundo, siguen siendo los referentes clásicos de la construcción documental, así como otras corrientes, como el Cine-Verdad (del francés, *cinéma vérité*) o las etnografías en primera persona, complejizan históricamente el asunto. Jay Ruby³ ayudó a dilucidar las múltiples posibilidades de relación de los documentalistas con la gente filmada, enunciando un juego de preposiciones que le dio título a su célebre artículo “Hablando por, acerca de, con, al lado de: un dilema documental y antropológico”. No se trata solamente de cuestiones de método (cómo se divulga el conocimiento antropológico), sino también de consideraciones políticas y éticas (cómo participan los sujetos filmados: si como objetos de representación o como protagonistas activos en las decisiones de

2 Así se reconoce el documental en algunas tradiciones teóricas, por oposición a la ficción. No viene al caso presentar aquí el estado actual de los debates sobre este concepto de “lo real”, que tiene una larguísima tradición filosófica occidental, tan vieja como Platón y Aristóteles. Académicos y artistas comparten la preocupación por esta cuestión que se resume en dos posiciones: lo real es “lo que está ahí”, es decir, el mundo existe independientemente de nuestros conceptos y representaciones; la segunda responde con escepticismo: “no hay forma de establecer una correlación entre las representaciones y el mundo real”, todo es cuestión de perspectiva y percepción. Véase el trabajo “Los estudios del cine documental y la cuestión de lo real” de J. Campo. “Los estudios del cine documental y la cuestión de lo real”. *Comunicación y Medios*, 24 (2011): 273-284.

3 J. Ruby. “Hablando por, acerca de, con, al lado de: un dilema documental y antropológico”. *Revista Fall*, 2 (1991).

realización)⁴. Analizando las nociones de voz, autoridad y autoría de los documentales etnográficos, Ruby puso el dedo en la llaga: ¿quién puede representar a quién, con qué intención, con qué lenguaje y en qué contexto? Todo esto ha tenido consecuencias profundas en la transformación de las convenciones narrativas de las etnografías visuales y de los documentales antropológicos. Los protagonistas de esta transformación no son sus autores, sino quienes son representados; para nuestro caso, los movimientos étnicos que reclaman el derecho a controlar su propia imagen, ahondando la crisis de la representación occidental.

En la actualidad sigue siendo cuantiosa la producción de documentales que, ajenos por completo a esta crisis, exponen a la gente filmada o grabada desde el punto de vista controlado del realizador. Antes y después de la aparición del sonido sincrónico, el mundo indígena colombiano se hizo visible, pero fue mudo, incapaz de hablar por sí mismo. Los ejemplos sobran: carijonas y pirangas que sirvieron de bogas y cargueros en la travesía que hiciera por sus territorios el médico, arqueólogo y novelista colombiano César Uribe Piedrahíta, apenas sí quedaron incluidos en la película **Expedición al Caquetá** (1930-1931), únicamente como testigos serenos e impávidos del desconcierto de los excursionistas: “La cámara no asusta a estos buenos amigos”; o el documental institucional **A Journey to the Operations of South American Gold Platinum Co., in Colombia South America** (1937), atribuido a Kathleen Romelli, que, como su título lo indica, sirvió para promover y justificar el monopolio de la producción aurífera de esa compañía en el Chocó. Las pocas imágenes sin voz de indígenas de la región respaldaron la afirmación de que “son pocos y conservan su pureza racial”⁵.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, los indígenas colombianos se volvieron protagonistas en la pantalla. Su presencia, hasta entonces desconocida o fragmentaria, nació a la luz del cinematógrafo, a costa de su desprecio. El eco que tuvo la encíclica *Vigilante Cura*, dedicada al cine por el papa Pío XI en 1936,

4 La disyuntiva estuvo planteada tempranamente en la obra pionera del documental etnográfico **Nanook del Norte** de Robert Flaherty (1922). Faye Ginsburg ha insinuado que la película oscureció el compromiso y la participación en el proceso cinematográfico de los inuit, en calidad de técnicos, operadores de cámara, laboratoristas y consultores de producción. Después de la muerte del actor principal Allakarialak, cuya habilidad para la cámara Aggie fue legendaria, las organizaciones indígenas del Ártico tuvieron que esperar 50 años para establecer su propio servicio de televisión satelital (Inuit Broadcast Corporation, IBC), en reacción a la invasión de programación televisiva ajena, estimulada por el gobierno canadiense. “Introduction: Complicity and engagement in the ethnography of Media”. En F. Ginsburg, L. Abu-Lughod y B. Larkin (eds.). *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley - Los Angeles: University of California Press, 2002.

5 Las referencias históricas de este apartado provienen en su mayoría de A. Mateus. “Lo indígena en el cine y videos colombianos: panorama histórico”. *Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento. Cuadernos de Cine Colombiano. Nueva Época*, 17A (2012): 7-27.

animó a sacerdotes claretianos y capuchinos a aventurarse en este medio, interesados hasta entonces en proscribirlo y censurarlo por su estímulo a la perversión y la corrupción. Embera-katíos y arhuacos fueron representados en películas de ficción que tuvieron el único propósito de exaltar el esfuerzo apostólico de esas congregaciones. Estos pueblos prestaron indígenas de carne y hueso, pero solamente para quedar atrapados en las tramas de la redención cristiana. (Faltaban muchos años para que el realismo cinematográfico de Víctor Gaviria inundara las salas con “actores naturales”, es decir, con protagonistas que interpretaran su propia vida en “tonos documentales”). En la historia ignominiosa de nuestras imágenes en movimiento, **Amanecer en la selva** del sacerdote Miguel Rodríguez (1950) y **El valle de los arhuacos** del antropólogo Vidal Antonio Roza (1964) son películas en las que la vida de los pueblos indígenas fue digna de contarse, a condición de ejemplificar una mutación radical, esto es, la negación de su cultura. Ya hablaremos de la inversión de la obcecada fórmula en la historia de Occidente “de la barbarie a la civilización”, cuando veamos cómo los propios arhuacos, medio siglo después, desenmascararon el despojo capuchino en **Nabusímake: memorias de una independencia** (Amado Villafaña, 2010).

Mudos, deformados o estigmatizados en sus representaciones, los pueblos indígenas tuvieron que esperar varios años para que su imagen empezara a ser consistente. A partir de los años 60 ya no fue difícil encontrar obras documentales sobre los indígenas que no se hicieran a partir de fragmentos de sus voces testimoniales. Cambios culturales, políticos, discursivos y tecnológicos, entre los que cabe el giro relativista de la antropología, con su crítica interna al colonialismo, pusieron de moda la consigna de “darles voz a los que no la tienen”. El relato de las masacres y torturas cometidas por “blancos civilizados” contra el pueblo guahibo en **Planas: testimonio de un etnocidio**, del cineasta Jorge Silva y la antropóloga Marta Rodríguez (1971), inauguró el viraje hacia un nuevo tipo de cine que se constituyó en discurso dominante sobre “los otros”. **El pecado de ser indio** (Jesús Mesa García, 1975) sobre la masacre cuiba de La Rubiera; **Cuibas** (Antonio Montaña, 1979) sobre las violencias físicas, económicas y simbólicas ejercidas contra este pueblo; **Nuxka** (Manuel Franco, 1974) sobre los pueblos kogui, arhuaco, wayú, guahibo, cuiba y guambiano; y **Madre Tierra** (Roberto Triana, 1975) fueron ejemplos de un cine *indigenista* que, aunque comprometido con las visiones traumáticas de los pueblos indígenas, mantuvo un “poder semiótico” que monopolizó hegemonícamente las representaciones étnicas por fuera de su propio mundo simbólico. Estos documentalistas y antropólogos contribuyeron sin duda a la figuración indígena en la construcción de las identidades

nacionales y sirvieron, en ocasiones, a la integración de estos pueblos al proyecto moderno del Estado nación y, en otras, a la denuncia de su situación oprobiosa.

En estas representaciones audiovisuales, como en todas las que se han seguido haciendo desde esta perspectiva, el autor mantiene el privilegio de hablar a través de esas voces, segmentándolas, reorganizándolas, mutilándolas, tergiversándolas, que es lo que se hace comúnmente en las salas de edición, sin la presencia incómoda de los representados interpelando a los directores con sus consideraciones sobre correspondencia, veracidad y autoimagen. Como lo ha desnudado el teórico Bill Nichols⁶, en el fondo, los testimonios en este tipo de documentales son la prueba de la argumentación del autor. Quienes profesan una fe ciega en la objetividad documental han cuestionado la legitimidad de las voces testimoniales, algo parecido al concepto de fuentes que utilizan los periodistas: ¿lo que los testigos dicen debe aceptarse como válido?, ¿tienen ellos una posición privilegiada sobre su propio relato?, ¿dónde queda el aporte del antropólogo con su conocimiento y cómo se expresa tácita o explícitamente este conocimiento? Estas preguntas son irrelevantes para quienes practican una antropología interesada más en los ejercicios hermenéuticos y en las significaciones culturales que en las causalidades cerradas de los discursos objetivistas.

A. Mateus⁷ ha reseñado un hecho histórico significativo de la participación indígena en la producción audiovisual colombiana que modificó su relacionamiento con ese nuevo mundo mediático, transformando también los modos autoriales de representación. Se trata de la invitación que a finales de los años 70 les hizo el Consejo Regional Indígena del Cauca a Marta Rodríguez y Jorge Silva para que realizaran una película sobre la violencia padecida por los indígenas caucanos, con el propósito de servir como testimonio en el Tribunal Russell de Holanda, encargado de examinar la violación de los derechos humanos en Colombia bajo el régimen del presidente Julio César Turbay. Nació entonces **La voz de los sobrevivientes** (1980), obra dedicada a la memoria del indígena nasa Benjamín Dindicué, asesinado en 1979. Dos años después se estrenó **Nuestra voz de tierra: memoria y futuro** (1974-1980) que estableció prácticas más decididamente compartidas y de mediación entre cineastas y comunidades. Así lo atestigua la propia Marta Rodríguez: “los indígenas participaron mucho en la película: les consultábamos la estructura narrativa y el esquema del montaje. Aquí venían a ver la moviola durante seis, siete, nueve horas. Y como consideramos

6 B. Nichols. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997

7 Mateus. “Lo indígena en el cine...”, op. cit.

que la película tiene que servir como forma de conocimiento útil, también regresamos al Cauca para proyectarla”⁸.

Desde entonces se han desarrollado experiencias colaborativas entre documentalistas, antropólogos e indígenas que han ofrecido la posibilidad de percibir más directamente el punto de vista indígena y han resituado los viejos roles de la producción de etnografías visuales y de documentales antropológicos. También se han convertido en interesantes herramientas para negociar identidades culturales y quebrar la hegemonía de quienes han controlado históricamente las tecnologías audiovisuales. Compartir la autoridad y la autoría y, en muchos casos, cederlas definitivamente ha significado un cambio radical en la manera como se producen las imágenes y en los lenguajes mediante los cuales el conocimiento antropológico se presenta al público.

Ese cambio compromete los soportes intelectuales y éticos de los realizadores en su relación con los sujetos filmados. Cuando se da una negociación de sentidos entre el realizador y los sujetos, se transforman también las relaciones entre este y su público y la obra se adapta por fuerza a nuevas claves narrativas. Tal es el caso de **Crónica de un baile de muñeco** (Pablo Mora Calderón, Lavinia Fiori y comunidad yukuna de Puerto Córdoba, 2003), una experiencia en el bajo Caquetá amazónico que incluyó un taller de apropiación tecnológica y de lenguajes audiovisuales, la participación del pueblo yukuna en todas las etapas de la realización (investigación, guion, grabación y edición) y una modificación real y legal de la autoría y sus derechos patrimoniales. Si la realización cooperativa de esta obra les permitió a los indígenas establecer una relación directa con los lenguajes audiovisuales y descubrir nuevas formas de transmisión de sus memorias rituales, para los antropólogos involucrados significó un cuestionamiento profundo de sus métodos de trabajo etnográfico. La obra tuvo tres versiones: una autorial de 90 minutos, otra de 52 minutos para televisión y otra de 6 horas para la comunidad (esta última desprovista de testimonios y explicaciones). Cada una de ellas transmite informaciones particulares, tiene distintos “ritmos de montaje” y obedece a las preferencias de públicos distintos⁹.

La producción cooperativa de documentales antropológicos ha sido uno de los pasos previos –no el único– para que pueblos indígenas controlen autónomamente

⁸ La entrevista a Martha Rodríguez, tomada de ibídem, p. 14, viene completa en Diego León Hoyos. “Entrevista a Martha Rodríguez”. *Cine*, 18 (1982). Focine.

⁹ Las reflexiones personales sobre esta experiencia se encuentran en P. Mora “De caníbales y peregrinos: sobre arte y etnografía visual”. En *Arte y etnografía*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2007. Para un análisis contextual, véase Mateus. “Lo indígena en el cine...”, op. cit., pp. 22-23.

sus representaciones audiovisuales. Sin el sesgo de los enfoques de las antropologías reflexivas, los documentalistas antropólogos se han convertido en acompañantes o asesores de las nuevas prácticas de comunicación indígena. En muchas de las obras consultadas para esta investigación todavía hay expertos no indígenas que asumen cargos importantes en la realización como directores, editores, guionistas y/o productores¹⁰. Y aunque esto suponga reflexiones más profundas –que están por hacerse– sobre autorías compartidas o cocreaciones e implique la construcción de categorías híbridas de clasificación¹¹, es evidente que estas obras han quebrado el control tradicional de la representación y se han construido desde nuevos lugares de enunciación.

Modos imperfectos y video indígena

Algunos autores indígenas se niegan expresamente a considerar lo que hacen como obras y prefieren referirse a ellas como “materiales de comunicación” o simplemente *videos*¹². La cineasta mapuche Jeannette Paillán, actual presidenta de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas, critica la terminología empleada usualmente para describir a los comunicadores indígenas como *videastas* y no como directores o documentalistas. Inscribirlos en esta categoría tiene el doble efecto de reducir su labor y capacidad técnica y reforzar las asimetrías entre el celuloide y el video, a pesar de los cambios que ha provocado la ascendencia de la era digital desde los años 90¹³.

¹⁰ Por ejemplo, Erik Arellana en **Un viaje a Kankuamia** (2006), Gustavo de la Hoz en **El origen del pueblo tikuna** (2009), Jaime Tisoy y Juan Fernando Cano en **Kalusturinda** (2010), Carlos Gómez en **Ñanz** (2011) y Pablo Mora en **Palabras mayores** (2010).

¹¹ En los catálogos de Daupará se ha establecido la categoría, todavía precaria, de “sintonizadas”, para agrupar aquellas obras de autores no indígenas que se han construido con la orientación de autoridades tradicionales, la supervisión y, a veces, producción de organizaciones locales o regionales y/o la participación indígena en la estructura de cargos técnicos y de creación. Por ejemplo, **Kitek Kiwe** de Pedro Pablo Tatay (2008), **La danza yalcón** de Diana Gutiérrez (2009), **Las rutas del yagé** de Álex Gómez (2010), **S.O.S Embera** de Pau Soler (2010) y **Pitx'i** de Xavi Hurtado (2010).

¹² Los estudiosos del tema, especialmente antropólogos, han utilizado indistintamente denominaciones autoadscritas, como *video indígena*, *audiovisual indígena* y otras, como *medios indios* o *medios aborígenes* –F. Ginsburg. “Indigenous Media. Faustian Contract or Global Village?” *Cultural Anthropology*, 6 (1) (1991): 92-112–. Para una discusión sobre estas categorías, véase E. C. Wortham, “Between the State and Indigenous Autonomy: Unpacking *Video Indígena* in Mexico”. *American Anthropologist*, 106 (2) (2004): 363-368.

¹³ Ch. Gleghorn. “Creando espacios de reflexión y reconocimiento: la crítica cinematográfica del lenguaje audiovisual del cine indígena”. Ponencia en el panel “Imagen de los pueblos originarios en el cine”, XI Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas: “Por la vida, imágenes de resistencia”. Bogotá, CLACPI, 24 de septiembre de 2012.

No es casual que algunos estudiosos de las formas audiovisuales indígenas en América Latina, como Córdova y Salazar¹⁴, las hayan comparado con el “cine imperfecto”, nombre que acuñara el realizador y teórico cubano Julio García Espinosa¹⁵ para dar cuenta de los ideales del movimiento de cineastas que siguió a la Revolución Cubana¹⁶. Recontextualizando esta noción al video indígena, el examen de sus convenciones requiere de un cuidadoso abordaje, libre de los criterios de perfección artística o de calidad narrativa que rigen cierta crítica cinematográfica. Se trata de obras que apenas empiezan a decantarse en tradiciones audiovisuales –que para el caso colombiano no llevan más de una década de existencia– y en las que sus autores siguen buscando un lenguaje propio, en ocasiones contestando a los juicios y valores nacionales e internacionales que las industrias culturales le han impuesto a la producción audiovisual.

Sin embargo, no se trata en todos los casos de limitaciones técnicas o de la evidencia de que, como autores, estos nuevos directores étnicos no pertenecen a una minoría que ha tenido el tiempo y las condiciones necesarias para desarrollar, ella misma, una cultura artística en escuelas especializadas de formación cinematográfica, como lo planteaba García Espinoza¹⁷. El comunicador y cineasta boliviano Iván Sanjinés ha desmentido el prejuicio de que lo indígena se asocia a un tipo de producción de tipo artesanal, a “algo básico, o hecho

con limitaciones”¹⁸. Se trata, más bien, de otras maneras de entender la creación audiovisual, alejadas de los imaginarios de prestigio que dominan el cine de autor o de los constreñimientos mercantiles, como la rentabilidad, condicionados por los sistemas de producción industrial. Es cierto que muchos autores indígenas ven con sospecha el refinamiento occidental en materia de lenguajes y críticas, pero no todos tienen una voluntad expresa de romper los cánones del “buen gusto” artístico que aseguran éxitos de taquilla (que van de Aristóteles a Hollywood). Sin embargo, el malestar que expresan explícitamente con estos dos universos no significa una renuncia a mejorar su dominio técnico de cámaras, micrófonos y programas de edición, en la búsqueda o reinención de un lenguaje propio.

Activismo mediático y nuevas formas de representación

Gracias a las convergencias tecnológicas del video y la Internet, los movimientos indígenas han encontrado nuevos soportes para la diseminación global de sus idearios y demandas políticas y culturales. En procesos disímiles y con diferentes intensidades, producciones audiovisuales indígenas circulan profusamente en plataformas de la red y estimulan nuevas formas de agitación política y la solidaridad de una vasta corriente de comunidades virtuales alinderadas con causas anticapitalistas. Los imaginarios de las contraculturas ancestrales han permeado el imaginario de activistas que reciclan, mezclan y crean imágenes, sonidos y textos provenientes del mundo indígena. Estos activistas de distinta proveniencia –de agencias no gubernamentales de derechos humanos o de defensa de los derechos indígenas, de movimientos antiglobales o de las propias organizaciones indígenas– producen un tipo de material que usualmente permanece al margen de la esfera “pseudopública” de los grandes medios (cine, televisión y DVD masivos), justamente porque conciben su praxis como una “guerrilla cultural electrónica”¹⁹ que reacciona al orden dominante, es decir, a los modelos políticos, culturales y económicos del capitalismo transnacional.

¹⁴ A. Córdova. y Juan. F. Salazar. “Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America”. En P. Wilson y M. Stewart (eds.), *Global Indigenous Media. Cultures, poetics and politics*. Durham - Londres: Duke University Press, 2008, pp. 42-43.

¹⁵ Julio García Espinoza. “Por un cine imperfecto”. *Cine Cubano*, 140 (1970): 9.

¹⁶ En su manifiesto “Por un cine imperfecto”, García Espinoza (ídem) rechazaba el papel mediador de la crítica, el exhibicionismo mercantil y el vetetismo de los directores. “Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. El cine imperfecto lo mismo se puede hacer con una Mitchell que con una cámara de 8 mm. Lo mismo se puede hacer en estudio que con una guerrilla en medio de la selva. Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos el ‘buen gusto’. De la obra de un artista no le interesa encontrar más calidad. Lo único que le interesa de un artista es saber cómo responde a la siguiente pregunta: ¿qué hace para saltar la barrera de un interlocutor ‘culto’ y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra? El cineasta de esta nueva poética no debe ver en ella el objeto de una realización personal. Debe tener, también desde ahora, otra actividad. Debe jerarquizar su condición o aspiración de revolucionario por encima de todo”.

¹⁷ Como en casi toda América Latina, las producciones audiovisuales indígenas colombianas provienen de experiencias de formación no continuada, en su mayoría talleres y cursos de “alfabetización audiovisual” que han impartido profesionales expertos provenientes de organizaciones no gubernamentales, instituciones universitarias, iniciativas gubernamentales y de unas pocas escuelas propias de comunicación regional y/o continental. Son todavía escasos los realizadores indígenas que han cursado estudios universitarios, entre ellos dos mujeres: la cineasta Adriana Kigüa del pueblo guahíbo y la comunicadora Mileydi Orozco Domicó del pueblo embera.

¹⁸ I. Sanjinés. “Indígenas en las cámaras: construyendo empoderamiento y nuevas prácticas de resistencia”. *Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento. Cuadernos de Cine Colombiano - Nueva Época*, 17 B (2012): 50.

¹⁹ G. Polanco y C. Aguilera. *Luchas de representación. Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano*. Cali: Universidad del Valle, 2011, p. 33. La expresión proviene de Luis Santoro, militante e investigador brasileño de las articulaciones entre video y movimientos sociales en América Latina.

Y aunque hay trabajos formalmente innovadores, la mayoría están impregnados de una voluntad de inmediatez y efectividad para denunciar abusos y representar “aquí y ahora”, en el presente histórico, las protestas que suceden en cualquier rincón del planeta. Condicionados por las características tecnológicas de la Web (*World Wide Web* en inglés), estos trabajos adoptan la forma de clips informativos de corta duración, son estilísticamente pobres y se asemejan a los informes periodísticos transmitidos en directo. Por lo general, no tienen intenciones de explicar y son más bien una manifestación del proceso que los activistas, armados con cámaras de mano, están presenciando. Como lo sugiere Michael Chanan, esos materiales no son una representación de militancia, sino que se conciben como actos políticos y formas de intervención directa que aspiran a tener efectos de persuasión y de movilización social en las audiencias que vinculan²⁰.

El préstamo de materiales y la producción de versiones híbridas hechas por activistas externos y comunicadores indígenas empiezan a volverse frecuentes en algunas organizaciones indígenas. En una dinámica todavía por estudiarse, esas formas de agitación política global que toman cuerpo en redes solidarias han influenciado los contenidos, las estéticas, las formas de trabajo y los usos de la producción audiovisual indígena. Para los movimientos indígenas colombianos (el caucano, por ejemplo) constituyen un desafío estratégico, pues posibilitan la interconexión planetaria y la difusión de informaciones sobre sus valores culturales y sus luchas.

En la geopolítica de la globalización este nuevo paisaje mediático *indigenizado* y sus efectos en la formación de públicos están también por estudiarse. Los estudiosos del ciberespacio nos recuerdan que lo que se sube al Internet puede ser visto por cualquier persona. Para activistas y realizadores indígenas es un reto lidiar con ese tipo de espectador, caracterizado por atributos negativos: anónimo, distante, disperso, fragmentado socialmente y más atomizado que nunca. Para ese espectador, cuyo procedimiento habitual es yuxtaponer imágenes en simultánea, jugar aleatoriamente con imágenes dislocadas y, sobre todo, presenciar sin estar ahí, también es un reto condensar las imágenes volátiles, discernir los mensajes, atreverse a tomar posición y movilizarse políticamente.

La eficacia mediática y de posicionamiento en la red del movimiento indígena zapatista en México ha sido fuente de inspiración para algunos comunicadores indígenas colombianos, que comprobaron cómo el respaldo social y de comunidades virtuales solidarias a escala planetaria evitó que ese movimiento

²⁰ M. Chanan. “El documental político después de la Guerra Fría”. *Comunicación y Medios*, 24 (2011): 52.

fuera borrado literalmente del mapa. Con todo, sigue siendo un misterio si ese potencial de intervención social que tienen esas comunidades virtuales puede ser efectivo como fuerza política en las agendas de resistencia indígena de nuestro país.

Creaciones en primera persona del plural

Reconociendo que las obras audiovisuales indígenas son el producto de la voluntad de autorrepresentación que tienen los movimientos étnicos en un mundo globalizado, es tentador compararlas con el recién redescubierto “cine doméstico”, que ha permeado un vasto rango de producciones experimentales, como el “cine personal” de los documentalistas de vanguardia. La primera semejanza es que las creaciones domésticas se reconocen por su estética *amateur* o no profesional –“mal hecha” o “aestética”²¹–, su anclaje en la intimidad de los realizadores y su fuerte afiliación simbólica con el destinatario de esas obras: la propia familia o el grupo de pertenencia. Se trata de un cine hecho *a través de nuestros propios ojos*: “el tiempo es donde habitamos y, con la sustancia impalpable que forman la memoria y los recuerdos, es con lo que vamos configurando nuestras trayectorias vitales, nuestro devenir y nuestros sueños”²².

Así introduce Antonio Delgado Liz el conjunto de impregnaciones físicas en formatos de imagen, audio o video de cualquier tipo (cine o video, analógico o digital) que tienen el propósito afín de captar fragmentos de vida, momentos encapsulados de tiempo de las memorias personales y colectivas de grupos familiares y comunitarios²³. A contraluz, este texto encaja con alguna parte del repertorio de obras hechas por indígenas colombianos: desde la más íntima objetivación de la nostalgia embera, en la videocarta de Mileydi Orozco a su abuelo difunto (*Mu Drua*, 2012), pasando por el reciclaje crítico de archivos fotográficos y cinematográficos externos para reconstruir el relato familiar de un episodio histórico traumático del pueblo arhuaco, en la obra de Amado Villafaña

²¹ Estos adjetivos provienen de Roger Odin y Laurence Allard, respectivamente. Mis apreciaciones sobre el tema se apoyan en estos y otros autores compendiados por Cuevas (2010).

²² La realizadora de origen japonés-americano Karen L. Ishizuka describió con esas palabras el mundo ignorado de conocimiento histórico que subyace en películas y cintas domésticas, abandonadas y estropeadas, que hicieron durante más de sesenta años los migrantes japoneses a su llegada a Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX y que ella convirtió en una exitosa instalación museográfica que lleva ese mismo título. En “A través de nuestros propios ojos. El cine realizado con metraje doméstico japonés-americano”. En E. Cuevas Álvarez (ed.), *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, 2010, pp. 207-223.

²³ Antonio Delgado Liz. “Presentación”. En E. Cuevas Álvarez (ed.), *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, 2010, pp. 13-14.

(**Nabusímake: memorias de una independencia**), hasta el relato autobiográfico del kankuamo Daniel Maestre cuando regresa a su pueblo natal para testificar, en primera persona, la tragedia humanitaria que llevó al exterminio de más de doscientos indígenas de su grupo (**Un viaje a Kankuamia**, Arellana).

La fuerte dependencia de estas obras con las matrices culturales de origen –en que productores y receptores conforman orgánicamente una comunidad de comunicación²⁴– emparenta esta producción al cine doméstico, a condición de quitarle las características de privada y solipsista o de experimentación reflexiva con fines de vanguardia con que algunos ensayistas describen los ejemplos límite de este género (Stan Brakhage o Jonas Mekas, para citar solo dos). El parentesco puede extenderse a las formas de producción y exhibición, ajenas a los modos industriales, y a un cierto descuido por la forma. Sin embargo, cuando se comparan sus modos convencionales de construcción, las afinidades desaparecen. Según Odin²⁵, el cine doméstico es, en esencia, disperso narrativamente, no le interesa la clausura –no tiene marcas de inicio y salida–, su temporalidad es indefinida e ignora las convenciones del lenguaje audiovisual para darle coherencia a una sucesión de planos. Estas características formales lo sitúan más en el ámbito de las colecciones de registros crudos que en el de las narrativas estructuradas. En este sentido puede parecerse más a los valiosos archivos que reposan en las gavetas de las organizaciones indígenas o en los fondos de material acumulado por etnógrafos visuales, cuyas pragmáticas no tienen la pretensión de ir más allá del documento-memoria.

Por lo demás, el trabajo colectivo de la producción audiovisual indígena –en el que “yo registro acontecimientos o creo obras” hay que reemplazarlo por un estruendoso “nosotros comunicamos”–, la aparición de puntos de vista alternativos y controlados de representación cultural (desde abajo y desde adentro) y la creación de circuitos paralelos de exhibición (locales, nacionales e internacionales) son algunas de las claves para entender la especificidad de este campo distintivo de producción cultural.

En este último aspecto, el posicionamiento de obras indígenas en circuitos nacionales e internacionales de exhibición, así como el uso estratégico que se les da en espacios multisituados de negociación problematizan la noción de

²⁴ Utilizo este concepto pensando en la vieja distinción entre comunidad y sociedad propuesta por Ferdinand Tönnies. Véase de L. Allard. “Un encuentro entre el cine doméstico y el experimental: el cine personal”. En Cuevas. *La casa abierta*, op. cit., p. 268. Esta comunidad de comunicación no significa que la producción audiovisual indígena esté enclaustrada, como argumentaré más adelante.

²⁵ R. Odin. “El cine doméstico en la institución familiar”. En Cuevas. *La casa abierta*, op. cit.

autocontemplación o intimismo comunitario –que equivaldría en el cine doméstico a las proyecciones familiares con propósitos celebratorios–. Las discusiones de los realizadores indígenas sobre los fines, los usos y los destinatarios de sus obras expresan ya una construcción diferenciada de la noción de público. La visibilización externa del pensamiento indígena sigue siendo, ayer como hoy, con cámaras propias o sin ellas, una preocupación recurrente en espacios internos de reflexión. Para los realizadores indígenas, la comunicación de sus pueblos es un hecho incontestable y se sustenta cotidianamente en sus propias cosmovisiones, identidades, valores, lenguas y aspiraciones. Pero los retos que impone el uso de tecnologías y lenguajes provenientes del cine, el video, la radio y la Internet han renovado sus 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 y sostenibilidad?²⁶

A diferencia del camarógrafo aficionado que graba el bautismo de su hijo para refigurar, año tras año, los recuerdos del pasado en sesiones dirigidas a su familia, las preguntas que se formulan los realizadores indígenas son sintomáticas de sus posiciones estratégicas, en un campo ampliado y complejo en el que entran por igual amigos íntimos, aliados de la sociedad civil, funcionarios públicos, agentes del mercado y decisores de organismos internacionales. De manera que adentro y afuera, local y global, privado y público no son excluyentes en este marco comunicacional.

Otras epistemologías para definir lo propio

Charlotte Gleghorn, investigadora de la Universidad de Londres, familiarizada con los circuitos internacionales de exhibición del video indígena de América, ha llamado la atención sobre la inconveniencia de aplicar las mismas categorías y términos provenientes de tradiciones anglosajonas a contextos culturales distintos²⁷. Apoyada en la realizadora y antropóloga indígena Beverly Singer de la Universidad de Nuevo México, ha mostrado cómo las acepciones corrientes de *vanguardista*, *documental* o *etnográfico* no son categorías naturales, además que explican poco la creación audiovisual indígena. En vez de inscribir forzosamente las obras en corrientes estéticas preestablecidas, que poco tienen que

²⁶ Estos temas han sido discutidos en mesas de trabajo promovidas por las muestras de Cine y Video Indígena en Colombia, Daupará de 2009, 2010 y 2011.

²⁷ Gleghorn. “Creando espacios de reflexión...”, op. cit., p. 3.

ver con el mundo indígena, ella aconseja buscar nuevas formas de describirlas y explicarlas. El trabajo de Gleghorn no es solamente analítico y da cuenta de las complicidades que tienen estudiosos del primer mundo con los procesos indígenas. Aboga por una crítica comprometida que alimente positivamente los procesos que se vienen adelantando en todo el continente americano para despertar el interés de nuevos públicos y concientizar a los espectadores sobre las difíciles situaciones que enfrentan los pueblos indígenas, pero también sobre su vitalidad en procesos de recuperación cultural, experimentación en nuevas narrativas y capacidad de resistencia²⁸.

Recientemente la crítica cultural y 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) internacionales, en el cual la asimetría cultural es la norma²⁹.

La *crítica decolonial*³⁰ ha llamado a reintroducir la historia en el pensamiento de la imagen y ha planteado 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 Joaquín Barriendos³¹ denomina la *colonialidad del ver*. Sobre la base del concepto de “diferencia colonial”, estos críticos han propuesto articular una indagación sobre las distintas esferas de

28 Para una discusión sobre esta relación a nivel mundial, véase F. Ginzburg. “Introduction: Complicity and engagement in the ethnography of Media”. En F. Ginzburg, L. Abu-Lughod y B. Larkin (eds.), *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002 21-23).

29 Ch. León. “Visualidad, medios y colonialidad. Hacia una crítica decolonial de los Estudios Visuales”. En *Desenganche: visualidades y sonoridades otras*. Quito: La Tronkal, 2010.

30 Este enfoque que ha cuestionado radicalmente el eurocentrismo ha sido defendido por Aníbal Quijano, Walter Dignolo y Ramón Grosfoguel. Para un balance de este pensamiento, véase S. Castro Gómez y R. Grosfoguel. *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad Central, Pontificia Universidad Javeriana, 2007.

31 J. Barriendos. “La colonialidad del ver. Visualidad, capitalismo y racismo epistemológico”. En *Desenganche: visualidades y sonoridades otras*. Quito: La Tronkal, 2010.

dominación que surgen con la modernidad-colonialidad y que han convertido la diferencia en jerarquía. Quijano lo ha planteado 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”³².

Lo que debaten líderes de la comunicación indígena en foros internacionales puede ser un punto de partida para acercarse, desde adentro, al desarrollo de un pensamiento propio, “objetivado de modo autónomo”, que intenta posicionar sus prácticas y lenguajes audiovisuales en relación con corrientes académicas y estéticas externas. Sus apreciaciones son significativas de la manera como construyen un discurso sobre la representación audiovisual, las prácticas que le dan origen y su relación con la realidad. Se trata de reflexiones conceptuales sobre lenguaje, modos de trabajo, audiencias, usos y estéticas que podrían caber en lo que Catherine Walsh llama “otras epistemologías”³³.

He aquí algunas de esas apreciaciones que, además de caracterizar las producciones, sirven también como idearios que les dan horizonte a unas prácticas que se saben en construcción³⁴:

1. “Las luchas, tradiciones, proyectos y denuncias que se expresan en las obras audiovisuales llevan consigo una visión que parte de la conciencia constante de las raíces propias, de los antepasados, de la creación del

32 A. Quijano. “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”. En S. Castro Gómez, O. Guardiola y C. Millán (eds.), *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica postcolonial*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1999.

33 Para C. Walsh los movimientos indígenas de América Latina son un ejemplo de proyectos otros de conocimiento. “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”. C. Walsh (ed.), *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial. Reflexiones latinoamericanas*. Quito: Abya-Yala, Universidad Andina Simón Bolívar, 2005, pp. 20-21.

34 Estas apreciaciones no estructuradas en un discurso se han consignado en talleres y conversatorios que han reunido a representantes de pueblos indígenas de toda América Latina y a invitados especiales de Canadá, Estados Unidos y Australia, con ocasión del Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas que organiza bianualmente la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI) desde 1985 en distintos países (México, Brasil, Venezuela, Perú, Bolivia, Guatemala, Chile, Ecuador y Colombia). A menos que se indique lo contrario, su contenido proviene de la relatoría hecha en la mesa de trabajo “Cuáles son los elementos del lenguaje audiovisual indígena”, moderada por Juan Francisco Salazar, que se llevó a cabo en Bogotá el 24 de septiembre de 2012, durante la XI edición del Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas: “Por la vida, imágenes de resistencia”. Bogotá, Clacpi, 23 al 30 de septiembre de 2012.

mundo, de las fuerzas espirituales que iniciaron en aquel pasado distante y que siguen ahora. Se trata de conocimiento, sabiduría y espiritualidad que perdurarán más que nosotros. Cuando esos mensajes se incorporan a las imágenes en movimiento, en el audiovisual indígena podemos ver las raíces propias y la raíz común de toda existencia. De esta manera, imagen y raíz forman un círculo dinámico, siempre cambiante, que nos permite ver tanto la imagen de la raíz como la raíz de la imagen”³⁵.

2. El video indígena no se limita a la denuncia, ni siquiera a la resistencia. Va más allá, al comprometerse también con la representación de lo que es “bueno para la vida”. Para los comunicadores indígenas son más importantes las prácticas que las representaciones. Por eso las discusiones sobre estilo y estética no deben privilegiarse por encima de los procesos reales de agenciamiento político y defensa de sus derechos.
3. El video indígena está pensado fundamentalmente para audiencias propias, no para los festivales. Es útil para transformar las condiciones de vida de los pueblos y no para el prestigio de los comunicadores. Esto no excluye otros públicos solidarios ni el diálogo con la academia, con los artistas y con la tecnología, a condición de no depender de esos *externos*.
4. Los métodos de realización indígena son diferentes de los de los profesionales. Son trabajos colectivos que buscan expresar lo propio, de ahí el uso predominante de lenguas indígenas en las obras. Las decisiones de contenido parten de la comunidad y las obras van hacia ella como servicio. No deben existir “directores”, sino “responsables”.
5. Buscar un lenguaje propio significa ser autónomo, independiente y descolonizado.
6. Aunque en ocasiones pueda ser calificado de “aburrido”, al comparárselo con las narrativas occidentales que tienen inicio, desarrollo y fin, el video indígena puede y debe educar al resto de la sociedad.
7. El video indígena no puede ser pensado como un género en particular, sino desde la equidad y la inclusión.
8. La apropiación de herramientas, como cámaras y computadores, es problemática: ¿puede el video indígena ser sustentable o contribuye a la basura tecnológica?

35 J. J. García y G. Monteforte. “Presentación”. En *Raíz de la imagen*. Catálogo del VIII Festival internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas. Oaxaca, CLACPI, Ojo de Agua Comunicación, 2006, p. 5.

9. “El lenguaje audiovisual tiene que ver con la visión de los pueblos, con su cosmogonía. No puede construirse copiando, contaminándolo con el lenguaje occidental y sus discursos abstractos de lo político. ¡Fuera las mañas del lenguaje político abstracto! Descolonizar el lenguaje significa volver a ser nosotros mismos, mirar cómo narrábamos y contábamos antes”³⁶.

36 F. Gutiérrez. “Intervención”. VIII Encuentro Internacional de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas, XI Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas: “Por la vida, imágenes de resistencia”. Bogotá, CLACPI, septiembre de 2012.

Límites de la representación en el audiovisual indígena caucano

Políticas de la imagen en defensa de la vida

Verdad y realidad del acontecimiento

LOS TÍTULOS PA' PODER QUE NOS DEN TIERRA; Somos alzados en bastones de mando; y País de los pueblos sin dueño son resonantes y provocativos, inequívocos en su enunciado combativo. Componen la trilogía documental que entre 2005 y 2009 realizó el Tejido de Comunicaciones de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN), una de las más influyentes organizaciones del pueblo nasa de las últimas décadas. Se trata de obras nacidas al calor de urgencias sociales y políticas: la recuperación de la hacienda El Japio en Caloto, los reclamos por el incumplimiento de viejos acuerdos durante la Cumbre Nacional Itinerante y la larga marcha hacia Bogotá de la Minga Social y Comunitaria, cuando "la otra Colombia" rechazó con dignidad el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y la militarización de sus territorios.

Estos videos, que encienden los ojos de escolares, cabildantes y comuneros en foros locales y conmueven a *solidarios*, más allá de las fronteras ancestrales a través de redes y festivales, son, sin duda, formas modernas expresivas de la tradición de resistencia indígena, profundamente enraizada en el pasado. Quienes

FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA
**PAÍS DE LOS PUEBLOS SIN
DUEÑO**, 2010. Archivo: Tejido de
Comunicaciones de la Asociación de Cabildos
Indígenas del Norte del Cauca, ACIN.

cultivan, prenden fogones y caminan hoy por las geografías sagradas del Cauca son herederos de una larga lucha signada por la violencia que emprendieron sus antepasados hace más de tres siglos. De atrás vienen las consignas de “resistencia” que se iniciaron en el siglo XVI con la conquista española; la de “tierra y cultura”, que jalonó en los años 70 el recién nacido Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC); la de “autonomía” para hacer planes de vida, que impulsó una década después el sacerdote católico nasa Álvaro Ulcué Chocué, asesinado por su convicción de fortalecer el gobierno propio. Los tiempos cambian. Viejas demandas han sido resueltas (no pago de terrajes, valoración indígena en la escuela, oposición al poder misionero) y otras persisten (recuperación de tierras de resguardo). Antiguos antagonistas desaparecieron del recuerdo colectivo y otros quedaron, empañando las conquistas por venir: los partidos políticos tradicionales, los grupos insurgentes, los paramilitares, el Estado¹.

Ahora el accionar es distinto y las estrategias políticas son otras y las mismas, a la vez: “consolidar autonomía, resistir y tejer con otros pueblos”. Nuevas y más poderosas amenazas lo justifican. Grandes emprendimientos transnacionales interesados en proyectos extractivos son la punta de lanza de una política macroeconómica que busca insertar al país en la economía global. Esta nueva lógica de acumulación capitalista, denominada, para efectos mnemotécnicos de concientización, “proyecto global de muerte”, se expresa –lo dicen los líderes– en persecuciones, acciones de paramilitares y legislaciones de despojo. En este contexto nace la consigna actual de “alternativa” y con ella el Tejido de Comunicación y Relaciones para la Verdad y la Vida de la ACIN.

El teórico del documental Bill Nichols afirma que las situaciones, los eventos, las acciones y los asuntos pueden representarse de diversas maneras, tomando la forma de convenciones en momentos históricos determinados², y el semiólogo Román Gubern nos indica que “cada época, cada cultura, cada género y cada estilo imponen sus propias distorsiones a la representación visual del

¹ Este apartado se apoya en la investigación realizada en 2009 por Camilo Aguilera Toro sobre el Tejido de Comunicación de la ACIN, auspiciada por Plan Audiovisual Nacional del Ministerio de Cultura (Observatorios Audiovisuales, *Proyecto de investigación Experiencias de apropiación colectiva de tecnologías audiovisuales en Cauca, Nariño y Valle del Cauca*). Los resultados de la investigación fueron publicados en G. Polanco y C. Aguilera. *Luchas de representación. Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano*. Cali: Universidad del Valle, 2011, pp. 67-107.

² B. Nichols. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 65.

mundo”³. Las convenciones de los documentales del Tejido de Comunicación nacen del compromiso de los comunicadores para dar cuenta de lo que pasa durante las movilizaciones e informar pronto a las comunidades –aunque “no con la inmediatez de un noticiero”–. A punta de ensayo y error, de un documental al otro, se ha decantado un estilo particular en el que predomina la modalidad del directo (imágenes y testimonios “en caliente”, en el presente de los sucesos) que juega conscientemente con las convenciones de las representaciones periodísticas, pero no se agota en ellas.

Por la naturaleza de los eventos, por sí mismos de confrontación, las obras han tenido un fuerte impacto entre sus audiencias. El registro de agresiones físicas, heridos y muertos ha resonado ampliamente, asegurando un público “político” solidario con los procesos indígenas y otro morbosamente estimulado por las representaciones de la violencia. Pero se ha dado un viraje, como se ve en la siguiente cita:

[El documental **Pa’ poder que nos den tierra**] comete un grave error y es que no hace una reflexión ni política ni social del hecho. Se queda únicamente en la denuncia. [...] Y claro, por los video-foros nos dábamos cuenta [de] 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?!” Imagínese el riesgo que eso representaba. 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 empieza 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 que 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 lucha⁴.

Estas reflexiones toman cuerpo en **País de los pueblos sin dueño**. La contextualización ocupa la atención de las primeras secuencias. Sin zozobras ni

³ R. Gubern. *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987, p. 74.

⁴ Entrevista de Camilo Aguilera a Mauricio Acosta, director y editor responsable de los principales documentales del Tejido de Comunicación, en Polanco y Aguilera. *Luchas de representación*, op. cit., pp. 96-97.

incertidumbres, libre de la polisemia que tiene toda imagen icónica, el espectador va a leer un texto escrito sobre fondo negro que alumbra el destinatario y las intenciones de sus autores.

A los pueblos en Minga...

En su sabiduría late la dignidad de las conciencias.

Enseñan que la codicia engaña y mata

y se levantan a tejer con libertad la vida.

No son informaciones sobrias, al modo de la economía de análisis de los telediaros o los documentales expositivos, sino un exordio que revela la matriz valorativa de unos actores sociales profundamente implicados y opera como un instrumento de mediación simbólica que establece unas perspectivas morales, políticas e ideológicas. Un texto del documental aclara el presente: “12 de octubre de 2008”. Parecería una simple coincidencia con el pasado remoto que fijó la fecha del desembarco de Colón en tierras americanas. No seamos ingenuos, la movilización está calculada: “Hoy se cumplen 516 años de resistencia frente a una agresión ininterrumpida”. El documental se va a encargar de mostrar la última expresión de esa agresión: “la conquista neoliberal, más cruenta y tecnificada que la que comenzó con la llegada de Europa”. Estos y otros textos en el largo preámbulo, preparados por Vilma Almendra y Manuel Rosenthal, integrantes del Tejido de Comunicación, están montados en paralelo con la secuencia de un joven, casi niño, que se entretiene desbastando un palo para convertirlo en bastón de mando. La imagen, en apariencia realista, se nos ofrece como una sinécdoque del poder indígena construido con esmero. El bastón de la guardia indígena campea poderoso en las representaciones visuales más recientes del pueblo nasa: en títulos de documentales, en carátulas de publicaciones, en los logos de las organizaciones, en grafitis callejeros, en memorias y discursos, pero, sobre todo, en las manos masivas de los comuneros que marchan en *minga* para imponer su autoridad tradicional, desembarazándose de la violencia⁵ o, por lo menos, oponiéndola a otra más eficaz e injusta. Con envoltura poética, los textos son inequívocos: “Quienes responden con terror al terror del régimen, le sirven a sus intereses. No podemos seguir siendo espectadores, somos víctimas ahora, seamos libres por nuestros propios actos”. Su función, como lo expresó teóricamente

5 La antropóloga Joanne Rappaport ha señalado cómo, a lo largo de la historia caucana, los imaginarios de frontera se han construido mediante la estereotipación de una presunta ferocidad nasa. J. Rappaport. *La política de la memoria: interpretación indígena de la historia en los Andes colombianos*. Popayán: Universidad del Cauca, 2000.

Serge Gruzinski⁶ en otro contexto, es levantar un muro protector a la interpretación de las imágenes. En este sentido, el relato audiovisual no es sino pura metonimia de ese macrohorizonte textual de sentido.

El escenario se dispone ante el espectador sin precisiones de lugar: los campamentos improvisados de los manifestantes, la marcha tensa hacia la carretera pavimentada, el humo negro de las hogueras, los palos y las piedras atravesados en la vía Panamericana, los jóvenes encapuchados y, allá, el carro blindado y las fuerzas antimotines parapetadas en sus escudos. La secuencia no es sino un falso suspenso. Lo que sigue ante nuestros ojos (que ya intuimos) no es definitivamente un espectáculo digno de desear, es “la tragedia real que no quisiéramos ver”⁷. Estallan los gases y casi de inmediato el cuerpo de un indígena con la cabeza ensangrentada es traído a nuestros ojos por un grupo que pide a gritos una ambulancia. El testimonio de alguien inculcando a la policía abre el drama. Las imágenes de los heridos y la voz de los testigos serán las primeras pruebas que van a ocupar la argumentación central del documental: al manifestante lo mató una bala policial. El testimonio del propio director de la Policía Nacional inculcando a la guerrilla de las Farc de infiltrar la marcha, tomado del archivo de una cadena privada de noticias, contrasta con las versiones cercanas de los testigos. El uso de este material y de otros provenientes de registros radiales sirve no solo para incorporar el punto de vista contrario –según dictan los manuales del periodismo profesional de “triangular fuentes”–, sino de contrapunto para construir una interpretación de los hechos. Como lo ha afirmado Jacques Derriada, la verdad, sea cual sea, es producida, construida, en un campo de combate desigual. Aquí ya no hay metáfora, sino pura literalidad: una verdad asociada a la presencia cercana, casi íntima, de los camarógrafos indígenas y otra distante, oficial, emanada del frío set bogotano del noticiero. Como siempre, al espectador se le plantea el consabido dilema. A falta de un registro contundente del asesinato, ¿a quién creerle? A los camarógrafos indígenas, mejor situados para registrar testimonios no reelaborados, o al oficial –cuyo cargo y prestigio ya juega como

6 S. Gruzinski. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade Runner”*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

7 La expresión proviene de William Guynn (*a Cinema of Non-fiction*) y es analizada por Michael Renov para ejemplificar las relaciones del criticismo documental con la teoría psicoanalítica. La capacidad de la no ficción para producir “disgusto fílmico” en los espectadores –desvirtuando los efectos placenteros que se le siguen adjudicando al aparato cinematográfico– proviene del descubrimiento de que esa tragedia real es ingobernable –se refiere al Holocausto judío– y, por tanto, obliga al ego a establecer mecanismos de defensa. Véase Escuela de Comunicación Social. “La verdad acerca de la no ficción”. En *Una memoria obstinada: en torno al documental*. Serie Pensamiento Audiovisual, No. 1. Cali, Universidad del Valle, 2002, p. 42.

elemento de autoridad— que respalda sus afirmaciones con la versión de otro infiltrado, esta vez de los cuerpos de inteligencia de la fuerza pública, este sí considerado “legítimo”.

Pero no nos equivoquemos, los textos y las acciones se han encargado de distanciarnos del espectáculo informativo convencional. Es también contra los noticieros privados donde se da la batalla, concebidos ya no como instrumentos de transparencia sino de opresión simbólica. El documental reacciona a las fragmentarias y descontextualizadas notas periodísticas en las que se acusa a los indígenas de terroristas y a la circulación de la versión peregrina de que la bala salió del lado de los manifestantes “para caldear los ánimos”. Esas notas no se incorporan al relato, no hace falta. Su ausencia está bien suplida. No es en la confrontación verbal de unos y otros donde el espectador va a afiliar su creencia, sino en la fuerza simple del acontecimiento que se despliega ante nuestros ojos, en los actos colectivos de los manifestantes.

La inteligencia también está del lado indígena. Al infiltrado en mención lo retiene la guardia indígena y, en una de las secuencias más electrizantes del documental, lo somete a escarnio público y lo castiga con unos débiles latigazos en las pantorrillas. Nueve “azotes espirituales” y una invitación al camuflado de civil para que no se vaya con rencor y más bien corrija su comportamiento, según los usos y costumbres del pueblo nasa, muestran también la existencia de una justicia “propia”, magnánima y tolerante con quienes son usados por el adversario. Podríamos pensar que el largo discurso del líder indígena Feliciano Valencia —que dirige y a la vez explica el evento— y su disposición corporal en el escenario multitudinario del castigo, blandiendo el uniforme militar recién descubierto, están afectados por la presencia de los camarógrafos y, por tanto, son sospechosos de espectacularización. Ya el avezado Frederic Weissman, paradigma del documental de observación, nos ha prevenido acerca de esta ingenua y perversa conclusión: la autoconciencia de las cámaras no altera el comportamiento que es —y siempre lo será— performativo, de acuerdo con las circunstancias, y no una farsa actoral.

El dispositivo audiovisual de la movilización, que incluye un diálogo tenso en medio de las balas entre un comunicador nasa y un grupo de soldados, está organizado para corroer por dentro los imaginarios negativos de la protesta indígena —de estereotipación y criminalización— impuestos por los grandes medios. No se trata de un montaje impulsado por la parcialidad de los indígenas, como replican el director de la Policía y el mismísimo presidente en las emisiones televisivas, acusándolos de temerarios y mentirosos. Los testimonios no son reelaboraciones posteriores al acontecimiento ni las imágenes están forzosa y convenientemente acomodadas en la sala de montaje.

Aun si escudriáramos con lupa el tratamiento de los encuadres y los movimientos de cámara de algunas secuencias, encontraríamos también una postura formal y ética, contrapuesta a los regímenes del discurso televisivo hegemónico. La espectacularización de lo siniestro o el “exceso obscuro de realidad” que siempre acecha en los escenarios de catástrofe o de guerra no contaminan los ojos de los realizadores. No hay en las cámaras acompañantes una fascinación por los heridos ni por el muerto acibillado que se vela colectivamente. No la hay tampoco en la secuencia inicial, cuando aparece un joven con micrófono en mano dando testimonio, traduciendo a alguien a su lado: “El compañero dice que si él perdió la mano derecha, nunca perderá la fuerza de seguir luchando por ver a su pueblo libre”. El plano medio se vuelve general, al tiempo con los aplausos de los participantes. Un brazo se levanta y saluda confundiendo con los bastones de mando de la guardia indígena y las cámaras de video de los reporteros indígenas. Otros operadores tal vez habrían hecho un acercamiento desmedido a los dedos mutilados del compañero que apenas se insinúan a lo lejos.

La segunda parte del documental hace el seguimiento de la marcha indígena hacia la ciudad. Los autores ya no necesitan jugar en el montaje con las imágenes lejanas y ajenas de los archivos noticiosos para establecer un contrapunto virtual y forzado con las autoridades oficiales. El encuentro con el presidente ahora es real, cara a cara. El primer diálogo en las calles fracasa. Los manifestantes acusan al presidente de hacer un “*show* mediático” y él contraataca vociferando a través de un altoparlante que los indígenas no “quieren dar la cara”. El segundo diálogo ocurre en plena asamblea indígena, en el emblemático lugar de La María, donde nació la marcha. Como era previsible, fue un diálogo de sordos. Las demandas indígenas no fueron resueltas. Sin embargo, en conjunto, la capacidad de convocatoria de la *minga* puede considerarse un triunfo, pues “al caminar la palabra” sumó a su causa a otros sectores de la sociedad. El relato se cierra, desembarazado de tiempo y lugar, con los festivos acordes de las chirimías, los discursos reflexivos de los líderes y la presencia masiva de espectadores urbanos y rurales en calles y plazas públicas. Al final, sobre los créditos, cuando el espectador ya se ha olvidado de preguntarse por los resultados de las investigaciones, porque se intuyen secretas e impunes, aparece otra imagen del archivo noticioso: el presidente, rodeado de altos mandos militares, reconoce la culpabilidad de un patrullero en la muerte del anónimo manifestante indígena. La verdad oficial se desintegra en sus propias palabras. Pero no todo está saldado. El ministro de Agricultura considera un exabrupto que los indígenas cuestionen los planes de desarrollo y la entrega del territorio al capital transnacional. El testimonio sirve para

recordarnos que la violencia no es solo física, sino también verbal y legal, y que todo sigue pendiente.

Imágenes del recuerdo y vigencia del terror

Popayán, junio de 2009. Desnudando tímidamente la operación misma del acto de grabar, una cámara enfoca a Carlos Gómez, del colectivo Cineminga, en el momento en que él encuadra su cámara de mano hacia un grupo de cinco personas sentadas sin ningún orden en una pequeña sala urbana. En el registro de Carlos un joven empieza a hablar. La pregunta queda suprimida en edición, pues lo que interesa es el testimonio y no quién está detrás de la cámara. Su papá salió de la casa a las 7:45 de la mañana rumbo a Medellín, les dio indicaciones a su esposa y a su hijo para que atendieran labores cotidianas y se alejó.

Ella se quedó cerrando el candado de la pieza y yo salí adelante y me paré ahí en un murito de cemento que hay ahí en la casa. Me dio por ver para arriba cuando vi que había alguien por allá arriba en el potrero... Nos daba miedo ver quién sería. Yo le decía a mi mamá que debía ser un borracho o algo así. Pero mi mamá dijo: “¿Por qué un borracho si es lunes?” Entonces fuimos a ver qué era. Yo iba adelante cuando vi las cosas que él llevaba: el bastón, la chaqueta, la maleta y una cintica del CRIC. Me fui acercando más y la cara estaba desfigurada, o sea, tenía una espuma y de lejos se veía la cara desfigurada. Pero yo no pensé que fuera él. Seguí arrimándome y cuando ya llegué más cerca adonde él estaba, entonces vi que era él y vi que estaba ahí...

El cadáver del padre, tal como lo describió su hijo, con el rostro desencajado y la espuma en su boca, asalta la pantalla. Como si no bastaran las palabras y el primer plano fotográfico, la imagen se nos acerca desmedidamente. El relato previo es la antesala de esta apariencia, engañosa en su complejidad, que sirve para titular la obra: **Rober de Jesús Guachetá, caudal de un pueblo**⁸. ¿Nos bastará esta mirada petrificada?, ¿creemos haberlo visto todo? No, no somos dolientes y, por tanto, estamos irremediabilmente distanciados del sufrimiento y de la clausura que supone el acto de ver por última vez ese rostro querido, como lo suelen hacer nuestros deudos antes de cerrar la tapa de un ataúd. La foto es una revelación que apacigua el intelecto, pero no en el sentido trascendental. La imagen

⁸ El guion y la edición estuvieron a cargo del dirigente nasa Inocencio Ramos y del cineasta bogotano Carlos Gómez, integrantes de la Fundación Cineminga. El video dura 19 minutos y fue realizado en 2009.

existe para expresar el muerto, no un concepto de la muerte. No hay laberinto en ese cuerpo ultrajado.

Los testimonios que siguen sobre este acontecimiento, en boca del hijo y del hermano, se llenan de detalles. Son un exceso de la memoria familiar y se restringen a la imaginación del asesinato. Operan como un certificado casi técnico, sin intriga y sin dolor, de las circunstancias –o, mejor sería decir, de los indicios– de su muerte solitaria: las matas de sábila dobladas, presencia inquietante de los que estaban al acecho; las huellas del cuerpo arrastrado 27 metros con 70 centímetros; los pies machucados; “dos lo tenían mientras el otro lo ahogaba”; el cuerpo lacerado y lleno de hematomas... Esta suma de detalles orales se acompaña de fotografías ilustrativas, al estilo de los legistas, y son redundantes, de no ser porque el espectador les da otros sentidos. En una foto el cuerpo está de espaldas y a él se han adherido hojas, pasto y flores que dan la impresión surreal de un herbario colorido. Pero el rojo de la sangre nos perturba, reteniendo la impresión macabra. En su doble dimensión dramática y jurídica, las imágenes y los testimonios comprueban la potencia y la precisión del ojo para dar cuenta del territorio del cuerpo inerte, vestigio de dos ausencias.

Ya Beatriz Sarlo nos ha prevenido sobre la estrategia narrativa en este tipo de relatos testimoniales, cuando la “proliferación del detalle individual cierra ilusoriamente las grietas de la intriga, y la presenta como si esta pudiera o debiera representar un todo, algo completo y consistente porque el detalle lo certifica, sin tener que mostrar su necesidad”⁹. Pero quienes han visto con sus propios ojos ese cuerpo vejado (el hermano, el hijo, la compañera, el amigo) luchan también para que la fijación de los detalles aterradores no obnuble su comprensión. “El hematoma más severo y profundo de su cuerpo lo tenía al lado de la garganta; la tráquea estaba rota”, afirma categóricamente una compañera. El que lo hizo sabía cómo hacerlo y recuerda el *modus operandi* que hiciera carrera en Centroamérica y Suramérica, mediante “una maquinaria al servicio de quienes no quieren que haya líderes como Rober”. Otros testimonios ayudarán a salirse de la abundancia realista del relato, para que este no quede incompleto¹⁰: la llegada de multinacionales como Unión Fenosa y Cartón de Colombia; las solicitudes de más de 1.200 hectáreas en tierras de resguardo por parte de las grandes mineras Cosigo y Anglo Gold Ashanti, cuya presencia coincide con la llegada de los paramilitares

⁹ B. Sarlo. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007, p. 70.

¹⁰ Advertida por Susan Sontag de que hay que confiar menos en la memoria y más en las operaciones intelectuales, Sarlo (idem) ilumina teóricamente la experiencia traumática, y desnuda que en la retórica testimonial recordar no es comprender.

Águilas Negras; y la proliferación de amenazas y asesinatos selectivos a los dirigentes indígenas. Esta es la información que faltaba para iluminar el cuerpo destruido.

Y aunque la muerte de Rober no tuvo tintes heroicos y, por tanto, no pudo nacer una épica o una plegaria a un héroe de la resistencia, el video cumple la función de estabilizar socialmente el recuerdo, de vincularlo a la experiencia más colectiva del pueblo nasa. En ese sentido, Rober no es cualquier muerto ni una simple víctima. Y aunque no sepamos cómo era en la intimidad –para completar su perfil de carne y hueso–, las secuencias de archivo de las actividades organizativas y pedagógicas del líder articularán la representación de su vida política con la representación de su muerte miserable.

Esas memorias consignadas en cintas de video casero son un ejemplo palmario de las nuevas compulsiones del movimiento indígena por objetivar sus memorias políticas más allá de las tradiciones orales¹¹. Sin ellas no habría sido posible exaltar al difunto ni tendrían la misma fuerza los testimonios que invitan a seguir su pensamiento como dirigente. No basta que el hijo diga al final que hay que continuar la lucha, si no viene con el contrapunto visual de Rober cuando hace la “limpia espiritual” de los bastones de mando en la quebrada y les toma juramento a los niños de la escuela para portar y alzar el símbolo de direccionamiento de los pueblos.

“No hay recuerdos sin vida social, pero tampoco hay vida social sin recuerdos”, apunta analíticamente Ramón Ramos¹². No hay vida social ni recuerdos sin cámaras de video, agregará con sus acciones el colectivo Cineminga, empeñado en reconstruir y exhibir la memoria de los líderes trágicamente desaparecidos. Pero tal empeño naufraga ante la sola posibilidad de imaginar semejante empresa de realización. No sabemos si la representación audiovisual de tantas muertes quepa en las políticas de la memoria del movimiento indígena caucano. Lo evidente es que a las afueras de Popayán, en las instalaciones de la Universidad Autónoma Indígena Intercultural, más exactamente en los corredores que dan acceso a las aulas de clase, hay una galería oprobiosa. Las paredes están colmadas con retratos de hombres y mujeres indígenas asesinados¹³. “600 mártires en 40

¹¹ Rappaport ha mostrado cómo la oralidad y la escritura en la “era electrónica” mantienen una preponderancia en las formas de construcción y transmisión del pensamiento histórico del pueblo nasa, proclive al control y la experimentación de medios de comunicación. Rappaport, *La política de la memoria*, op. cit., pp. 53-55.

¹² R. Ramos. “Maurice Holbwachs y la memoria colectiva”. *Revista de Occidente*, 100 (1986): 76.

¹³ No sé si siempre han estado allí o fueron expuestas con ocasión de un foro nacional de comunicación a finales de noviembre de 2012. Poco importa aclararlo. Los retablos con esas imágenes fotográficas existen y es trágico pensar que puedan aumentar con el paso del tiempo.

años”, sintetizó alguna vez Jesús Chávez, exsacerdote y actual Consejero Mayor del CRIC. Si las fotos abundan, y no son 600 –a lo sumo 50–, los videos no se cuentan en una mano.

Se podría rastrear la videografía indígena de este tipo de reconstrucciones, empezando por la obra citada *La voz de los sobrevivientes* (1980) de Marta Rodríguez y Jorge Silva, para ver cómo se desarrolla históricamente en la tradición indígena el sustrato formal de las convenciones narrativas iniciadas por el nuevo cine latinoamericano para denunciar y exaltar la memoria de las víctimas, en este caso de Benjamín Dindicué¹⁴. Las relaciones del audiovisual caucano con Marta Rodríguez son innegables. Ella ha sido protagonista no solamente como documentalista sino como impulsora de la formación de las primeras generaciones de videastas indígenas. Y la conexión de Marta con el movimiento de cineastas políticos y militantes, que naciera al fragor de las luchas antiimperialistas en las décadas del 60 y 70, también ha sido reconocida. El afán testimonial y una voluntad de concientización impregnaron los paradigmas emergentes de los nuevos autores latinoamericanos comprometidos con la denuncia de situaciones injustas, entre ellas las de las minorías étnicas. El neorrealismo italiano y el documentalismo británico (*Free Cinema*) fueron referentes claves en este proceso. En palabras del realizador boliviano Jorge Sanjinés, se trataba de un cine de observación, de combate y testimonio¹⁵.

El examen de los archivos del CRIC y de los profesionales que hicieron obras por encargo, desde *Crónica de una masacre anunciada* (Antonio Palechor, 1991) hasta *Memorias de un etnocidio*, que sigue construyendo Marta Rodríguez en la actualidad, podría servir para plantear la existencia o no de una tradición videográfica interesada en los usos del pasado. Podría incluso atreverse a insinuar la influencia cristiana en la obsesión por edificar una iconografía de los mártires a través de la fotografía y el video¹⁶.

Ya sabemos de los esfuerzos monumentales del pueblo judío después –mucho después– del Holocausto y del pueblo argentino al finalizar la dictadura, en

¹⁴ Véase el trabajo de D. M. J. Wood Wood. “Marta Rodríguez, testigo audiovisual de un etnocidio”. *Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento. Cuadernos de Cine Colombiano*, 17 A (2012): 28-41.

¹⁵ Véase F. J. Gómez, R. Arnau y C. González. “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*, 24 (2011): 227-243.

¹⁶ Christian Gros ha examinado en profundidad las relaciones del movimiento indígena caucano con las corrientes clericales del catolicismo y el protestantismo, en particular las que cruzan etnicidad y adhesión religiosa. Ch. Gros. *Políticas de la etnicidad: identidad, Estado y modernidad*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012, pp. 127-168

tránsito a la democracia, que se alimentaron del papel activo de los Estados, la proliferación de debates y escritos de historiadores, la profusión masiva de testimonios visibilizados, la objetivación del recuerdo individual de las víctimas en centros y archivos de la memoria, todo esto con el múltiple propósito de restaurar los lazos sociales y comunitarios destruidos por las violencias de esos regímenes, de reparar simbólicamente la tragedia individual y colectiva, de reconstruir la esfera pública de los derechos humanos y de intentar sanar las identidades en peligro. Semejante tarea solo fue posible porque el recuerdo traumatizado tuvo el impulso moral, jurídico y político capaz de trascender a la memoria nacional. Pero este estatuto está bien lejos de haberse conquistado para los muertos indígenas y para tantos otros en Colombia. La vigencia del terror acalla la golondrina Rober de Jesús Guachetá, caudal de un pueblo.

Nuevas y viejas imágenes para la política de la memoria

Jiisa Weçe o el pasado actualizado (Cineminga, 2010)

Algunas temáticas y motivaciones de la videografía indígena contemporánea no podrían comprenderse sin recurrir al sustrato de la memoria cultural y política del pueblo nasa. Construida sobre una compleja estrategia de recuerdos, esta memoria une el pasado lejano y reciente con el presente, en un vínculo moral para producir una conciencia histórica cuyo objetivo práctico es conseguir fines ideológicos. Según Rappaport¹⁷, se trata de un sistema simbólico con su propia lógica interna que ha ido reformulando, siglo tras siglo, antiguos modelos de comportamiento para adecuarse a las cambiantes circunstancias políticas. Tal sistema lo comparten, a su manera, las organizaciones que hacen parte del movimiento indígena, que en los últimos 50 años se han establecido para defender sus derechos frente a la sociedad dominante, lo que se ha traducido en acciones de recuperación de tierras, promulgación de derechos, fortalecimiento de las autoridades del cabildo y revitalización de la cultura y la lengua.

Una de estas poderosas figuras mítico-históricas ha ocupado la atención de algunos realizadores audiovisuales indígenas y no indígenas. Se trata de Manuel Quintín Lame, un humilde terrajero semianalfabeta de Tierradentro que a principios del siglo XX se convirtió en caudillo y sentó las bases de las reivindicaciones

¹⁷ Rappaport. *La política de la memoria*, op. cit.

étnicas contemporáneas. Su pensamiento escrito y sus acciones en defensa del indígena colombiano se han convertido en fuente de inspiración e instrumento de las organizaciones indígenas más recientes.

Fernando Giraldo utiliza apartes de los escritos de Lame para desarrollar una corta animación de 5 minutos con destino a prensa e Internet sobre la situación del territorio geográfico de los pueblos indígenas y sus condiciones culturales y medio ambientales (*Babel Times*, Manuel Quintín Lame Writings, Fernando Giraldo, 2010). Pero *Jiisa Weçe, raíz del conocimiento* es, a no dudarlo, el trabajo más ambicioso para representar la vida del caudillo¹⁸. Mediante una compleja estructura narrativa que combina la puesta en escena y el documental¹⁹, la obra dibuja un retrato actualizado de Manuel Quintín Lame, según una comprensión no lineal de la historia, profundamente arraigada en la conciencia indígena contemporánea.

El relato audiovisual de 34 minutos empieza con una panorámica del santuario de Monserrate. La imagen de este ícono capitalino y las que componen la primera escena están viradas a tonos sepia –convención de un pasado remoto, situado en 1924–. Una periodista (Rosaura Villanueva) se dirige a un hotel en una vieja casona del centro de la ciudad. Golpea la puerta de una habitación y abre un secretario indígena (Geodiel Chindicué). Manuel Quintín Lame (encarnado por el médico tradicional o *Thë Wala* Pío Quinto Oteca) responde el lacónico cuestionario de la periodista, informándonos que viene a la capital a defender a los indígenas, en su condición de jefe supremo de los cabildos –título otorgado en 1910–, que tiene 35 años y que fue criado en Lame, Tierradentro. La siguiente secuencia, a color –en el presente–, describe documentalmente los preparativos de una minga en el resguardo de Tierradentro. Los niños corren atraídos por la comida que se prepara en una enorme olla comunitaria, preámbulo de una asamblea multitudinaria. La dirigente Ayda Quilcué, al frente de un papelógrafo, explica la importancia que tiene revivir a Quintín Lame, un

¹⁸ El video fue realizado por los integrantes del colectivo: Geodiel Chindicué, Gisela Finscué, Roseli Finscué y Pío Quinto Oteca, indígenas nasas; Rossana Fuentes, indígena kankuama; Carlos Gómez y Rosaura Villanueva, bogotanos; y Naomi Mizoguchi, japonesa. La obra ganó la mención a mejor actor indígena y el premio a mejor ficción en el XI Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas: “Por la vida, imágenes de resistencia”. Bogotá, CLACPI, 23 al 30 de septiembre de 2012.

¹⁹ El género de docuficción ha sido una de las convenciones narrativas más extendidas en la producción audiovisual indígena latinoamericana; así, por ejemplo, en Bolivia (*Sironó*), Brasil (*Mujeres guerreras*) y Venezuela (*Tatuushi, abuelo*) que ganaron distinciones en el Premio Anaconda, La Imagen de Todos los Pueblos, 2011. Por su parte, *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* de Marta Rodríguez y Jorge Silva (1974-1980) es un referente obligado de la docuficción indígena caucana, aunque los autores de *Jiisa Weçe* no se sientan herederos.

compañero muy humilde. “No es con ideologías externas sino con el ser de nosotros que se puede avanzar en el proceso”. En un paraje sagrado, Quintín Lame –a color, para refrendar la convención del presente– ofrenda el licor de su calabazo al Señor del Trueno, para garantizar la armonía. Acto seguido, en una casa del resguardo de Las Delicias, un hombre maduro reconstruye en un testimonio a cámara sus recuerdos de Quintín Lame. La voz está autorizada porque quien habla es el nieto y lleva su mismo nombre. Sus recuerdos son de segundo grado, traspuestos oralmente de la memoria de sus padres. A los 14 años tuvo conciencia de su abuelo, del interés que él tenía por el bienestar de su comunidad, de su apego a las leyes, del menosprecio de los blancos, de sus enemistades, cárceles y derrotas.

Estas primeras secuencias soportan el andamiaje estructural de la obra y establecen las convenciones de tiempo, modo y lugar que le van a permitir al espectador enfrentar la continuidad narrativa sin contratiempos. El uso de estas convenciones, con sus saltos radicales en la temporalidad del relato y la irrupción del héroe en el presente, demuestra un manejo cabal de las herramientas del lenguaje audiovisual en manos del colectivo y de los referentes históricos que escogieron para llevar a la ficción. Liberados de la continuidad histórica, según un claro compromiso político de inscribir en el presente las hazañas de Quintín Lame, no será incoherente que los autores sitúen una escena en 1917 y veamos en sepia al caudillo, amarrado y descalzo, arrastrado por un caballo que monta un policía, uniformado con prendas de hoy, que le grita “¡indio miserable!” o que el propio Lame irrumpa en una asamblea en Tumbichucue –como lo hacía hace 100 años– y dialogue con los jóvenes comuneros, “que son tantos que no me alcanzan los ojos”. Su mensaje es claro: la gente debe pararse con firmeza, empuñar con fuerza el bastón y orientarse a una vida armónica. Los cabildos son ancestrales y nunca se acabarán, porque nacen del ombligo de la tierra como los pueblos. Estas trasposiciones para reactualizar el pasado producen efectos emocionales entre las audiencias indígenas, porque es hacia ellas a quienes está dirigida la obra). Son un aliciente efectivo para el accionar colectivo de hoy. En conjunto, importan poco las reconstrucciones históricas de Quintín Lame, reducidas a dos o tres escenas que narran su apresamiento y su encierro en la cárcel de San Isidro en Popayán.

Si la contextualización histórica está asegurada por la información que Quintín Lame le suministra a la periodista y que es entregada por partes²⁰, a

²⁰ El libreto de estas escenas fue construido a partir de una entrevista histórica a Quintín Lame hecha por un periodista de *El Espectador* (información personal de Rosaura Villanueva).

medida que progresa el relato, la caracterización mítica proviene de puestas en escena ficcionales y documentales donde se nos revela el perfil más espiritual del líder –y menos conocido en su historiografía–. Recordemos que el actor Pío Quinto Oteca es un *Thë Wala*, al igual que lo fue Quintín Lame. Un testimonio en *off* en alguna de las primeras escenas nos permitirá situar esta dimensión ancestral de su vida: no fue afuera en un colegio, sino en las montañas, donde el padre sol le dio la inteligencia, el entendimiento para relacionarse con la gente. El nieto da testimonio directo de su muerte el 7 de octubre de 1967, cuando su familia recibió una carta invitando al funeral en Ortega, Tolima. En la siguiente secuencia documental, un grupo de indígenas y campesinos del cabildo de Ortega se dirigen a la cruz donde está enterrado Quintín Lame y, orientados por el médico pijao Manuel José Yaima, se “refrescan” espiritualmente y refrescan la memoria del difunto que murió de muerte natural y fue velado durante tres días en Llano Grande. Coca, aves y semillas son las ofrendas rituales dirigidas al ánima de Quintín Lame. Pero los ancestros no han muerto, siguen vivos.

Entonces ya no hay simulacro. Pío Quinto, o Manuel Quintín, prende un tabaco y baila en círculo con los demás por la liberación de la Madre Tierra y el fortalecimiento de los cabildos. Se escucha un sonoro y colectivo “¡viva!” que no fue escrito en el libreto original.

Dicen que estoy muerto –afirma Quintín Lame o Pío Quinto a la concurrencia, la mañana siguiente–, pero no es así. Alcancé a llegar a Ortega, Tolima, y he reactivado los cabildos, con eso pensé que había armonía. Pero el blanco con su politiquería trajo plata de transferencias y estamos divididos, por eso regreso para enfrentar los problemas. Tenemos que volver a hablar y orientarnos otra vez.

Un paisaje de páramo con rocas milenarias talladas en rojo sirve de escenario para la última escena. Pío Quinto, con una botella en la mano, ofrenda a la cacica Catalina, enraizada en las piedras. Quintín Lame asciende con dificultad y brinda otro trago a la piedra imponente: “Juan Tama, esta es tu casa y vengo a acompañarte”. Una laguna espera a que su hijo entre desnudo a las aguas frías y se bañe. Lentamente, la imagen de un pavo va apareciendo (en disolvencia) sobre el fondo de la laguna y se va a negro.

Para un espectador desinformado, estas últimas acciones y parlamentos están encriptados, provienen de profundos consensos simbólicos que se han ido decantando en la memoria del pueblo nasa desde hace por lo menos trescientos años, a partir de diversas fuentes orales y escritas. Estas fuentes empezaron a aparecer en el siglo XVIII, cuando los títulos de resguardo –que se escribieron con la participación de caciques memorables como Juan Tama de Vitoncó– establecieron el fundamento territorial y político de las comunidades nasas.

Los títulos adoptaron la forma de narrativas cronológicas de acontecimientos reales de las tomas de poder político por parte de caciques y combinaron información de la época de la conquista española con otras provenientes de la época colonial. Estas narrativas fueron escritas en español, a la usanza de los documentos oficiales de la administración colonial. Continuaron a comienzos del siglo XX, cuando Manuel Quintín Lame escribió en 1939, con ayuda de su secretario Florentino Moreno, un manuscrito de 118 páginas titulado *Pensamientos del Indio que se educó dentro de las selvas colombianas*, que culmina su lucha de tres décadas contra la opresión de los indígenas colombianos. El manuscrito en español fue publicado en 1971 por el Comité de Defensa del Indio, y las acciones del caudillo fueron bien documentadas en archivos y periódicos colombianos de la época.

La interpretación histórica que han hecho intelectuales indígenas de estas fuentes es parte del recurso legal y político que legitima sus reivindicaciones contemporáneas. Como lo ha estudiado Rappaport, “estos indígenas hicieron historia en un doble sentido: por una parte alteraron el curso de los acontecimientos históricos a través de la acción política y, por otra, reinterpretaron el proceso histórico a través de sus narrativas”²¹.

Los historiadores nasas también han creado poderosas imágenes míticas del pasado, basadas en las que construyeron Juan Tama y Manuel Quintín Lame. No se trata de un asunto historiográfico de utilización de esas fuentes antiguas, sino de la refrendación oral y escrita de los poderes mágicos que estas figuras se atribuían. Juan Tama sostuvo que era hijo de las estrellas y que su origen era sobrenatural. Quintín Lame, por su parte, aseguraba que era descendiente directo del cacique de Vitoncó. El poder que tuvieron estos héroes provino no solo de sus atributos míticos, sino del capital cultural que acumularon como hombres letrados en un mundo analfabeta y de su capacidad de negociación con el aparato burocrático del Estado. *Jiisa Weçe* es el último eslabón en formato de video de esa larguísima concientización histórica que le da sentido al presente. Los espectadores aguardamos con impaciencia lo que realizadores indígenas puedan hacer con la figura cimera de Juan Tama.

Imágenes de la raíz y antropología visual

“Nosotros, la audiencia, sabemos peligrosamente más que los creadores de imágenes” puntualizaba Michael Renov²², cuando miraba aterrado las imágenes

²¹ Rappaport. *La política de la memoria*, op. cit., p. 50.

²² M. Renov. “Discursos históricos de lo inimaginable: *The Maelstrom*”. En E. Cuevas Álvarez (ed.), *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, 2010, p. 178.

domésticas (ingenuas) que grabó una familia judía un día antes de su deportación a los campos de exterminio. Renov tiene un saber histórico y, por tanto, conciencia de lo que les va a pasar a sus congéneres. Las imágenes que él ve le son familiares. Pero, ¿realmente sabemos más de los *otros* cuando ellos toman el control de su representación?, ¿qué significa para nosotros ese pavo al final de *Jiisa Weçe*? y ¿cómo vencer la incertidumbre que nos impone ese signo en apariencia arbitrario? La exégesis solo es posible si los autores consienten en explicar las imágenes para audiencias externas –pero no lo hicieron– o si esas audiencias tienen el poder de discernir no solo el valor denotativo de toda imagen, sino su connotación y simbolismo, en la terminología de Barthes²³. ¿Tendremos entonces que volvernos expertos traductores para superar el saber literal y volver inteligibles los códigos de una cultura que no es la nuestra (saberes estéticos, prácticos, ideológicos, espirituales), en últimas, hacer parte de una comunidad de sentido?

Porque me contaron los realizadores y sirvo incómodamente de traductor, es que puedo arriesgar a asignar un sentido al pavo, que en nasa traduce *bimbo*. Por su comportamiento altivo se lo asocia a las personas orgullosas, que se “pavonean”. La alegoría entre el ave y la cultura nasa es entonces clara en la lógica reivindicativa de las identidades culturales que se instauró después de la Constitución de 1991. Pero, por otra parte, en las experiencias chamánicas de los *Thë Walas*, el ave aparece, es “vista”, en los lugares sagrados, como en la laguna de Juan Tama. En el plano espiritual estos sitios humanizados son también la casa de los caciques legendarios, que no han muerto, sino que están ahí, rodeados de sus animales domésticos, como gallinas, perros, marranos y *bimbos*²⁴.

Las acciones rituales, que tanto han preocupado a los etnógrafos y a la pornografía²⁵, se vuelven también retos para los realizadores indígenas que asumen

²³ En su célebre texto *Lo obvio y lo obtuso: retóricas de la imagen*, Barthes, al analizar la publicidad de un producto de la firma Panzani, señalaba que el tomate en su valor denotado significa tomate, en su valor connotado significa italianidad. Al lado de un pimiento y una verdura, el tomate completará, por redundancia, la cadena de significados para simbolizar el tricolor amarillo, verde y rojo de la bandera italiana. R. Barthes. *Lo obvio y lo obtuso: retóricas de la imagen*. Paidós, 1986.

²⁴ Comunicación personal de Geodiel Chindicué, octubre de 2012.

²⁵ Hansen, Needham y Nichols han planteado agudamente este parentesco, al señalar que tanto la etnografía como la pornografía comparten un discurso de dominio y representan impulsos derivados del deseo: el deseo de saber y poseer, de “saber” poseyendo y de poseer sabiendo. En la pornografía, la subjetividad masculina asume la tarea de representar la subjetividad femenina; en la etnografía “nuestra” cultura asume la tarea de representar otra. Ch. Hansen. C. Needham y B. Nichols. “Pornografía, etnografía y los discursos de poder”. En B. Nichols, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997

el compromiso de representarlas. Si la audiencia es parte de esa cultura, ¿qué sentido tiene explicar el ritual e incluso representarlo?²⁶ Como en toda construcción de la *alteridad*, la autorrepresentación cultural es también una mediación construida históricamente entre adentro y afuera, entre lo propio y lo extraño.

En 2005, la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca decidió producir un documental sobre el ritual de *Saakhelu*, una ofrenda a los espíritus de la tierra. La realización general del ritual estuvo a cargo del cabildo indígena del resguardo de Jambaló y se financió con recursos de un proyecto de salud propia. La realización audiovisual fue encomendada a colaboradores externos²⁷. La iniciativa respondió, creemos, a la doble necesidad de fortalecer la cultura y hacerla visible más allá de sus fronteras, de manera que el ritual y su representación audiovisual estuvieron íntimamente ligados. No se trató, como intentaríamos mostrar, de un asunto “natural” de la cultura tradicional, sino del proceso de conquista de una perspectiva. La obra expresa tácitamente la oposición de los planes de vida del pueblo nasa al proyecto global de muerte. Lejos del esencialismo con que se suelen criticar ciertas prácticas indígenas contemporáneas volcadas hacia lo ancestral, el *Saakhelu* es un ritual poderoso que les da sentido espiritual a las comunidades nasas. Es una ofensiva en el presente para practicar lo antiguo. Cuando hay tierra y respeto, la vida comunitaria florece.

Si las marchas de la *minga* se ritualizaron socialmente para “caminar la palabra” y confrontar los poderes establecidos de hacendados, actores armados, empresas transnacionales y Estado, este ritual se hizo para armonizar la vida. Las estrategias de representación de unas y otro no pueden ser más distintas. Las “corresponsalías de guerra” con todos los efectos en las dinámicas narrativas y sus convenciones sobran aquí. El ritual impone sus propias urgencias documentales. A su orden preestablecido y a sus ritmos responden las decisiones de la narrativa audiovisual. No hay necesidad de elipsis, de saltos radicales de tiempo y lugar ni

²⁶ Durante el montaje del documental *Crónica de un baile de muñeco* (Pablo Mora, 2001), un ritual amazónico de máscaras y danzas sobre el origen sagrado de los animales, el chamán y el cantor (coautores del documental) se opusieron radicalmente a la inclusión de textos o voces explicativas. Para ellos, se trataba de un documento-memoria de las secuencias rituales con fines pedagógicos internos. A nadie de la comunidad se le iba a ocurrir reclamar por su significado. Este significado preexiste, no se ha perdido. En definitiva, en la versión indígena la redundancia de voces y textos se proscribió.

²⁷ Estos colaboradores asumieron cargos de dirección (Jean Nilton Campo), guion (Guillermo Berón), cámara (Jimmy Pinzón) y musicalización (Felipe Vivas). En cargos indígenas estuvieron Manuel Sisco como asesor temático y Adonías Perdomo en voz y traducción del *nasa yuwe*. Desconocemos los pormenores de la realización y cómo se dio el proceso de toma de decisiones sobre contenido y forma. Suponemos que la formación universitaria de Jean Milton como antropólogo permeó el relato audiovisual.

de fabricar unos esquemas dramáticos para el ejercicio de su comprensión. Aun las convenciones lingüísticas cambian: el *nasa yuwe* florece en boca de mayores, médicos tradicionales y oficientes.

En la introducción de la obra, la luna disipa la oscuridad y una voz masculina en melodioso *nasa yuwe* dice: “El gran espíritu en su angustia dispuso el ánimo en la tarea de disipar la soledad”. (Efectivamente, la soledad será disipada en lo que estamos próximos a ver. De eso se trata: de reunirse, compartir, dialogar con los espíritus y reír). Dos hombres conversan sobre tiempos antiguos mientras intercambian coca. La imagen está en blanco y negro: “Dicen los mayores que antes solo existía la montaña verde en la tierra, que somos hijos del agua y otros dicen que somos hijos de las estrellas. Esa es la razón para celebrar las fiestas de los agradecimientos”. Las imágenes y los sonidos están convenientemente organizados, estetizados, para instalarnos en un pasado remoto, ancestral. Nada sobra, todo está dispuesto como se imaginaron quienes escribieron el guion.

Entra el título y después la cámara en su trípode se esmera en dar cuenta del amanecer, del fogón que se prende, de los niños que se levantan y de los músicos sonrientes. Una voz en *off* –en un español que apenas sí deja descubrir su color local– nos explica:

Amanece en Paletón, una vereda con nombre de pájaro en el resguardo de Jambaló, al oriente del departamento del Cauca. Es el nacimiento de un nuevo día y con él el reencuentro con el ritual del *Saakhelu*. Es época de cosechas y cerca de cuatro mil personas a lo largo de cuatro días agradecen a la naturaleza todo lo que ella brinda para el bienestar de todos.

El enunciado explicativo, casi neutro, cambia abruptamente el estilo inicial y ya el espectador adivina a quién y cómo será expuesto el relato audiovisual. Es esa voz omnisciente y casi impersonal la que ilustrará las secuencias visuales del ritual para cerrar su interpretación. Sabremos entonces que han sido convocados distintos resguardos de la región; que el palo mayor (un roble macizo de 35 metros que fue arrastrado durante 15 kilómetros) es el protagonista de las ofrendas y se asocia a lo femenino; que los gestos y movimientos de los médicos tradicionales son acciones de refrescamiento para que los espíritus no se indispongan; que el propósito del ritual es mejorar las cosechas y prevenir pestes, consideradas castigos; que el calendario nasa empieza en septiembre con la llegada de las lluvias; que las semillas machos y hembras tienen que sacralizarse y redistribuirse colectivamente para que puedan ser sembradas sin peligro. Cada acto será mostrado y explicado en detalle. El *Thë Wala* principal ofrenda a la tierra con las partes izquierdas de la lengua, la oreja, la pierna y los órganos internos de una

res sacrificada para la ocasión. Para asegurar la explicación, de vez en cuando se insertan planos de expertos locales que dibujan sobre la tierra el diseño de las secuencias rituales. Estos dibujos serán muy eficaces cuando la multitud en fila dance imitando los movimientos prescritos del caracol, la culebra y el gallinazo. Cada animal personificado, cada semilla sacralizada, cada astro representado tienen un orden y un significado: las albóndigas, el maíz, la calabaza, los frijoles, el sol, las estrellas y la luna. Al oriente se eleva la ruana blanca, símbolo de *Tai*, el padre protector. Las mujeres levantan el *anacu*, símbolo de la madre que alimenta. Los textos orales están cargados de información, al estilo de las etnografías visuales convencionales, y obedecen tanto a las necesidades de comprensión de las audiencias externas como al propósito pedagógico de salvaguardar la memoria cultural para las audiencias internas.

A veces el discurso exegético pasa a un segundo plano y el espectador intentará contagiarse del entusiasmo colectivo, podrá identificarse con estos hombres mujeres y niños que bailan risueños durante horas sin sentir cansancio y entenderá su fervor y su energía, pues, si no lo hacen, se pudrirán las semillas; el sol, la luna y las estrellas se alejarán; y reinará el desorden y el caos en el mundo. Algunos pocos testimonios directos nos aclararán que los mayores han ordenado “recuperar” el *Saakbelu* para compartir su enseñanza entre los comuneros y que lo ofrecen para ganar autonomía. La misma imagen inicial de la luna cierra el documental.

Es evidente que las escenas grabadas estuvieron condicionadas por la estructura episódica del suceso, pero la cámara, incapaz de revelar por sí sola el significado del proceso ritual, requirió la ayuda de un texto oral. La voz se dirige al espectador directamente, estableciendo un puente con la realidad grabada que se nos presenta según las convenciones del naturalismo. A esta forma de representación se la ha llamado de régimen expositivo y sus estrategias narrativas son las más utilizadas en el mundo de los documentales antropológicos. Importa poco saber si los antropólogos y comunicadores profesionales, asociados a la ACIN, influenciaron estéticamente el discurso audiovisual de *Saakbelu* o si fueron las autoridades indígenas quienes quisieron empaquetar este fragmento de su cultura según las convenciones de esas disciplinas. Lo interesante es resaltar el juego mutuo de estas mediaciones interculturales.

Si el movimiento indígena logró hacer de sus reclamos por territorio no solamente el eje de una nueva identidad étnica, sino también un puente entre lo local y lo nacional²⁸, la producción audiovisual en manos de este movimiento se

28 M. Jimeno. “Juan Gregorio Palechor: tierra, identidad y recreación étnica”. *Journal of Latin American Anthropology*, 1 (2) (1996): 46-77.

ha vuelto también un recurso simbólico moderno para su comunicación con el mundo. *Saakbelu* adopta la forma de las etnografías situadas, un recurso ahora más eficaz para construir “verdades culturales”, que aquellos documentales de divulgación que tienen la pretensión de parecer objetivos y neutrales. Algunos autores indígenas han buscado infructuosamente, por fortuna, copiar el estilo de las narrativas documentales que circulan en canales internacionales (Discovery Channel, por ejemplo). Al intentar “hablar” como lo hacen las asépticas voces en *off* o los anfitriones de apariencia autorizada de esos documentales, dan la impresión de falsedad. La fórmula de hablar de “mí mismo” como si fuera “el otro” constituye una operación aberrante de trasposición y proyección que merece estudiarse.

Los estudiosos de la etnicidad que tuvieron auge a finales del siglo XX y comienzos de este demostraron ampliamente la importancia que revistió para los movimientos indígenas la construcción social de la diferencia en un mundo conflictivo. Michel Agier lo resumió así: “los objetos de estudio [los indígenas] se han convertido ellos mismos en los emisores de enunciados etnológicos”²⁹. El concepto de etnicidad, recordémoslo, desplazó metodológica y epistemológicamente la vieja acepción de cultura con sus valores esencialistas. Para los etnógrafos tradicionales de lo que se trataba era de aislar metodológicamente un conjunto de rasgos observables que configuraran unidades culturales básicas (nombre, organización política, lenguaje, adaptación ecológica, territorio, estructura social). Después Frederik Barth mostró la insuficiencia de estas categorías impuestas por la autoridad antropológica³⁰. Era necesario incluir aquellas que los actores mismos consideraban significativas. Esta mutación teórica ayudó finalmente a entender las identidades étnicas como una categoría móvil, ambigua, situada y múltiple, y, sobre todo, a ver cómo ha servido de instrumento por parte de los movimientos indígenas para construir una “política de la cultura”. Así, pues, etnicidad y política han sido culturalmente interactivas.

En Colombia, como lo señaló hace tiempo Christian Gros³¹, los indígenas, antes duramente estigmatizados, se encontraron dotados de un capital simbólico después de la Constitución de 1991. Esta “discriminación positiva” sacudió las

29 M. Agier. “La antropología de las identidades en las tensiones contemporáneas”. *Revista Colombiana de Antropología*, 36 (2000).

30 F. Barth. *Los grupos étnicos y sus fronteras: La organización social de las diferencias culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

31 Ch. Gros. “Indigenismo y etnicidad: el desafío neoliberal”. En *Antropología en la modernidad*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, 1997.

viejas identidades culturales y planteó nuevos retos a las comunidades indígenas, entre otros, el reacomodamiento de sus estrategias políticas y la aparición de prácticas discursivas, entre ellas la representación audiovisual. También Gros nos ha recordado en otro texto³² que toda identidad puede ser impuesta o negada, pero también sufrida y, decimos nosotros –como lo intenta *Saakhe-lu-*, reivindicada.

Raíz de la imagen

Ñanz (Cineminga, 2013)

La primera imagen: el volcán nevado del Huila. El primer sonido: un trueno. Dentro de una humilde casa, empiezan las labores cotidianas alrededor del fogón. El padre cariñoso le pregunta a su pequeño hijo qué soñó en la noche. Él le contesta: “con una pareja de viejitos”. Por corte directo, una espesa niebla invade el páramo. Una mezcla sonora de vientos y flautas misteriosas acompaña al niño que asciende con temor por las faldas del volcán. A lo lejos divisa una pareja de ancianos que intentan tapar con sus manos el humo que sale de la tierra. El niño los espía a cierta distancia desde lejos. La mujer le dice al hombre que la tierra se está calentando demasiado, que es mejor soltar el humo de a poquitos. El niño observa extasiado las manos curtidas de los ancianos que destapan la grieta de la tierra por donde se escapa el vapor. La mujer voltea y ve al niño. Sin pronunciar palabra, le dice enfadada al niño (a la cámara), mirándolo fijamente: “ustedes me hirieron y andan corriendo, como sea por el camino los alcanzo”. El niño sale despavorido. Por corte directo, siguen imágenes documentales aterradoras de la avalancha del río Páez que va arrasando todo a su paso. La cámara desenfrenada registra las aguas tumultuosas y los gritos de desesperación de la gente. El padre le dice a su hijo que él también ha soñado algo que no termina de entender y lo invita a consultar un *thë wala*.

La primera imagen. El padre protector del territorio. El primer sonido: la voz de *Nebwala*, la raíz de todo, el que manda. El sueño del niño es una visión a través de la cual se manifiestan los espíritus del volcán. La avalancha real que causó una de las peores tragedias en territorio nasa es el castigo de esos espíritus embravecidos por el comportamiento de los humanos.

Como en otras obras de Cineminga, Ñanz discurre convincentemente por los géneros de la ficción y el documental. Dos líneas narrativas paralelas estructuran el

32 Ch. Gros. *Políticas de la etnicidad: identidad, Estado y modernidad*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012, p. 67.

relato audiovisual: la búsqueda de explicación por parte del niño que lo lleva a donde el *Thë Wala* Pío Quinto Oteca –el mismo que actuó en *Jiisa Weçe*, como Manuel Quintín Lame– y el cubrimiento documental de la tragedia, desde el mismo advenimiento de la avalancha el 19 de febrero de 2006 hasta la reubicación de las víctimas en otro territorio, meses después, narrado en primera persona por Geodiel Chindicué, camarógrafo improvisado³³ y codirector de la obra. En discusiones abiertas, no exentas de tensión, sin guiones escritos, el proceso de construcción de la obra tardó varios años y fue colectivo. Puede decirse que en la sala de edición la docuficción tomó cuerpo. La participación de Geodiel en los acontecimientos, como camarógrafo y comunero, le da un tono subjetivo al relato documental. Me refiero no solo a las imágenes –tan cercanas e íntimas que un corresponsal externo difícilmente podría haberlas registrado–, sino a su voz expresiva y en apariencia “natural”³⁴. Más que describir neutralmente para ordenar y explicar los fragmentos de archivo, Geodiel, en primera persona, evalúa el proceso que vivió como testigo profundamente implicado. “Quedamos atrapados, sin salida, sin nadie que nos ayudara”. “Ya no había felicidad en el territorio”. “Algunos quedaron atrapados por el lodo. Rescatamos algunos pocos. Ni siquiera tuvimos tiempo para contar cuántos murieron”.

Las imágenes van reconstruyendo cronológicamente la experiencia, y el narrador, con tristeza o rabia contenida, va posicionándose frente a los recuerdos de su pasado reciente. Poco a poco van apareciendo sus convicciones morales y políticas, su respuesta altiva al papel del Estado y de los organismos que actuaron durante y después de la tragedia. Critica a los expertos que aseguraron que el fenómeno que ocurrió en 1994 no iba a repetirse. Describe la contaminación del agua por efecto de la ceniza; las dificultades para sobrevivir sin tierra ni alimentos; la reubicación de los sobrevivientes en Caloto y la precaria atención que tuvieron. “El agua que nos dieron era poquita, como orines de ratón”. Pensando en la vida y en el futuro de los niños, la comunidad decide salir a los filos de las montañas con lo poco que lograron empacar y con la convicción de alejarse lo más pronto posible de la amenaza. Pero la vida allá es imposible de sostener. Los dirigentes del CRIC reclaman un pronunciamiento oficial y les duele que el

33 Digo “improvisado” porque a Geodiel, comunero nasa del resguardo de Huila, le tocó por la fuerza de esta circunstancia coger por primera vez una cámara. El valioso y trágico archivo sirvió de base, años después, para la creación de Ñanz.

34 No hay naturalidad pues el texto oral fue construido después de los registros, cuando la línea documental fue editada. Geodiel ha señalado que en su interpretación pesó mucho la idea de reforzar el acento local del *nasa yuwe* huilense, de donde es originario, “para no perder ‘la esencia’ y no traicionar a sus propias audiencias”. Como observadores distantes, este matiz se nos escapa por completo (Geodiel Chindicué, comunicación personal, septiembre de 2012).

gobierno diga que los indígenas están exagerando. Ahora exigen vivienda y territorio para no depender de la comida externa. Pero otra amenaza se cierne en los filos: la presencia militar. La tropa bota basura y defeca en los ojos de agua, por lo que contamina y enferma a los niños. “En una sola semana llegamos a enterrar cuatro”. La suspicacia crece y la comunidad cree que el gobierno les está abriendo paso a las multinacionales, interesadas en los minerales del territorio. Realizan una minga para denunciar, pero nadie les hace caso. Entonces deciden salir en busca de nuevas tierras. Se instalan cerca de un pueblo y con determinación levantan ranchos e intentan reiniciar clases. “Si esta vez no nos cumplen, ya no vamos a seguir hablando, vamos a actuar”.

Geodiel reitera que la tierra sigue triste y que no están ahí porque quieran. La compra de tierras, prometida por el gobierno, se demora. Entonces la paciencia llega a un límite, llevan tres años en tierra prestada y ya no importa si hay que arriesgar la vida. La última secuencia documental narra la recuperación de una hacienda que alguna vez fue de sus abuelos y ahora está en manos de los blancos. Con rapidez, hombres, mujeres y niños “liberan” la tierra con azadones. Los mayordomos se acercan y toman fotos de los invasores. Lo mismo hace el Ejército. Pero no les tienen miedo. “No somos robotierras, es una demanda que venimos haciendo hace tiempo y no vamos a detenernos”. Las dos cámaras se enfrentan, la de Geodiel y la del uniformado.

A lo largo de esta línea documental se intercalan escenas de la ficción que tienen su propia progresión narrativa. Esta ficción está arraigada en la realidad. La escena del sueño que impulsa la historia del niño –interpretado por el hijo de Geodiel– fue pensada a partir de los testimonios de algunos indígenas mayores que meses antes fueron advertidos espiritualmente –por señas en el cuerpo, visiones y sueños– de lo que iba a suceder. La decisión de poner en escena sueños siempre conlleva riesgos. La trasposición de endoimágenes oníricas a la narrativa audiovisual ha retado a muchos directores en la historia de la cinematografía. Tarkovski, por ejemplo, criticaba a los directores de cine cuando intentaban sustituir la lógica poética por la “burda convencionalidad de los procedimientos técnicos”³⁵. Sin dejarse contaminar por las convenciones hollywoodenses, con sus distorsiones digitales de la imagen o sus cortinillas hiperreales con estridentes golpes de sonido –que el autor de *El sacrificio* (1986) llama “batiburrillo de viejos trucos filmicos”–, la escena del sueño en manos de los realizadores de Cineminga es sobria. La poética de esta visión es naturalista, apenas la niebla y

³⁵ Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp, 1991, p. 52.

un discreto paisaje sonoro sirven para cruzar los límites entre una representación y otra.

Pero más importante que preguntarse por la representación estética –que conduce a preguntas por la sensibilidad de los realizadores– es indagar por la significación cultural de esas “imaginaciones” que hacen parte de la existencia indígena y, por tanto, no son atrevidas y arbitrarias decisiones autoriales. El asunto tal vez pueda empezar a aclararse acudiendo al testimonio del *Thë Wala* nasa Rogelio Chucué:

Para nosotros existe un tipo de imágenes que corresponden a cosas físicas, tangibles y otras que corresponden a cosas no tangibles ante nuestros ojos físicos, pero que igualmente están vivas y representan a seres vivos. A estos seres los llamamos *ksxa'w* y se manifiestan a través de imágenes que nos permiten establecer una relación con ellos. Yo los he visto. El contacto puede ser a través del sueño o encontrándose uno despierto, como una visión³⁶.

De manera que “ver” es una forma de comunicación con los ancestros y soporta las bases del conocimiento tradicional de los pueblos indígenas. Este conocimiento lo pueden poseer, sin distinción de género, hombres o mujeres. Como siempre, este pensamiento ha sido incomprendido, condenado, proscrito y perseguido históricamente. “Hay gente escéptica que cree que los sueños no son reales –dice la mayor Rosalba Ramos frente a la cámara de Xavi Hurtado–; los evangélicos nos desprecian porque dicen que soñar es de vagos”. Y un joven estudiante de sueños critica la acusación de brujería que hacen quienes solo pueden ver a través de “aparatos”. Hoy, al igual que las demandas económicas y territoriales, los *Thë Walas* reclaman una atención sobre este aspecto de su cultura que hace parte sustancial de las consignas del movimiento indígena por autonomía y gobierno. El respeto por estas formas de conocimiento es condición para sentar unas bases firmes y estables entre los pueblos.

Manejar el conocimiento implica una ardua preparación, que toma años. No es suficiente “ver” u “oír”, también es preciso un entendimiento fino del cuerpo y sus lenguajes. La sensibilidad hace parte de lo inteligible. Los tics en el raballo de los ojos, las señas en determinadas partes del cuerpo, como manos, brazos

³⁶ Tomado del documental de Xavi Hurtado *Pitx'i* (acompañante), producido en 2010 por el CRIC y la Generalitat de Catalunya, como parte de las actividades del Centro Indígena de Investigaciones Interculturales de Tierradentro.

o garganta, si estas son en la izquierda o la derecha, son manifestaciones que revelan los mensajes de los espíritus. Pero los espíritus son caprichosos, necios y bravos. Hay que tener mucho cuidado de no burlarse o hablar mal de ellos, y ofrendarles chirrinche, tabaco y coca para que la comunicación sea posible. El *Thë Wala* es un intermediario que guía al pueblo a través de esos procedimientos. Sirve para curar enfermedades y prevenir desastres naturales. Él “armoniza”, trasnocha y habla con los espíritus. Tiene el don de hacer el bien o el mal.

Con estas claves es posible comprender mejor la historia del niño que busca afanosamente una respuesta a su visión. No será fácil que Pío Quinto Oteca acceda. Cuando el niño se acerca a la casa del médico tradicional se oye el canto de un pájaro. (El plano sonoro no es casual, los nasas saben que es un mensaje de regaño por no cumplir ciertos deberes de la consulta.) Pío Quinto lo reprende porque necesita chirrinche, tabaco y coca para hacer el trabajo. Por desgracia, el niño es muy pobre y tiene que ingeniárselas para conseguir esos recursos. En la trama dramática, el pequeño héroe vence los obstáculos. El padre le enseña a recoger con cariño las hojas de coca, el vecino lo introduce en los oficios de la molienda de caña y en la preparación del aguardiente y la madre le ofrece unos huevos que él intercambia en la tienda por los dos tabacos que le hacen falta. Regresa a donde el mayor y, después de un ritual de armonización, este le explica el sueño: los viejitos están bravos porque los indígenas se están equivocando en su relación con los blancos. Con el objetivo de enriquecerse, ellos quieren robarse los tesoros que enterraron los espíritus creadores. El viejo siente señas en su cuerpo e invita al niño a dormir con él. Esa noche, el niño despierta sobresaltado por otra visión incomprensible: su padre está agonizando en una piedra con los ojos ensangrentados. Pío Quinto le aconseja que coja un tizón en ayunas y lo voltee para que el sueño no lo afecte. Le dice que su padre está así porque sus hijos lo han abandonado y que es su obligación ayudarlo. Pío Quinto le cuenta entonces que ha soñado con el nevado, que su espíritu es el dueño de las montañas y que los niños nunca deben olvidar que es un hermano. Se agradecen mutuamente la compañía y el aprendizaje y se despiden. Las nubes pasan por el nevado imponente y la voz del mayor anuncia el fin de la obra: “Pensemos en la vida ancestral. Si dependemos del dinero la vida deja de ser vida. El dinero es una maldición y no es nuestro pensamiento, vino de afuera”.

Los espíritus y los sueños, el territorio y el conocimiento van juntos, guían el comportamiento individual y colectivo del pueblo nasa. El desastre natural fue un aviso. La mercantilización, las amenazas internas y externas al territorio son negativas y es una necesidad vital que ese conocimiento perdure para proteger a la gente. El pensamiento tradicional entra a la política. Siempre ha estado ahí.

No puede apagarse, pues es la leña que aviva la lucha actual. Nãnz no hace otra cosa que manejar narrativamente estos códigos. Al buscar un lenguaje propio ha encontrado una manera nasa de contar. No le interesa explicar, sino expresar esas convicciones culturales, validando el pensamiento de estos hombre y mujeres que quieren vivir así y que han dicho en otro momento: “mientras no perdamos nuestro pensamiento, mientras nuestro corazón esté vivo, los sueños tendrán significado para nosotros”.

**MAMO APRESADO EN LA
MISIÓN CAPUCHINA EN
NABUSÍMAKE**, 1916. Foto: Gustav
Bolinder. Archivo: Organización
Gonawindúa Tayrona.



Palabras e imágenes en el Corazón del Mundo

Puesta en escena de la palabra

Palabras mayores

NO FUE DIFÍCIL IMAGINAR EL título de la primera serie para televisión que hicieron los indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta¹. Estaba claro que no eran documentales, sino mensajes que los *mamos* querían darle al mundo. Y estaba claro que los protagonistas eran ellos o, mejor, sus palabras. **Palabras mayores** (Silvestre Gil Sarabata, Saúl Gil y Amado Villafaña, 2009) no hizo más que condensar literalmente estos propósitos. “Mayores” refrenda, en su doble acepción de ancianos y “hermanos mayores” –como suelen denominarse los *mamos* frente al mundo de los blancos, de los hermanitos “menores”–, el sujeto y el lugar de enunciación de la serie. En un hecho sin precedentes, el colectivo indígena Zhigoneshi logró posicionarse en un canal público sin renunciar al control de

¹ La serie **Palabras Mayores**, proyecto de serie documental presentado a TeleCaribe y al Fondo para el Desarrollo de la Televisión, Comisión Nacional de Televisión, en abril de 2008, fue coproducida en 2009 por TeleCaribe y la Organización Indígena Gonawindúa Tayrona y realizada por el colectivo indígena Zhigoneshi de esa organización, integrado por jóvenes comunicadores *wiwas*, *koguis* y *arhuacos*, bajo la orientación de Amado Villafaña, del pueblo *arhuaco*.

la representación y compartió derechos de emisión. Hasta entonces, el control y los derechos estaban en manos de las empresas televisivas y de los autores no indígenas, que siempre han encontrado en la Sierra Nevada y especialmente en las autoridades tradicionales curiosas obsesiones. El imaginario nacional hacia esos seres –misteriosos en su aislamiento y sabios en su comprensión del mundo natural y espiritual– es de sobra conocido. Astrid Ulloa² ha analizado ampliamente las transformaciones del régimen de representación de los indígenas colombianos que, de ser considerados sujetos coloniales, salvajes, brutos y menores de edad, han pasado a ser actores políticos de una nueva “ecogubernamentalidad” que resitúa y revalora los conocimientos indígenas, replantea las relaciones de conocimiento/poder y propone alternativas al desarrollo económico y al manejo del medio ambiente. No se trata de una nueva retórica, sino de situaciones específicas que las agendas políticas indígenas han sabido aprovechar.

En este contexto, hace dos décadas algunos realizadores utilizaron esa aureola de prestigio de los “nativos ecológicos” para posicionar su obras en circuitos de exhibición pública. **Mensajes ecológicos y culturales** de Hernán Darío Correa y Juan Gutiérrez (1989-1990) y **Mensajes indígenas** de la División de Asuntos Indígenas del Instituto Colombiano de Cultura (1990) consolidaron audiovisualmente la premisa de que estos seres considerados superiores debían decirle algo al mundo y que, en consonancia, su forma más coherente era a partir de unos mensajes. La película para la BBC de Londres del director británico Alan Ereira, **Desde el corazón del mundo** (1990), basó su éxito comercial internacional justamente en esas ideas, a las que les dio un tinte exótico: el director protagonista va al encuentro de un mundo hasta entonces desconocido, donde los *mamos* koguis le revelan un mensaje de urgencia para que el planeta no desaparezca.

Posiblemente, como un eco de esas experiencias televisivas y cinematográficas, las autoridades indígenas tradicionales de la Sierra Nevada de Santa Marta han entendido que sus palabras en forma de “mensajes” son una convención exitosa de interlocución con el mundo exterior. Una pesquisa más profunda de sus matrices culturales quizás encuentre en sus sistemas de diálogo con el mundo sobrenatural –y dado el carácter de “adivinación” que ellos adoptan– una mejor explicación del uso de estas maneras retóricas de comunicación.

Lo cierto es que **Palabras mayores** construyó sus ideales narrativos a partir de estas convenciones. Pero, a diferencia de las decisiones temáticas que imponen

2 A. Ulloa. “Movimiento indígena y medio ambiente”. En *Movimientos sociales, Estado y democracia en Colombia*. Bogotá: CES - Universidad Nacional, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2001.

los realizadores externos, interesados unos en visiones apocalípticas y otros en la ancestralidad remota de la Ley de Origen –ambas conllevan discursos esencialistas y muy generales sobre la naturaleza y el equilibrio planetario–, Zhigoneshi hizo un esfuerzo previo por situar el pensamiento de los *mamos* en relación con preguntas concretas que obedecieran a problemas coyunturales: “¿por qué atentan contra la coca?, ¿por qué es sagrada nuestra tierra? ¿por qué pagamos espiritualmente?, ¿quién amenaza el agua?, ¿por qué hay calentamiento?, ¿por qué se acaba la nieve?, ¿cómo se forma un *mamo*?, ¿qué pensamos de la violencia?, ¿quiénes son los hermanitos menores?”

Las respuestas concisas de los *mamos* a estas nueve preguntas estructuraron las líneas temáticas de la serie, dirigida por videastas koguis, wiwas y arhuacos (Silvestre Gil Sarabata, Saúl Gil y Amado Villafaña, respectivamente). Las respuestas fueron contestadas en sus lenguas originales por nueve autoridades escogidas, tres por cada grupo indígena, de modo que la representación étnica estuviera equitativamente repartida de acuerdo con la jurisdicción territorial de la organización (resguardo Kogui-Malayo-Arhuaco).

Es significativo el planteamiento coyuntural que se infiere de las preguntas, que fue justificado en el proyecto original de realización así:

Nuestro territorio ancestral atraviesa por serios y complejos problemas culturales, medioambientales y sociales. La construcción de megaproyectos –como represas y puertos–, la gaaquería de nuestros sitios sagrados, la deforestación, los cultivos ilícitos, la proliferación de sectas religiosas, el conflicto armado y la presión de grupos paramilitares recién desmovilizados constituyen los principales factores que afectan la gobernabilidad indígena y el equilibrio de la naturaleza, poniendo en peligro la supervivencia de nuestros pueblos y la integralidad de nuestro territorio. Ha llegado el momento de que la gente de afuera conozca nuestro pensamiento sobre esos problemas y pueda comprender, sin traducciones equivocadas, cuál es nuestra visión del territorio y por qué son tan graves las violaciones a nuestras leyes de origen. Sin embargo, pese al desarrollo de la Constitución Política de Colombia de 1991 de considerarnos una nación pluriétnica y multicultural, y a los avances legislativos en materia de educación, cultura y televisión étnica, los pueblos indígenas seguimos siendo invisibles ante la opinión pública y tenemos escasa injerencia en las formas de representación audiovisual, usualmente en manos de comunicadores, documentalistas o periodistas profesionales blancos y mestizos.

Criticando expresamente las mediaciones externas, el colectivo indígena transformó radicalmente las formas de representación de los *mamos*. En vez de un privilegiado hombre blanco que va a los confines del planeta para revelar unos secretos que le dictan unos seres extraordinarios, los realizadores pusieron en escena documental a los protagonistas, de manera que ellos se comunicaran directamente con el mundo exterior. A diferencia de otros proyectos audiovisuales indígenas, este está dirigido al público externo y sus modos de representación lo reafirman. Los *mamos* miran fijamente a los espectadores, interpelándolos y argumentando desde sus propias lógicas de pensamiento. Adicionalmente, para exponer al público quién tuvo el control de la realización y para evidenciar las motivaciones de sus autores, Zhigoneshi incluyó un último capítulo, encomendado a su asesor externo, titulado *¿Cómo hicimos Palabras mayores?* (Pablo Mora, 2009).

Pese a que fueron claras las justificaciones de Zhigoneshi sobre el secular desconocimiento que tiene la sociedad colombiana de los pueblos indígenas, la invisibilidad de su pensamiento en los medios masivos de comunicación y la apuesta en el sentido de que los argumentos de los *mamos* son importantes para promover reflexiones y acciones de salvaguarda, el trabajo de realización con ellos no fue fácil. En la época en que el colectivo empezaba a posicionarse dentro de su organización, defendiendo la urgencia –en sus palabras–, de “prepararnos para comunicarnos con el mundo de afuera [...] permaneciendo fieles a nosotros mismos”, en el mundo tradicional de las comunidades y sus autoridades las tecnologías mediáticas, con sus formas de narración textual y audiovisual, eran impensables y prohibidas. No solo no hacían parte de sus arreglos culturales –siempre dispuestos a la comunicación oral–, sino que eran evitadas celosamente como un mecanismo de defensa frente a las viejas artimañas del mundo occidental que amenazan su integridad cultural. Las fotografías de paisaje, por ejemplo, tomadas por corresponsales extranjeros o por los poquísimos indígenas que tenían cámaras, provocaban entre los *mamos* más viejos un sentimiento compartido de repudio, vergüenza y rabia. “Es como mostrar el cuerpo desnudo de la madre. Y la Sierra es nuestra madre”, decían.

Esta iconoclastia de los *mamos*, expresada en sus pudores y desconfianzas, puede ser comparada con aquella que, como nos lo recuerda Arlindo Machado³, de tiempo en tiempo retorna en la historia de la cultura occidental. El horror por las imágenes y la denuncia de su acción en perjuicio de la verdad tienen una larga

3 A. Machado. “El cuarto iconoclasmo y otros ensayos herejes”. En *El paisaje mediático: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libro del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000.

historia judeocristiana, islámica y griega. Esa tradición ha creído firmemente en el poder, la superioridad e, incluso, la trascendencia de la palabra –sobre todo, de la palabra escrita–, frente a la imagen. La tradición indígena ha creído también en la fuerza de la palabra de sus guías espirituales. Renuente al riesgo que expresan los documentalistas de oficio de “grabar voces y no acciones”, Amado Villafaña se empeñó en poner en escena las palabras de sus mayores. Así lo expuso cuando defendió el proyecto ante TeleCaribe:

Nuestros *mamos* tienen una cosmovisión profunda del mundo y de su creación. Sus conocimientos ancestrales orientan nuestra vida en el territorio. A ellos los reconocemos como autoridades incuestionables y son quienes deciden sobre las políticas, las estrategias, las acciones y las relaciones de los pueblos indígenas y de sus líderes con el mundo de los blancos. Sus palabras sabias les permitirán a los “hermanitos menores” entender nuestras maneras de concebir el mundo y nuestros ideales de vida. Este será el primer paso para lograr apoyos efectivos en la preservación y conservación del “Corazón del Mundo”.

Para dejarse grabar por el equipo indígena de Zhigoneshi, los *mamos* tuvieron que hacer una operación compleja, que he descrito en el ensayo “De laboratorios y *ezwamas*”⁴, a partir de los testimonios de Saúl Gil, codirector de *Palabras mayores*, hijo de Ramón Gil, una reconocida autoridad espiritual del pueblo wiwa. Según él, el uso de representaciones visuales es escaso en su mundo. Solo a nosotros –sus hermanitos menores– nos gusta esa manera de transmitir información y conocimiento. Ahora que ellos están empeñados en dominar o “domesticar” esos lenguajes (como antes lo hicieron con la escritura y las matemáticas), se han enterado por sus mayores de la existencia de un sitio sagrado en plena Sierra Nevada de Santa Marta (una gran piedra o montaña negra de ubicación impublicable) donde está la “dueña” o madre de las imágenes y de sus tecnologías generadoras. Saúl está tranquilo desde entonces, porque sabe que ya no está mal utilizar esos aparatos de blancos. No está violando la Ley de Origen. Los *mamos*, en una experiencia ritual que abordaré más adelante, retribuyeron con alimento espiritual a ese padre (*Nungá*, en kogui), quien dio entonces el permiso para que ellos hablaran a través de las cámaras.

Así, en medio de unos dilemas todavía no resueltos colectivamente del todo, la Organización Gonawindúa Tayrona empezó a construir tímidas ofensivas

4 P. Mora. “De laboratorios y *ezwamas*”. *Signo y Pensamiento*, 54 (2009): 349-352.

para visibilizarse mediáticamente, poniendo a circular sus discursos de resistencia y autonomía, y saliendo del ensamblamiento que ha operado como un mecanismo histórico de defensa. Con la aceptación de aventurarse en una serie televisiva, los líderes políticos se convencieron de que era estratégico que el “mundo de afuera” los conociera y comprendiera cuál es su visión del territorio, su concepción del desarrollo y sus ideales identitarios. Con reticencia, los *mamos* empezaron a aceptar estas tecnologías⁵.

Acomodar el cuerpo de los protagonistas, limitar la duración de sus textos orales –a diez minutos o menos, y no hasta que las palabras se agoten “naturalmente”, es decir, varias horas después en los espacios tradicionales– y, sobre todo, que fijaran su mirada en la óptica de las cámaras de video, imaginándose un espectador virtual (los *otros* que amenazan), fueron algunos de los retos prácticos que enfrentaron los directores indígenas durante la grabación de las entrevistas con sus *mamos*. Todos estos procedimientos fueron un artificio impuesto por los lenguajes televisivos escogidos. Curiosamente, fueron los más celebrados por las audiencias externas. Las particularidades del lenguaje nativo, las figuras de estos hombres distantes y atractivos en su “extrañeza” y la economía oral de sus regaños le aseguraron a la serie una cierta resonancia nacional e internacional, entre públicos proclives desde hace siglos a las compulsiones de curiosidad, novedad y excitación del espectáculo sobre los “otros”⁶.

Algunos *mamos* que se vieron después en los programas de televisión se lamentaron de no haber comprendido en su momento el juego propuesto por los jóvenes realizadores. El kogui Jacinto Sarabata (*¿Por qué atentan contra la coca?*, 2009) dijo que, de haberlo sabido, hubiera regañado con más fuerza a las autoridades nacionales, empeñadas en desprestigiar la planta sagrada de coca –refiriéndose a la campaña mediática “La mata que mata”, que circulaba en esa época– y el arhuaco Kuncha Navíngumu se dolió de no haber sabido expresarse con mayor claridad para condenar el conflicto armado que asolaba su región y que había cobrado la muerte de cabildantes y autoridades (*¿Qué pensamos de la violencia?*, 2009). Al observarlos durante las emisiones internas que se practicaron al terminar la serie, me llegaron asociaciones inusitadas, provocadas por la sonrisa sutil, el sonrojo y el brillo de sus ojos. Era una época particularmente difícil: el *mamo* Mariano Suárez de Duanarimaku había sido cobardemente

5 La Organización Gonawindúa Tayrona había realizado dos años antes con ayuda externa el documental *Río del entendimiento* (2009), sobre los problemas de la intervención agroindustrial de los bananeros en la cuenca baja del río Aracataca.

6 T. Mitchell. “Orientalism and the Exhibitionary Order”. *Visual Culture Reader*. Nueva York: Routledge, 1998, pp. 293-303.

acribillado por la espalda, las retenciones eran frecuentes, muchas zonas estaban sitiadas y la Sierra Nevada en su conjunto configuraba lo que en el lenguaje técnico se denomina una crisis humanitaria. Ante el desborde de la violencia, el aislamiento voluntario de épocas pasadas no tenía ningún sentido. Saber que sus palabras y sus imágenes serían oídas y vistas por fuera les proporcionaba un frágil antídoto –pero remedio, al fin y al cabo– para vencer el miedo de estar solos.

Roland Barthes confesó en *Cámara lúcida*⁷ que le parecía que los retratos fotográficos eran una microexperiencia de la muerte. Es el momento –decía– en que se está a merced del otro, del operador; cuando el sujeto está en trance de volverse objeto, un paréntesis, un fantasma, un espectro... ¿Qué podemos decir si lográramos penetrar en la intimidad de esos *mamos* que vivieron, hasta ese momento, una experiencia primigenia con cámaras de video? Si bien la comparación es forzada y tengamos que reconocer que el diario íntimo de Barthes nos habla del hedonismo cultural e intelectual propio de su mundillo parisino, no es arriesgado preguntarnos por la manera como los grupos étnicos se exploran ellos mismos a través de las nuevas representaciones audiovisuales. Ya no se trata solamente de preguntarse por los discursos y las demandas sociales que comunican usualmente, sino por las emociones que despierta la autocontemplación y por el impulso a la autorreflexión que impone la cámara, como de cierta forma sucede al estar frente a un espejo: ¿cómo miran y qué miran estos autores étnicos?, ¿qué fuerzas interiores se ponen en juego al ser objetos de registro?, ¿soportarán las mismas inquietudes que Barthes cuando, posando para el objetivo fotográfico, se preguntaba por la imagen que iba a nacer y se desconsolaba porque la imagen representada no coincidía con su “verdadera” imagen? Haciendo un esfuerzo consciente, durante el lapso casi inmediato que duraba su pose frente a la cámara, Barthes intentaba inútilmente intervenir desde adentro en su exterioridad como cuerpo. “Dejaré flotar una sonrisa sutil y leve para dar la impresión a través de mi piel y de mis gestos que soy ligero, divertido, volátil e inteligente. ¿Parirán imágenes antipáticas o generosas de mí mismo?” Las poses que asumió tuvieron siempre algo de impostura y le provocaban una molesta sensación de inautenticidad. ¿Qué dirán de sí mismos estos hombres que apenas transitan recientemente por una experiencia social e individual que ha impulsado nuestra cultura moral y política a partir de una tecnología cargada de emociones y razones? ¿Vanidad, deseo, repulsión, nostalgia? Quienes creen firmemente en la inconmensurabilidad de un pensamiento tradicional que ha perdurado, transformándose históricamente, desde épocas precolombinas, podrán arriesgar otra hipótesis: ¿indiferencia?

7 R. Barthes. *Cámara lúcida*. Notas sobre la fotografía. Paidós, 1989.

Viaje alrededor de la palabra muerte

En 2005, el país debatía la Ley de Justicia y Paz y se avanzaba en la creación de una Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. A los trascendentales dilemas que se planteaban (justicia o impunidad, perdón o reparación) se agregaban tensas discusiones sobre el papel que debían jugar, en un escenario de posconflicto y de cara a los nuevos contextos de internacionalización de la justicia, los protagonistas de nuestra guerra intestina (el Estado, las guerrillas, los paramilitares y las víctimas). Como siempre que se habla de esta condición histórica de guerras no resueltas, la tematización de la memoria se impone. En un país ávido de encontrar respuestas a los procesos vigentes, los trabajos analíticos e interpretativos de historiadores y politólogos despiertan mucho interés. Así ocurrió con el libro, rápidamente agotado, *Guerras, memoria e historia* de Gonzalo Sánchez, quien por entonces hacía el tránsito de la academia a la gestión oficial como director de la Comisión de la Verdad Histórica. Entre las muchas reflexiones que propuso en su texto, retenemos una pregunta que le da horizonte a este apartado: ¿cómo acumular el recuerdo o hacer memoria en un *continuum* de guerra, de culpas no expiadas? El autor defendió el argumento de que la condición básica para recuperar nuestra memoria perturbada es salir de la guerra⁸.

Ese mismo año, otra obra salía a la luz pública, sin tanto despliegue y ningún respaldo institucional: *Viaje a Kankuamia* (Erick Arellana, 2006), un video de 18 minutos de duración sobre los estragos del conflicto armado en el territorio kankuamo de la Sierra Nevada de Santa Marta, que se sumaba a los esfuerzos de las asociaciones de víctimas que reclamaban reparaciones simbólicas. La obra apenas sí tiene una pretensión testimonial, sin efectos judiciales o de esclarecimiento de la verdad histórica, como sí la tienen las elaboraciones minuciosas y sistemáticas del recuerdo de las víctimas que son impulsadas por historiadores de oficio o activistas de los derechos humanos en comisiones de investigación. A decir verdad, audiovisualmente la obra tampoco aporta creativamente a las discusiones sobre imagen y memoria o a la representación visual del pasado reciente. Lo que nos retiene es el relato en primera persona del indígena Daniel Maestre. Son sus palabras, que construyen una visión hablada de los hechos, más que las cualidades o limitaciones del realizador para darle una inflexión a su mirada documental, lo que constituye la singularidad de esa memoria perturbada, advertida genéricamente por Gonzalo Sánchez.

⁸ G. Sánchez. *Guerras, memoria e historia*. Medellín: La Carreta, 2006, p. 99.

Fue Walter Benjamin quien evocó hace mucho tiempo esa figura mítica que, autorizada por la experiencia cercana a la muerte, llamó el “narrador”. En *Viaje a Kankuamia*, Daniel Maestre es el narrador. Inscribirlo en la categoría de *desplazado* no nos dice nada, aunque sea ya un lugar común de las semánticas burocráticas y técnicas que ha impuesto el conflicto armado en Colombia. Daniel no necesita ser interrogado, él mismo organiza su relato oral. Lleva dos años ausente de Aránquez, su pueblo natal, y decide emprender el regreso. Para hacerlo no basta la disculpa de servir en una misión de acompañamiento humanitario al resguardo kankuamo. Es preciso combatir el desasosiego que lo paraliza. Él no tiene miedo de ir, sino de no encontrar a tantos familiares, amigos y paisanos que murieron en la guerra. En vez de describir paso a paso los pormenores de un viaje extenuante de más de 20 horas, prefiere construir una cartografía de sus emociones más profundas. A medida que se acerca a Valledupar, la primera estación, crece en su interior una mezcla ambivalente de alegría y nostalgia. Prefiere quedarse callado y no preguntar por nadie. A lo mejor están muertos...

Como documento visual, *Viaje a Kankuamia* es precario para el espectador. Las descripciones del paisaje o las fotos en blanco y negro que se utilizan pueden invocar la memoria del espacio para las personas que como Daniel experimentaron una vivencia, pero no pueden revelarnos su esencia a los extraños. Rioseco, Badillo, La Mina son nombres de lugares que podemos fácilmente situar en un mapa. Para el narrador –citando a Sánchez–, topografía y tiempo/memoria se anudan en el mismo enunciado. En una operación conocida por los antropólogos como “espacialización del tiempo”, esos lugares transmiten imágenes del pasado y recuerdan las fórmulas mnemotécnicas que se inventaron en Grecia para dominar el arte de la memoria⁹. Solo que Daniel no usa una fórmula: la imagen traumática está fijada en su inconsciente y se activa en el lugar. Allí, en ese recodo del camino, estaba el primer retén donde fueron bajados y asesinados tantos conocidos; allá, en ese preciso lugar, se encontraban tales cadáveres que tiraban después de las retenciones; aquí, en Rioseco, murió el cabildo menor Ángel Villazón, que se atrevió a denunciar; en esa casa vacía vivía... Los recuerdos se agolpan tanto en su mente que las palabras le son insuficientes. Prefiere entonces generalizar diciendo que entre 1997 y 2004 era incierto para la gente salir de

⁹ En la obra monumental de Frances A. Yates *El arte de la memoria* (1974) se puede leer la anécdota que dio origen al sistema mnemotécnico. Un hombre fue invitado por un rico a una espléndida cena. El comensal fue interrumpido por unos misteriosos visitantes que no quiso reconocer. Como castigo, los dioses Cástor y Polux desplomaron la casa. El único sobreviviente pudo identificar a los muertos desfigurados por el lugar que ocupaban en la mesa. La memoria de las cosas más que de las palabras encuentra su eficacia en esta asociación entre lugares e imágenes aterradoras.

sus casas, con la angustia de no saber si volverían vivos otra vez. El peso moral y emocional del narrador es haber estado allí, muy cerca de la muerte. Como ha dicho Carlo Ginzburg, la muerte es “la matriz de todos los relatos posibles”¹⁰, de ahí el nexo indisoluble entre ese trágico imaginario y el imaginario narrativo.

A medida que Daniel avanza en el jeep en compañía de la comisión, un viento fresco le llega por oleadas a la cara y con él viejos sabores, olores y colores. “Son sensaciones del cuerpo que me llegan al corazón”, dice excitado al contemplar los picos cada vez más cercanos de la Sierra, que él considera “testigos mudos de un etnocidio perpetrado contra los kankuamos. Más de 342 asesinatos así lo confirman”. Cuando llega a Atánquez, su emoción se desborda y la compara con la fuerza con que bajan los ríos del nevado. Desciende del jeep y empieza a caminar. “No tengo necesidad de mirar al suelo porque mis pies conservan la memoria de estos lugares”. Las autoridades celebran la llegada de los visitantes y al ritmo de flautas y acordeones festivos agradecen su compañía.

No puedo dejar de mencionar la distancia retórica que tienen las palabras de Daniel con las del *mamo* arhuaco Kuncha Navíngumu, enfrentado también a recordar y hablar de sus muertos en el capítulo **¿Qué pensamos de la violencia?** de **Palabras mayores**. Daniel se preocupa por situarnos en un tiempo y unos lugares específicos; Kuncha, por su parte, expresa etéreamente un espacio sin tiempo definido: “En el principio de la creación nos dejaron asignado todo lo que debemos obedecer”; “en el pasado las cosas se veían mejor y así se sobrellevaba el mundo”; “pero entonces comenzó el maltrato, es lo que está sucediendo, lo que vemos ahora”. En el relato del kankuamo, la mención de los victimarios sin nombres (paramilitares asociados al Ejército y policías corruptos) contrasta con la falta del sujeto perpetrador de la violencia en el relato arhuaco. “De a poquitos todo se fue enfermando, y cuanto más soportábamos el dolor, más fuerte se hacía”. Es seguro que ambos narradores eluden la mención individualizada de los culpables, para no arriesgarse. La voz de Daniel tiene algo de distancia y en su entonación se intuye una vergüenza a dejarse llevar, a perder la compostura. No hay emoción contenida cuando dice: “No quería recorrer la carretera donde cayó tanta gente, primos, cuñados, amigos y compañeros, cuyo único delito es ser kankuamo”. En cambio, Kuncha acude con firmeza a las metáforas: “Comenzaron a cortar nuestros árboles sagrados” —se refiere a las autoridades tradicionales que fueron asesinadas—; “insensatos, es a la misma madre a quien hieren!”; “matan con lista en mano sin saber por qué lo hacen”; “y su enojo los quema como las piedras que arden”.

¹⁰ En M. Augé. *La guerra de los sueños: ejercicios de etnoficción*. Barcelona: Gedisa, 1998, p. 87.

Más allá de las condiciones de posibilidad del habla, de sus particulares estrategias de enunciación, este contraste de los dos narradores remite a un abismo cultural que separa el mundo arhuaco del kankuamo, pese a su cercanía geográfica. La pérdida irremediable de la lengua y un voluntario proyecto de asimilación al mundo religioso, económico y cultural de la sociedad dominante en el pasado actúan como barreras para que el pueblo kankuamo pueda acortar ese abismo. Como lo afirma Daniel, este pueblo emprendió apenas en 1993 un proceso de reconstrucción cultural a partir de la búsqueda de unas tradiciones perdidas.

Si hasta este punto el viaje de Daniel es un rito en el que los muertos reaparecen y su relato, un duelo imposible de postergar, a partir de ahora serán un retorno a los orígenes y una expiación. Recuerda la época en que los jóvenes como él empezaban a hacer pagamento, “dándole de comer a la madre tierra”. Un grafiti macabro sirve de imagen introductoria para que exponga la profanación de un sitio sagrado. El Ejército removió las piedras de pagamento, impidiendo que los *mamos* pudieran curar e inhibiendo su presencia allí, porque podían ser acusados de informantes de la “gente del monte”. A pesar de los muertos y de la presencia intimidante del Ejército, la gente siguió pensando en un futuro mejor. “Muchos viejos siguen escarbando en unas memorias que se creían perdidas”. La tradición de los kankuamos está volviendo, asegura. El miedo no lo vuelve a mencionar. El temor que tenía cuando emprendió el viaje da paso a un sentimiento ambivalente de tristeza y alegría, al saber que su viaje ha terminado. El círculo narrativo se cierra. En su viaje de retorno, el narrador es un sobreviviente que ha participado del mundo de los muertos y de los vivos. “Puedo decir que salí de la Sierra convencido y con nuevas fuerzas para seguir luchando, para seguir defendiendo un territorio que es nuestro. Convencido también que la Sierra, la madre, no les pertenece a los hombres. Los hombres pertenecen a la tierra, y [a] los que le hacen daño, mañana la madre les cobrará”.

Sobre las imágenes de las montañas al atardecer, Daniel concluye con un refrán de sus mayores: “El que escupe a la tierra se escupe así mismo, el que daña a la tierra o a sus hijos se daña a sí mismo”. Sus reflexiones no son admonitorias, pero dejan ver una utopía posible que une el pasado con el futuro. Son deseos colectivos de su pueblo que coinciden con las viejas tradiciones de sus vecinos wiwas y arhuacos. El sentido de sus palabras se emparenta con el del *mamo* Kuncha, cuando este concluye: “se necesita saneamiento de la enfermedad y pagamento espiritual. Solo así las cosas podrán cambiar, volviendo a su origen. Entonces se enfriará la violencia y, cuando todo se refresque y se cuide con respeto, el mundo será más bueno y agradable”.

Pero la nostalgia de Daniel y su dolor por los muertos no pertenecen al mundo del *mamo* arhuaco. Esos sentimientos son “modernos”, si se me permite la expresión. Para el mundo más tradicional de la Sierra Nevada no hay espacio para la catarsis, es decir, para la tragedia. en sus sentidos más purificadores. Tiene escaso valor la muerte individual y, si esta fue cometida con sevicia por agresores externos, la culpa está adentro. ¿Para qué el culto a los muertos? Es a la madre – al territorio– a la que hay que llorar. Los seres humanos estamos de paso, somos efímeros, y lo que importa no somos nosotros sino la permanencia en el tiempo de esa madre universal. Daniel se perfila en algún punto de su relato como un testigo hablante frente a unos lugares mudos. El *mamo* calla para advertir que la tierra, la madre, le está hablando.

Guerra de imágenes y memoria

En septiembre de 2009, el colectivo de videastas indígenas de Zhigoneshi llegó a Nabusímake, centro de gobierno del pueblo arhuaco. No hacía mucho que el grupo empezaba a recorrer la Sierra grabando encuentros con autoridades tradicionales como parte de un ambicioso proyecto documental: **Resistencia en la Línea Negra** (Amado Villafaña Chaparro, Saúl Gil y Silvestre Gil Sarabata, 2011), apenas en construcción. El director arhuaco había decidido entrevistar a Manuel Chaparro, un antiguo dirigente, conocedor como pocos de la historia del territorio. Como siempre que enfrentaba una situación documental, el camarógrafo wiwa Roberto Mojica decidió seguir en directo y sin mayores preparativos el programado encuentro. Pero entonces sucedió algo inesperado. Tímido y receloso, Manuel Chaparro prefirió aplazar el diálogo e invitó a Amado a que lo acompañara a una vieja casa. Con dificultosa lentitud, el viejo abrió un pequeño candado e hizo seguir a Amado a un pequeño y oscuro cuarto, imposible de franquear por la cámara y el *boom*. Mientras los asistentes intentábamos afanosamente rebotar con un icopor la luz del sol para que penetrara en la penumbra, emergió de las manos guardianas y celosas del excabildo un viejo álbum de fotos con la siguiente etiqueta: “Fotografías de Nabusímake en 1915 (Gustaf Bolinder)”. Amado sabía de su existencia, pero nunca lo había visto. Todos intuimos que ahí había un tesoro documental y, pese a las dificultades, dejamos que la escena transcurriera sin cortes. La mayoría de los planos grabados eran inservibles, por lo que Amado le pidió permiso a Manuel Chaparro para disponer del álbum afuera del cuarto y así poder registrarlo a plena luz. Mientras Amado entretenía al mayor grabando su conversación en una pequeña grabadora de mano, nos dimos a la tarea de registrar en video, una por una, las fotos. El conjunto de

42 imágenes revelaba la cotidianidad de la misión capuchina en el antiguo San Sebastián de Rábago, iluminando el carácter de los misioneros.

Meses después, Zhigoneshi decidió publicar cuatro de estas fotografías en la revista de la Organización Gonawindúa Tayrona. Tras una breve pesquisa, se pudo comprobar que esta memoria visual había sido recuperada en los años 80 gracias a las gestiones en Europa de la Asociación de Trabajo Interdisciplinario (ATI), liderada por el antropólogo Yesid Campos. Las fotos fueron entregadas a las autoridades indígenas de la época, entre quienes se encontraba el comisario central Manuel Chaparro. Él decidió pegarlas en un álbum y guardarlas en la oficina del cabildo al lado de viejos papeles que, de vez en cuando, mostraba a unos pocos interesados. El editor indígena de la revista me encomendó preparar una breve introducción para contextualizar las imágenes:

¿Qué sentido tiene hoy, veintisiete años después de que la misión capuchina saliera de la región, reintroducir el espectáculo de viejos abusos? No sobra describir con palabras escuetas que se trata de una jovencita amarrada, un grupo de niños en formación disciplinar, un *mamo* al que le están cortando el pelo y otro amarrado por la espalda, conducido por un mestizo sonriente. La contemplación de estas imágenes dolorosas nos hiere y no es suficiente decir que eran otras épocas –a casi cien años de distancia– y otras costumbres educativas hoy en desuso, como esta de evangelización compulsiva. Convirtamos esta publicación en un homenaje a esas desaparecidas caras de desconcierto, rabia y vergüenza; en monumento visual que contribuya a que la conciencia histórica no desaparezca para siempre de la memoria frágil de las nuevas generaciones de indígenas; y en invitación a recorrer de la mano de los viejos testigos y de los docentes esa vieja historia de “civilización”¹¹.

El asunto quedó así, hasta que, un año después, en 2010, Zhigoneshi fue invitado a participar de un curioso proyecto. Como parte de las actividades de conmemoración del bicentenario de la Independencia de Colombia, Adriana Molano y Patrick Morales, entonces funcionarios del Ministerio de Cultura, se propusieron trasgredir los límites de las acciones oficiales conmemorativas y darles la posibilidad a distintos actores sociales para que exploraran en video otras experiencias de independencia, no necesariamente referidas a los episodios históricos de 1810. Así nació la obra **Nabusímake: memorias de una independencia**

¹¹ P. Mora Calderón. “Reparaciones del pasado”. *Zhigoneshi*, 10 (2009): 33-34.

(2010). Amado Villafaña, su director, tenía clara la idea documental de visibilizar la narrativa histórica del pueblo arhuaco en su proceso de resistencia y posterior independencia de la sujeción religiosa, cultural y económica desplegada por la Misión Capuchina en los territorios de la antigua San Sebastián de Rábago (hoy Nabusímake). Temáticamente, la historia debía arrancar en 1918 cuando los capuchinos, a instancias del gobierno nacional, organizaron el orfelinato Las Tres Avemarías a fin de redimir y educar en la fe católica a los niños indígenas. No fue difícil identificar viejas y viejos protagonistas que dieran cuenta de esta historia. Testimonios dolorosos sobre reclusión forzada, prohibición a hablar la lengua nativa, castigos “ejemplarizantes”, obligación de contraer matrimonio con indígenas de otras etnias, apropiación de las mejores tierras del resguardo arhuaco, usurpación del gobierno propio mediante el nombramiento de cabildos, comisarios e inspectores de policía, y persecución y asesinato de autoridades indígenas tradicionales reconstruyeron oralmente el prontuario más evidente de la aculturación propiciada por los capuchinos durante más de sesenta años. Tampoco hubo mayor esfuerzo investigativo para identificar sobrevivientes y testigos de la resistencia a estas arbitrariedades, la que nació desde la propia llegada de los primeros padres procedentes de La Guajira y culminó en 1982, cuando, luego de una toma pacífica, el Consejo Indígena Arhuaco conminó a los capuchinos a salir definitivamente de San Sebastián de Rábago.

¿Cómo darle cuerpo a esa historia que fragmentariamente ya hacía parte de los archivos testimoniales de Zhigoneshi? Le di mi opinión a Amado de que era más efectivo idearse una premisa con personajes reales, una pareja de niños inquietos que fuera en busca del pasado, y así darle una progresión narrativa al documental. Como ejemplo, le dije que si quería hacer la historia del correo, siguiera los pormenores de una carta. No tardó mucho en meditar la sugerencia y me contestó: “Esos niños van a ser mis hijos”. Pensé por un momento que buscaba a toda costa volverlos famosos.

No hay tal –me contestó–, ellos han sido protagonistas indirectos de esa historia. Su abuelo paterno, es decir, mi papá, viajó en 1917 como traductor de una comisión indígena que le reclamó al presidente José Vicente Concha la necesidad de traer a la Sierra profesores de matemáticas y español para que nos enseñaran a defendernos de los comerciantes que se aprovechaban de nosotros. En lugar de profesores, el gobierno colombiano nos mandó la misión capuchina. Y el abuelo materno, es decir, mi suegro, fue quien lideró con otras autoridades la salida de los capuchinos varias décadas después.

De manera que el guion documental fluyó sin mayores dificultades. Gunza y Ángel, aconsejados por su padre, llevarían el peso del relato y recorrerían distintos lugares del territorio en su afán por desentrañar la historia de sus abuelos. Y así se hizo. (Meses después, algunos amigos arhuacos vieron el documental y con ironía le reclamaron a Amado por haber hecho “un video familiar”).

Con el valioso archivo de Bolinder decidimos arriesgarnos un poco más. Las cuatro fotografías de la publicación se copiaron ampliadas y se llevaron a Nabusímake. La pequeña pero gigantesca galería de fotos aumentadas a 3 x 3 metros fue expuesta en la plaza y se documentó la reacción de la gente al ver esas imágenes vergonzosas de sus antepasados. Las autoridades estaban orgullosas y vieron de inmediato su importancia política. Entonces, se le propuso al cabildo la idea de ficcionar en un solo plano secuencia lo que ellas contenían, imponiéndoles una continuidad lógica y temporal que seguramente no tuvieron cuando fueron tomadas. Todo menos poner a actuar a ningún joven del poblado y aún menos recrear en vivo a una niña amarrada, fue la respuesta. La puesta en escena y la dirección de actores –todos de afuera– quedaron en manos de Roosevelt González, un amigo actor y cineasta samario. Los rumores de lo que se iba a hacer se regaron rápido y el pueblo se dividió en dos bandos: los tradicionales, que veían con beneplácito ese ejercicio de provocación de la memoria histórica, y aquellos, todavía aferrados a la creencia católica, que se oponían a que se hiciera una “película de terror” sin ningún fundamento. Solo Amado sabe de la tensión que tuvo que soportar durante la grabación de la escena y cómo estuvo a punto de renunciar a ella por el malestar que causó entre los espectadores la escenificación naturalista y calcada de las fotos, que estuvieron siempre a la vista de todos. Quien conozca Nabusímake sabe que el paso del tiempo no se advierte en la apariencia arquitectónica ni en la fisonomía de sus habitantes. Era como si el pasado hubiera resucitado momentáneamente para el horror de los espectadores curiosos. Incluso la reacción de algunos jóvenes durante la dramática actuación nos recordó un viejo film de Jean Luc Godard: *Los carabineros* (1963), que le hace honor a los orígenes del cinematógrafo. Un campesino va a ver cine por primera vez. La famosa imagen de un minuto del tren llegando a la estación, filmada por Louis Lumière, invade la pantalla. El protagonista se estremece y corre porque cree que el tren lo va a embestir... (Claro, esto no era cine, sino teatro grabado al aire libre.)

Tres fuentes adicionales sirvieron para completar los recursos narrativos del documental: el valioso libro del arhuaco Vicencio Torres Márquez, *Los indígenas arhuacos y la “vida de la civilización”* (1968), una obra de obligada consulta para quien se interese por la domesticación indígena de la tecnología de la escritura

y la visión propia no solo de un testigo excepcional, sino de un historiador, a la manera arhuaca. El testimonio fotográfico de Bolinder legitima visualmente la rememoración escrita que hace Torres Márquez del temor que despertó entre sus antepasados la intromisión de los misioneros en 1918. El mismo día de su llegada –anota el historiador–, algunas autoridades vaticinaron que esos hombres vestidos de negro no iban a ser de buen trato ni conscientes ni estimables. Las otras dos fuentes utilizadas fueron el documental **La gente de Aluaka** de H. y J. Acebes (s.f.), cedida por el colega Felipe Rugeles, y la obra de ficción **El valle de los arhuacos** de Vidal Antonio Rozo (1964), cortesía de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Estos documentos se integraron a la trama del documental, que pudo así superar las limitaciones de reconstruir la historia solamente a partir de fuentes orales. Hago este largo recuento de anécdotas e intenciones previas a la obra porque, como lo ha planteado Serge Gruzinski¹², el mundo de las imágenes ofrece un contorno móvil y múltiple y su estudio no debe reducirse exclusivamente a las representaciones, sino que debe incluir los programas y políticas que las hacen posibles y al examen del desenvolvimiento de sus intervenciones.

La obra, de 38 minutos de duración, inicia con una antigua imagen en movimiento del campanario de Nabusímake. Un joven arhuaco encaramado en la torre, a tres metros del suelo, jala sin temor las cuerdas. Justo después, sobre el fondo del mismo campanario –idéntico en su apariencia–, Amado Villafaña, el director, se acerca a cámara y nos anuncia que va a recoger información sobre la historia de los capuchinos en este lugar donde se originó la creación del mundo. El rotundo gesto del anfitrión inscribe de entrada a un enunciador subjetivo que va a hablar en nombre propio y de su pueblo y cuyo discurso no solo será subjetivo, sino de conocimiento histórico. Al intercalar secuencias de archivo de la procesión de san Sebastián con secuencias contemporáneas de la misma procesión, no solo se le otorga a los materiales un valor de prueba histórica, sino que se insinúa un uso alternativo, herético. El contraste entre las dos procesiones es evidente. Las mismas imágenes de bulto, los mismos pasos por los mismos lugares, pero la primera en blanco y negro es esplendorosa y multitudinaria, mientras que la segunda, a color, languidece en magnitud y se ha rutinizado, como se adivina en los rostros casi indiferentes de los devotos. Parecería, porque nadie lo atestigua, que está en decadencia esa “pedagogía visual de la sumisión” que tuvo en el teatro del poder religioso, en sus signos ostensibles –como las imágenes y

12 S. Gruzinski. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade Runner”*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

sus retóricas–, un lugar privilegiado en la Sierra. El documental se va a encargar de demostrar cómo y por qué el valor moral y pedagógico de esas representaciones religiosas entró en decadencia.

A lo largo de la obra, la asociación y el diálogo –construido en el montaje– entre los registros actuales y los del pasado crea un territorio propio que va diluyendo el pretendido carácter de índice de lo real del archivo y lo convierte en develamiento de esa realidad. Esta operación no busca únicamente el contraste de las imágenes sino la inclusión intencionada del director/protagonista en ese territorio virtual. No se trata de un acto perverso o malintencionado sino de un verdadero combate entre imágenes que luchan por la verdad. Imágenes, imágenes de imágenes e imágenes de imágenes de imágenes constituyen el movimiento subyacente de la obra o, para enunciarlo de otro modo: presente, pasado actualizado, pasado actualizado imaginado en el presente. Vemos a los niños ver las imágenes de Bolinder. Las acciones de tiempos remotos se ponen en movimiento en la imaginación de Ángel. Los espectadores, entre quienes se encuentran los rostros de indígenas mudos y congelados de 1917, observan la puesta en escena.

La forma novedosa de usar estos archivos –no importa si son documentales o de ficción– se la puede asociar a una corriente denominada “film de ensayo” que problematiza la noción misma de archivo. Josep M. Catalá ha denominado esta tendencia como “cine de metraje encontrado” (*found footage film*) o “cine de apropiación” y debe distinguirse del procedimiento de los documentales de montaje o históricos tradicionales, que se llamó en su momento “cine de compilación”. No se trata, dice el autor, del documentalista que va en busca de imágenes de archivo para ilustrar un determinado acontecimiento histórico o social, sino de algo esencialmente distinto. No es una acción rememorativa del propio acto de recordar, aunque en algunos casos conserve todavía esa función alegórica. Se trata, más bien, de trabajar directamente con la memoria visual concreta, que abandona así “la condición genérica que tiene en los archivos tradicionales para adquirir un carácter óptico más típico del archivo posmoderno y que la dispone para ser reutilizada”¹³. Pero, a diferencia de muchos autores de esta corriente, la recuperación de imágenes fotográficas o cinematográficas de archivo en la obra indígena no tiene una finalidad estética, sino política y contrahegemónica.

Amado y sus hijos abandonan la Sierra, porque han dado por terminada la búsqueda de testigos, y se dirigen a Bogotá. La cámara los sigue a las instalaciones de la Fundación Patrimonio Fílmico. Allí observan extasiados la película **El**

13 J. M. Catalá. “Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa”. En *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo*. Pamplona: Punto de Vista, 2007, pp. 92-93.

valle de los arhuacos de Rozo, un drama amoroso al estilo de *Romeo y Julieta* que enfrenta el mundo y los valores tradicionales del pueblo arhuaco con el de los misioneros capuchinos. Una voz en *off* en la película lo explica así: “el drama empieza aquí cuando se encuentran los ojos de los enamorados. No saben aún que ellos representan dos mundos opuestos, que su amor se va a plantear como en un campo de batalla”.

Los hijos le inquieren al director si eso que acaban de ver es real. La secuencia no es una puesta en escena, sino una conversación real que ocurre en la sala de espera de la Fundación. Amado inicia entonces una explicación que es, a la vez, un diálogo con las imágenes y sonidos de la película. El *mamo* que protagoniza el relato es representado como un ser vil, vengativo y alcohólico, asesino de una joven que quiere casarse con un arhuaco católico. “Todo lo que vimos en la película es una mentira –le dice Amado a Gunza– “y fue hecha con el propósito de mostrarla hacia afuera, mintiendo sobre los indígenas y los *mamos*”. Y, en efecto, aunque la película es una recreación ficcional, está basada en hechos reales que ocurrieron en la época. Los protagonistas son indígenas reales y sus voces están dobladas al español. En una revisión de periódicos en la fecha del lanzamiento de la obra de Rozo, encontramos noticias acerca de un misterioso asesinato en Nabusímake. Los corresponsales de *El Espectador* validaron la versión capuchina de que el autor había sido una autoridad tradicional arhuaca. Coincidencia o no, la película de Rozo recrea el monolítico punto de vista de los misioneros sobre un hecho similar.

En **Nabusímake**, Amado les explica a sus hijos que los indígenas en esa época eran acusados de tener pacto con el diablo. En **El valle de los arhuacos**, dos sacerdotes conversan en un campo arado por bueyes, introducidos por la Misión.

- Esta tierra es tan estéril como el corazón de muchos indios
—contrapuntea un misionero—. Esos indios no están muy convencidos de nuestra religión. Ese brujo nos odia, sobre todo porque le impedimos que degenera a los indios con su maldito ron.
- Poco a poco la luz de la fe entrará en sus corazones. Tengamos esperanza, fray Jorge.
- Dios le oiga, padre Eduardo, Dios le oiga.

Amado, conmovido, mira la cara de desconcierto de Gunza:

- En ningún lado está escrito que odiamos. Si el otro siente odio por mí, soy yo quien debo confesarme. En realidad un mamo llamado Adolfo salió huyendo de Nabusímake y los curas lo persiguieron. El asunto

es que a una niña los curas querían ponerla a estudiar y querían quitársela a sus padres. Entonces ella se escapó y se fue adonde el *mamo*. Cuando eso ocurrió, unos kankuamos, que eran los policías de los curas, persiguieron al *mamo* con escopeta desde Nabusímake hasta Donachuí. El *mamo* estaba durmiendo, le llegaron allá y le pegaron unos tiros. Así murió *mamo* Adolfo. En la película pasa todo lo contrario.

El combate ha terminado. El encuentro de la memoria personal y subjetiva de Amado ha provocado un choque con la memoria histórica, hegemónica, de los capuchinos. Estos registros monolíticos, salvaguardados como patrimonio filmico, por fin han dejado de ser consistentes. No importa que esos archivos filmicos estén también olvidados por el público colombiano y sean hoy crepusculares o estén en decadencia –como señalaba Jacques Derrida en su artículo “Mal de archivo. Una impresión freudiana”¹⁴–. La conversación de la familia ha abierto una fisura y, sin mayores pretensiones, su verdad ha sido dicha. Que haya sido representada audiovisualmente en un territorio cinematográfico no es una coincidencia.

Los capuchinos representaron a los arhuacos y no solo impostaron su voz, sino que les quitaron su pelo, su coca –su dignidad– y las mejores tierras del resguardo. Pero la historia se ha invertido y la salida de la misión capuchina del territorio arhuaco propició una renegociación no solo cultural y económica, sino de representaciones e imaginaciones. Ahora es el pueblo arhuaco a través de Zhigoneshi el que imagina a los capuchinos y los reinventa. Los santos que alguna vez fueron objeto de devoción se deterioran en los rincones de la pequeña iglesia de Nabusímake; están arruinados, hechos polvo, y los indígenas de hoy bailan un chicote festivo al compás de los acordeoneros arhuacos de hace cinco décadas.

En la escena final de **El valle de los arhuacos** un misionero camina cansado: “Yo sigo solo frente a estas montañas, que se quedaron mudas entonces pero que siguen firmes en torno mío, profundamente clavadas en sus raíces de piedra con sus nombres de dioses antiguos”.

Mientras Gunza se entretiene mirando antiguas máquinas de cine, Amado concluye: “después de tanto maltrato que recibimos, los mayores no quisieron rendirse y siguieron la tradición. Por eso estamos vivos”.

¹⁴ En *ibídem*, p. 93.

Nabisímake: memorias de una independencia es la antítesis de la ruina. Nutrida de voces, imágenes y sonidos del pasado y del presente, grabando fragmentos de realidad o reusándolos, descomponiendo los restos ficcionales de antiguos metrajes que representaron una época de esplendor misionero o creando imágenes propias para invertir el sentido original que tuvieron, es una obra que reflexiona sobre las imágenes, pero no comentándolas solamente, sino pensando a través de ellas. La obra no se encarna contra la empresa “civilizatoria”, como podrían hacer las antiguas víctimas, pero la pone en su lugar. Cuando Zhigoneshi intentó por todos los medios testimoniar en Valledupar al último capuchino que salió de Nabusímake, se encontró con un hombre recio y vigoroso, a pesar de su edad, que solo atinó a decir, cargado de un resentimiento profundo: “no tengo nada que recordar”.

Imágenes que brillan

Sobre las piedras de gobierno de Domingueka, hay una reunión inusual de *mamos* koguis, wiwas y arhuacos. Esperan tranquilos a que el grupo interétnico Zhigoneshi de la Organización Gonawindúa Tayorna llegue a la colina y descargue un insólito cargamento. El *mamo* Bernardo Moscote está al acecho. Después del saludo ritual de intercambio de coca, señala el lugar preciso. Cada uno de los integrantes del colectivo va depositando sobre una enorme piedra, caliente por el sol, la parafernalia de cámaras, trípodes, micrófonos, grabadoras y accesorios que lleva consigo. En un calabazo rebosante de agua, apenas reconocible a simple vista, las manos de una autoridad kogui sumergen con discreción unas *tumas* –antiguas piedras talladas de carácter sagrado– y, al instante, ascienden unas burbujas diminutas. La acción se repite dos veces. El oficiante mira con seriedad al *mamo*. El *zhátukua* ha hablado y ha dado permiso. Las autoridades tradicionales representantes de los tres pueblos riegan los aparatos con coca y algodón. Después, directores, camarógrafo, sonidista, asesor y asistentes van pasando, uno a uno, a donde el *mamo* Bernardo para su bautizo espiritual. Con su mano cargada de material sagrado, el *mamo* rodea en círculos los cuerpos inclinados. Aunque la acción no es solemne, pues de vez en cuando los que participan intercambian risas pícaras, el ritual es trascendental y culmina tres años de preparativos del colectivo para cumplir un sueño: realizar su primer largo documental, **Resistencia en la Línea Negra**, que los va a llevar durante varios años por las trochas escarpadas del macizo nevado, y una misión: visibilizar hacia afuera las graves amenazas al territorio. Los sitios sagrados, especialmente a la orilla del mar, están perdiendo valor; se están debilitando por culpa del turismo

desenfrenado, la construcción de puertos, líneas férreas y embalses y el conflicto armado, que no cesa. Cada quien hace memoria del camino recorrido.

En el recuerdo han quedado las primeras iniciativas de Amado cuando, en compañía de Stephen Ferry, corresponsal de la revista *National Geographic*, aprendió a discernir la profundidad de campo, la velocidad de exposición y la sensibilidad de la luz en sus primeras cámaras fotográficas; el esfuerzo de equipar con videograbadoras y computadores con programas de edición al naciente grupo de comunicadores; la gestión interminable con organismos gubernamentales y agencias internacionales para recaudar fondos que le permitieran a la organización indígena solventar sus primeras estrategias de comunicación pública; el paso por la sala Matrix de la Universidad Javeriana, donde se formaron en los géneros del periodismo investigativo, la escritura de guion y el diseño de páginas Web. Todo esto le permitió al colectivo apropiarse de unas tecnologías y unos lenguajes hasta entonces desconocidos. Pero no era suficiente, si no se adoptaba todo eso en el plano espiritual y se sancionaba su uso, según las matrices culturales tradicionales. No era cuestión de domesticación, sino de legitimación, y eso era lo que estaban haciendo ahora en compañía de sus *mamos*. Toda la escena se registró en video, pues el grupo ya estaba consciente de que era parte sustancial de la autorrepresentación audiovisual que empezaba a construir. Amado ya había grabado la primera secuencia de **Resistencia en la Línea Negra** cuando, desandando sus pasos por el río Guatapurí, rememoró ante la cámara las motivaciones más íntimas que lo llevaron a coger una: la persecución de la guerrilla del ELN, que lo obligó a replantear su vida por completo, y la conciencia, refrendada por el *mamo* Donki, de que lo que tal vez podría salvarlos a él y a su pueblo era comunicar el pensamiento pacífico de sus mayores en el lenguaje de los blancos.

Ahora el *mamo* kogui les explica a los jóvenes indígenas que lo graban el significado que tienen esos aparatos que apuntan hacia él: “estamos viendo que llegaron estas cámaras. Es urgente entonces darle pago a la madre de ellas. Menos mal que yo sé quién es esa madre y dónde está. Este conocimiento se los debo a mis antepasados. Me dijeron que la madre de las fotos está en un lugar sagrado por aquí. Por eso voy a hacer el trabajo de sanear estos equipos que ya son nuestros”.

Unas noches más tarde, Shibulata, otro *mamo* kogui, consciente de su papel como guía espiritual y protagonista del documental, le da consejos al joven Silvestre Gil, que se estrenaba como director:

Lo que voy a decirte es cierto. Antigamente contaban que Mukeke tenía unos aparatos como los que tienen ustedes ahora. Así dijeron nuestros

ancestros. Por eso, cuando inicies el trabajo, piensa como Mukeke. Dicen que al sol le tomaron una foto y que esa imagen es una máscara que sirve para comunicarse con Jate Sé, el padre de la oscuridad. Así está establecido y, por eso, no debes hacer nada sin ser guiado por los *mamos*. Piensa también que esos aparatos no son de ahora, sino que vienen desde la creación del mundo. No pienses tampoco que ese conocimiento es propio del hermano menor. Proviene del padre sol y de Mukeke. Así debes pensar siempre.

Las palabras de Shibulata me sorprendieron. De todas las interpretaciones propias y ajenas sobre los procesos de apropiación de tecnología y lenguajes audiovisuales por parte de pueblos indígenas que había acumulado en esos años, era la primera vez que escuchaba tan nítidamente una explicación indígena sobre tales transferencias. No eran metáforas ni enunciados de orden simbólico, sino una operación consciente de canibalismo. La disciplina antropológica se me vino encima. Puedo ser reprochado de insensato y condenado moralmente al lanzarle este epíteto a los *mamos*. En la antropología colonial del terror, hasta el siglo XV, el término de antropófago había sido aplicado a los africanos y a grupos de remotas épocas del pasado prehistórico europeo¹⁵. Con el desembarco de Colón en las Indias, el canibalismo encontró su razón lingüística y llenó de detalles etnográficos a las culturas americanas con esa desagradable costumbre culinaria que solo es aceptada simbólicamente en los rituales cristianos. Debido a la defectuosa pronunciación española, los *caribes* se convirtieron en *canibas* y luego en *canibales*. Su reputación es dudosa y proviene de la estrategia de los pacíficos y serviles arahuacos que odiaban y temían a sus vecinos, los caribes. El chisme se regó como pólvora y la calumnia se generalizó a otros grupos étnicos americanos. Interesado en traficar con esclavos, Colón en su tercer viaje ya tenía una vasta experiencia en reconocer a simple vista a un antropófago: “otra gente fallé que comían carne humana: la deformidad de su gesto lo dice”. La suerte de los caribes es bien conocida: no quedó ninguno sobre la faz de la tierra. La resistencia de ese grupo a los colonizadores españoles legitimó moralmente las bárbaras reacciones de Occidente.

Pero pensemos el canibalismo no solamente como una expresión colonial que deshumanizó a los otros y logró su exterminio físico. En contravía, a los ojos nativos, el canibal puede ser también el administrador público, el periodista, el

¹⁵ La argumentación que sigue ha sido tomada casi literalmente del artículo de mi autoría “De caníbales y peregrinos: sobre arte y etnografía visual”. P. Mora Calderón. “De caníbales y peregrinos: sobre arte y etnografía visual”. En *Arte y etnografía*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2007.

artista y el etnógrafo, que ya no van en viaje de conquista con mastines y arcabuces, pero que igual pueden violentarlos física y simbólicamente con sus apetitos voraces. El juego recíproco de considerar a los otros devoradores en parte legítima las reacciones agresivas de defensa (incluidas las de la seducción y la domesticación) y en parte produce una complacencia por dejarse “comer”, en sentido metafórico. Para decirlo llanamente: tenemos ganas de devorar y ser devorados. El mundo de los colonizados y los colonizadores y también el globalizado está plagado de ese gusto por comerse la mejor parte de los otros.

El canibalismo al pie de la letra es injustificable. Tomado como una metáfora, un diagnóstico o una terapia, puede tener otros sentidos. Como diagnóstico, da cuenta del proceso de represión de aquellos aspectos de una cultura considerados bárbaros por otra. En una situación colonial, bien sabemos quién es la víctima de ese imaginario y quién el victimario. Como metáfora, nos acerca a los mecanismos de asimilación intercultural, especialmente simbólicos, para resistir y hacer frente a los cánones metropolitanos, pero también para aprender de ellos. Como terapia, ¿quién puede oponerse a que, sacando las dimensiones bárbaras del devorar, no disfrutemos de la culinaria y la sexualidad del “otro”? Los *mamos* de la Sierra encontraron su manera de devorar la tecnología audiovisual de los hermanitos menores.

La naturalidad con que los *mamos* ubican la tecnología occidental en el registro de sus padres espirituales ya había hecho tránsito a los jóvenes directores, cuando ellos llegaron a Bogotá para prepararse en los oficios de la comunicación occidental. Saúl Gil y Silvestre Gil Sarabata hablaban de esa madre dueña de las imágenes que domina todas las cosas del mundo que brillan, como los espejos, los televisores y las cámaras. Me referían la existencia de una “especie de televisión” en un sitio especial de la Sierra Nevada. Por la noche aparece allí una pantalla que proyecta todo tipo de imágenes. Al tratar de explicarme cómo era esa pantalla, Silvestre señaló su sombra en el suelo. En esa sombra se ven animales que pasan, como hormigas, perros, conejos, ratones y tigres. “Es igual a lo que ocurre con los registros fotográficos y de video que luego se proyectan”, me aclaró sin dudar. Entonces, la filosofía también se me vino encima.

Es extensa la nómina de autores que han señalado las curiosas analogías entre la caverna platónica y la sala de exhibición cinematográfica, donde Platón actúa como el acomodador con su linternita, guiándonos hacia fuera, hacia la verdad. El mito de la caverna, del cual han bebido centenares de generaciones de pensadores, basa su principio en la distinción básica entre conocimiento sensible (con supremacía del sentido de la vista), engañoso en su materialidad fantasmática, y la visión fulgurante de la filosofía, que nos redime de las ilusiones cotidianas.

Entregados a las imágenes fantasmagóricas, al universo de simulaciones constituido por copias de copias o dobles de dobles, los prisioneros de la caverna no son capaces de ver la realidad, solo las proyecciones distorsionadas de ella. Para Platón y sus seguidores, las representaciones visuales son simulacros, puras apariencias vanas, incapaces de llegar a la verdad. La imagen está condenada a la epidermis de las cosas, una representación de las particularidades que nunca podrá llegar a los niveles de abstracción de la palabra escrita. Las imágenes son el territorio de los sin palabras, de los sin razón. El artista plástico es un impostor, como lo es hoy el videasta o el fotógrafo: imita la apariencia de las cosas, sin conocer su verdad. La imagen, concluye Platón, puede parecerse a la cosa representada, pero no tiene su realidad. Es una imitación, una mera ilusión óptica, un engaño, un simulacro o un ídolo que fascina solamente a los niños y a los imbeciles. La equipara a las visiones de un sueño, al delirio, a las sombras que se proyectan en el suelo o a los reflejos del agua.

¿Puede hacerse esta arbitraria conexión entre Platón y Silvestre cuando este ubica la sombra como el espacio donde pasan las imágenes? Amado me respondió de esta manera en el documental **Sey Arimaku o la otra oscuridad** (Pablo Mora, 2012), invirtiendo radicalmente nuestros imaginarios platónicos, cristianos e ilustrados sobre las metáforas de la luz y la oscuridad, y proponiendo otros sentidos paradójicos:

Llámelo usted como quiera: sombra o pantalla. Para nosotros es claro que se trata del mundo espiritual que siempre está junto al mundo material. Es un mundo lleno de conocimiento. Es el mundo de la oscuridad de nuestra Ley de origen, cuando las cosas existían antes de ver la luz. Cuando los *ma-mos* cierran los ojos para ver, están ausentes de este mundo material y están caminando con el pensamiento con ayuda de los espíritus. La vista distrae.

RODAJE DE
LA PELÍCULA
KALUSTURINDA, 2010.
Foto: Jaime Tisoy.





Segunda parte
Polifonías del cine
indígena en Colombia

Sitio arqueológico en
Araracuara, 2013.
Archivo: Organización de los
Pueblos Indígenas
de la Amazonía Colombiana, OPIAC.

Espiritualidad, política e imagen en movimiento del pueblo nasa¹

Gustavo Ulcué

Fundamentos de la comunicación indígena nasa

LOS NASAS DEFINIMOS “VIDA” con la palabra *fxi'ze*, compuesta por *fxi*, terminación de la palabra *fxiw*, que significa “semilla”, y *ze*, terminación de la palabra *puze*, que significa “rincón”. Así, decimos que *fxi'ze* es la semilla en el rincón de una casa. Como la comunicación está ligada a la vida, podemos decir que la vida es un proceso comunicativo y que nuestra vida, con sus cambios, depende de las relaciones e interrelaciones que se desarrollan en el *nasa kiwe* (territorio de los seres) y el *ëejthe' wala kiwe* (territorio de los seres supremos).

Cuando nos comunicamos con otros seres humanos en el diario vivir, la palabra *fxi'ze* también la relacionamos con la palabra *u'jya*, que significa “andar” o estar en movimiento. En el saludo de recibimiento decimos *wexx u'jega*, que significa “bienvenido” o “bienvenida”. Por tanto, la vida, que es el movimiento del ser y sus relaciones, es una forma de inscribir nuestra existencia dentro de un espacio. Así, cuando dialogamos o compartimos la palabra entre los diferentes

¹ Una revisión preliminar de este texto fue hecha por Lorena Restrepo Jiménez, Licenciada en Educación Popular.



FOTO RODAJE EN LA laguna de
Juan Tama de Jiisa Weçe, Raíz
del conocimiento, 2010.

Archivo: Fundación Cinemíng.

seres humanos, generamos procesos de relación de vida y convivencia. Es por eso que en nuestra cosmovisión el *yuwe u'jya* (el caminar de la palabra) es el eje transversal para el fortalecimiento del *fxi'ze*, y la vida es el resultado de la interacción de fuerzas de la naturaleza que circulan por los costados derecho e izquierdo.

En el pueblo indígena nasa la comunicación está ligada a la relación de todos los que habitamos en el *nasa kiwe*, un territorio para todas y todos en armonía y equilibrio. Los diferentes espacios de vida y convivencia conforman territorios espirituales, como *ull kiwe yat* (casa de la culebra), *nega kiwe yat* (casa de sal), *çxavx kiwe yat* (casa de los venados), *kwetahd mab kiwe yat* (casa del mármol), *klxum kiwe yat* (casa del duende), *ëejthe' wala kiwe yat* (casa del trueno) y *sek kiwe yat* (casa del sol), los cuales están siempre interrelacionados.

Hemos heredado el poder de los abuelos y seres espirituales para nombrar las partes de nuestro cuerpo humano, relacionándolo con partes de la tierra. En la cosmovisión nasa esta clasificación corresponde a la manera como organizamos el mundo y el universo. Si entendemos la comunicación como una forma de relación o de relacionarnos, entendemos que todo está ligado al *fxi'ze*. En este sentido, la tierra y el universo se describen con los referentes *nasa kiwe* y *nasa kwekwe* (cuerpo humano). Ambos conceptos están ligados, pues es a través de nuestro cuerpo como nos comunicamos con los demás seres de la naturaleza. El *kiwe pxäh* lo entendemos como el centro de la tierra y el *kwekwe pxäh* lo entendemos como el centro del cuerpo humano.

Para convivir en equilibrio y armonía debemos asumir los principios de la Ley de Origen, la cual nos ordena andar por el camino que nos han trazado los seres creadores de la vida y del universo, mediante rituales espirituales, donde ofrecemos y recibimos sabiduría, además de bendiciones naturales, como fuerza, inteligencia, habilidades comunicativas y compromiso colectivo. Lo anterior es posible gracias a la interrelación con los *nej'* o *ksxa'w* (seres espirituales), quienes se comunican a través de los sueños y las visiones, y gracias también a la forma como entendemos las fases de la luna, los sonidos de la naturaleza, los rituales de armonización y los bailes.

Según el planteamiento de muchos *thë walas* (médicos tradicionales), la armonía se consigue al estabilizar y manejar, en un mismo nivel o punto, las energías o fuerzas de la naturaleza que se comunican, interactúan e inciden en la vida. La armonía también la entendemos como la buena relación y comunicación entre el hombre y la naturaleza; es la búsqueda permanente de la tranquilidad y el bienestar. También, de acuerdo con los mandatos espirituales, buscamos el equilibrio, lo que implica balancear las fuerzas positivas y negativas de la naturaleza, evitando que unas se sobrepongan a las otras. Por tanto, armonía y equilibrio

son dos concepciones que para los nasas no son posibles de separar, ya que ambas interactúan en la cotidianidad. Para mantener la armonía y el equilibrio se deben realizar rituales, prácticas espirituales y culturales, a través de relaciones e intercomunicaciones entre los seres humanos, la naturaleza y el universo. Esta labor normalmente la realizan las autoridades espirituales y políticas, tales como los *thë walas* y los *nejweçx* (autoridades tradicionales).

Al estar en equilibrio y armonía logramos llegar al estado del *wëtwet* (alegría). Esta palabra tiene relación con el estar contento, tener bienestar y felicidad. Es por ello que, desde la concepción de armonía, el *ew wëtwet* (buena alegría y felicidad) y el bienestar tienen que ver con el *ja'daya'* (igualar) o equilibrar las fuerzas. En el *nasa kiwe*, la Gran Casa o territorio nasa está regida por dos fuerzas o energías, las cuales inciden en nuestra vida y en la vida de los demás seres. Estas fuerzas se comunican e interactúan constantemente en los seres del universo. En nuestra cotidianidad, el ideal es obtener la vida armónica y en equilibrio, por eso buscamos o luchamos permanentemente por equilibrar las fuerzas y evitar su polarización.

Según nuestra cosmovisión, la comunicación también la entendemos como la gestión cultural, es decir, el *uhka wecx nasa kiwe* (administración del territorio). Según Marcos Yule, mayor indígena nasa, esto se explica en los relatos ancestrales como el *pees kupx* (regalo) que hicieron los abuelos *ëekthë' wala* (sabios del espacio, creadores del universo y de la vida), *tay sek* (padre sol), *uma* (madre) y *a'te* (luna), y que fue el *fxiw* (la semilla). Esta semilla dio como resultado el *kiwe sa't u'* (mujer cacique tierra), que sufre una metamorfosis en la que se desescama, como la lagartija o la culebra, es decir, cambia constantemente. La semilla es el mismo *kiwe üus* (corazón de la tierra). Así, la sabiduría de la naturaleza nos da el mandato a los *nasas* (seres humanos) de administrar el territorio teniendo en cuenta los procesos o cambios que cada época, lugar y situación tienen para mantener el equilibrio natural.

En otras palabras, el regalo de los abuelos es una semilla en constante cambio que, al sembrarla, nace, crece, se reproduce y cambia. Luego vuelve a su ciclo de origen o ciclo natural. El *kiwe üus* nos enseña que la tierra es una semilla; en su centro está el embrión del cual se origina, reproduce y multiplica la vida. Este proceso se compara con el útero y los ovarios de una mujer; por eso espiritualmente a la tierra la denominamos *uma kiwe* (madre tierra). Para Manuel Sisco, sabio y *Thë Wala* (médico tradicional nasa), la semilla se guarda en la *duu ya'ja* (jigra o mochila de parir) que simboliza el útero de la mujer. Esta concepción se concreta cuando nos referimos a la organización del universo y la tierra. Sus partes son similares a las capas que conforman la semilla: por ejemplo, una semilla

tiene una caparazón fuerte que la protege, después hay un tejido que cubre la pulpa, le sigue otra membrana y, al final, está el corazón, que es como un punto del cual nacen o germinan las plantas. A este embrión o célula lo denominamos *üus* (corazón). Es así que los *nasa* tenemos que visibilizar, defender y luchar para que esa *fxiw* no se pierda, que el *kiwe* *üus* perviva en la cosmovisión de nuestro pueblo y en la esencia de cada ser humano, de esta manera seguiremos existiendo como indígenas o hijos del *ëekthë*'.

Según estos fundamentos, la comunicación juega un papel fundamental en el *i'pen* *üus* (mantener el corazón), ya que, como principio cultural, todo lo que existe en *nasa kiwe* hay que defenderlo y preservarlo. Defender el territorio exige preservar y mantener la Ley de Origen, la organización, el pensamiento, la familia, la autoridad y la vida armónica; cuidar y preservar a los seres que existen y nos rodean. Es importante conservar el núcleo, la célula de la vida, llamada *üus*, por eso hablamos de *nasa üus txi'pnxi* (posesión con el corazón *nasa*) y de *kiwe üus*. El corazón es la célula, el núcleo de la vida, pero también es el sentimiento y el sentido de la existencia de los seres en el universo, por eso es nuestro deber preservarlo. En nuestro cuerpo humano el corazón es el motor que nos permite vivir y movernos. Entonces, las prácticas de almacenar, guardar semillas seleccionadas y guardar las vísceras o parte de cuerpos de animales tienen este significado de preservar la vida para que continúe su existencia por siempre, de generación en generación.

La gestión y administración del territorio desde la concepción *nasa* busca preservar el corazón de lo que existe en la *yat wala* (la gran casa), esto significa proteger a los seres que convivimos en familias, en comunidad, organizados mediante el Plan de Vida, a través de acciones en el territorio, como ordenar y dirigir trabajos tanto individuales como comunitarios; cuidar lo que existe; distribuir y redistribuir lo que se produce; almacenar, guardar y ofrendar lo que se obtiene; acompañar en el trabajo y compartir la alegría, las tristezas y los sueños, aprovechando lo que existe de manera respetuosa.

La comunicación en la cotidianidad

Una de las herencias que recibimos de los seres espirituales y de los mayores es la capacidad de aprender a comunicarnos, tanto entre nosotros como con los demás seres de la naturaleza. Es a través del lenguaje de una comunicación integral basada en el sentir de las señales de nuestro cuerpo –desde las proyecciones e interpretaciones de nuestros sueños, desde el entender las fases de la luna,

desde el *yuwe u'jya* o el caminar de la palabra, desde los bailes y los sonidos de la naturaleza– como hemos estructurado la interrelación y la convivencia entre los seres del *nasa kiwe*.

Cuentan nuestros mayores que en épocas pasadas todo se comunicaba: pedíamos y ofrendábamos a los seres espirituales, para que nuestros sueños o proyecciones tuviesen el permiso y la bendición de los *nej'*, los *ksxa'w* y del *ëekthë' wala*. Todo lo hacíamos a través de rituales, como por ejemplo la ofrenda de alimentos los últimos días del mes para agradecer por las bendiciones y la prosperidad recibida; el *çxapuuç*, durante solsticio de invierno, dirigido a los difuntos y los seres espirituales; el *saakhelu* o ritual de las semillas, durante el solsticio de verano, para agradecer por las bendiciones recibidas en el año y para tener el territorio en equilibrio y armonía; las armonizaciones a lo largo del año para fortalecer nuestros Planes de Vida con los *nej'* o *ksxa'w* (espíritus de la naturaleza), *nej' yu'* (espíritu del agua), *tay sek* (padre sol), *uma a'te* (madre luna), *nej' wejxa* (espíritu del viento) y *uma kiwe*. Todos estos rituales y otros presentes cotidianos son algunas de las expresiones que fundamentan nuestra cosmovisión e identidad como indígenas *nasa*. Estas interrelaciones con los seres de la naturaleza y el universo nos permitieron gestionar y administrar nuestro territorio, la *yat wala* (la casa grande). Basados en la Ley de Origen y el Derecho Mayor, aprendimos a convivir entre humanos y con los seres de la naturaleza, de tal modo que fuimos planeando nuestro proyecto de vida y convivencia.

El baile o la danza también ha sido una forma de expresión comunicativa del *nasa kwekwe*, mediante la cual se representan actividades de la cotidianidad y la ritualidad de aquellos que habitan el *nasa kiwe*. Así, por ejemplo, el matrimonio de *Sek* y *A'te*, la representación del *dxik ull* (camino de la culebra), la bajada de la chucha, el ritual de la siembra y las cosechas, entre otras.

La tulpa

Sin lugar a dudas, una de las formas propias de comunicación del pueblo *nasa* ha sido la *tulpa* (fogón), el cual congrega tanto a la familia como a la comunidad. La *tulpa* normalmente está compuesta por tres piedras grandes y madera o leña seca que se pone a arder en medio de las piedras. Dependiendo del tamaño de la familia o la comunidad, se disponen butacas o troncos de madera ubicados de manera circular. En el caso de la familia, las personas se sientan alrededor de la *tulpa* y, mientras cenan, interactúan, comparten las experiencias vividas, planean y proyectan las tareas cotidianas. Pero quizás uno de los mejores usos que tiene

la *tulpa* es la disposición que se hace de este espacio como sala de proyección audiovisual. Después de la comida y de planear las actividades del día siguiente, el abuelo o mayor de la familia cuenta una historia de alguna experiencia vivida por él, por un algún miembro de la familia o por algún conocido suyo, o relatos sobre la cosmovisión y el origen de nuestro pueblo nasa.

Mientras el mayor usa la energía de la palabra para narrar historias o relatos, la fuerza y la energía del espíritu del fuego llegan hasta cada uno de los presentes, que se concentran mirando las llamas e imaginan y proyectan el relato del mayor, como si fuese una pantalla de televisión. No solo se ve y se escucha el relato, sino que también se siente la fuerza espiritual y la presencia de los *nej'* y *ksxa'w*, ya que, al mambear o masticar la *esh's* (hoja de coca), los espíritus de la naturaleza le dan más fuerza a narración oral. Este espacio de comunicación ha permitido que la familia y la comunidad fortalezcan su esencia espiritual, cultural y cosmogónica. Esto a su vez permite que el Plan de Vida fortalezca el principio cultural nasa, que es el *i'pen* üus (mantener el corazón).

El *kksxa'w* (sueño)

Dependiendo del contexto, el *ksxa'w* lo podemos entender como el sueño o el ser espiritual que nos acompaña y nos guía desde el nacimiento hasta la muerte. En muchas ocasiones el sueño y el espíritu se manifiestan juntos a través de una visión, ya sea cuando dormimos y soñamos o cuando estamos despiertos realizando rituales y ofrendas de armonización. Dependiendo de la formación o el nivel espiritual que tenga cada persona o ser nasa, tenemos la capacidad de comunicarnos con el *ksxa'w* a través de proyecciones visuales y sensoriales, que nos muestran sucesos de nuestras vidas o situaciones que estamos viviendo e incluso muchas veces vemos representados nuestros miedos, deseos, preocupaciones, esperanzas, tristezas y alegrías. El *ksxa'w* nos muestra el camino y las alertas que debemos tener en nuestro diario vivir. Debemos analizar e interpretar esos mensajes, visiones y sueños, dependiendo de la situación o el contexto que vivimos.

Si bien el *ksxa'w* está presente en cada uno de nosotros, no siempre todos pueden entender los mensajes ni las visiones que nos proyectan o nos comunican los espíritus de la naturaleza y el universo. Es por ello que muchas veces debemos acudir al *Thë Wala* para compartirle nuestros sueños o visiones y contarle lo que nos está pasando. De esta manera, el *Thë Wala* se comunica con el *ksxa'w* y los *nej's*, haciendo de puente entre los seres espirituales y nosotros para recibir el mensaje o el consejo, interpretarlo y luego comunicárnoslo. El *Thë Wala* no

es simplemente un puente con los espíritus de la naturaleza y el universo, él es también un maestro espiritual que nos aconseja, nos guía por el camino que debemos tomar y nos permite limpiarnos de las malas energías. Además, con el favor de los espíritus de la naturaleza, el *Thë Wala* nos ayuda a armonizarnos para poder afrontar de una mejor manera la situación por la que estamos atravesando. En este aspecto, también es importante el consejo y la confesión con los *sa't nejweçx* (autoridades tradicionales), para fortalecer nuestro espíritu y nuestro üus y, por tanto, nuestra identidad como seres del *nasa kiwe*.

La *Uma Kiwe* (madre tierra) y los *nasas* (seres humanos)

En un reciente encuentro de colectivos de comunicación en el Cauca, Joaquín Viluche, investigador del pueblo nasa, compartió con los participantes su planteamiento sobre las diversas formas que tenemos los indígenas para comunicarnos con *uma kiwe*, a través del idioma, los sentidos de la vista, el oído, el olfato, el gusto, el tacto, las señas, los sueños, el silencio, la risa y el llanto. La madre tierra, como buena madre, nos aúpa, es decir, nos lleva todo el tiempo en sus espaldas. Esta relación de hijos e hijas de la madre tierra nos compromete desde los sentidos indígenas a entender cuándo ella está triste, enferma, con sed o con hambre. Y, desde este entender, nos corresponde darle de comer a través de las ofrendas, darle las bebidas tradicionales, armonizarla con plantas, darle remedio y, a través de la danza, alegrarla cuando está triste. Es decir que, así como nosotros recibimos de *uma kiwe* sus cuidados, sus alimentos, bendiciones y prosperidad, nosotros como sus hijos debemos agradecerle, ofrendarle y devolverle parte de lo que recibimos de ella. Estos rituales de ofrenda los debemos hacer desde el ámbito personal, familiar y comunitario, ya que, al ser seres del *nasa kiwe*, debemos velar por nuestra unidad colectiva y el equilibrio de nuestra madre tierra.

Comunicación para la defensa del territorio

La comunicación la vemos reflejada no solo en el plano espiritual, sino también en el organizativo. En este proceso colectivo, el pueblo indígena nasa ha hecho lo posible por defender la esencia de nuestra cosmovisión. En esa lucha y defensa, la comunicación ha estado presente y ha jugado un papel fundamental. Ha sido una comunicación basada en la interrelación con los seres del universo

y la naturaleza, pero también entre los seres humanos, básicamente desde la tradición oral. A través del tiempo hemos compartido los conocimientos y saberes ancestrales, las prácticas culturales, los conocimientos y enseñanzas que se transmiten de los mayores a los hijos y nietos. Se trata de una comunicación basada en lo cosmogónico, lo cultural y lo político.

Desde hace mucho tiempo nuestro pueblo ha tenido que luchar y defender el territorio y la cosmovisión. Desde la expansión inca del *Tawantinsuyo*², en la que tuvimos que ser parte del *Chinchaysuyo*³, y luego con la llegada de los españoles, que invadieron y arrasaron con todo lo que se encontraban a su paso, nuestros mayores y antepasados tuvieron que luchar por defender la existencia de nuestro pueblo nasa. Este largo período de más de 400 años se ha conocido como etapa de Resistencia, en la cual nuestros antepasados, los *Thë Walas*, los *nejwecx* y la comunidad en general, con la ayuda de los *nej's*, *ksxa'w* y el *ëekthë' wala*, lucharon y defendieron el *nasa kiwe*⁴.

En el proceso organizativo siempre hemos hablado de los períodos de lucha del pueblo indígena nasa. Esos períodos los conocemos como las etapas de Resistencia, Recuperación, Autonomía y Alternativa, y es esta última la que estamos viviendo en el presente. En todas estas etapas, nuestro pueblo, con la ayuda de los seres espirituales, ha logrado crear diferentes estrategias para comunicarse, encontrarse y resistir. Pero es algo que no solo lo encontramos en el pueblo nasa, ya que otros pueblos indígenas también han construido estrategias de resistencia, partiendo de la reflexión espiritual individual y colectiva, aprendiendo a leer e interpretar el contexto de amenaza y agresión, y a reconocer a los agresores que nos atacan y pretenden exterminarnos. Es por esto que la comunicación, como una herramienta estratégica de resistencia, ha tenido que cambiar de acuerdo con los retos y el contexto que se presentan en el territorio; es decir, ha tenido que ajustarse a cada época, cada lucha, cada resistencia, hasta convertirse en una estrategia indispensable para defender y salvaguardar los Planes de Vida de los

² Nación era el *Tawantinsuyo*, nombre compuesto que proviene de dos voces quechuas (*tawa*: cuatro, y *suyo*: nación o Estado), de tal manera que Tawantinsuyo en el sentido idiomático quechua es un todo que tiene cuatro naciones, aunque de un modo bastante arbitrario muchos trabajos traducen como “los cuatro cuartos o porciones del mundo”. Tomado de Qosqo. “Capital sagrada de los inkas”. En línea: <http://www.qosqo.com/qosqoes/tawantinsuyo.html>

³ Los cuatro *suyos* o naciones cuyos nombres aún se utilizan en diversos sectores de los Andes. Hacia el noroeste de la capital se encontraba el *Chinchaysuyo*, que se extendía aun hasta el río Ancashmayo, en Pasto, actual Colombia, a 4° de latitud norte; hacia el suroeste estaba el *Contisuyo*, ocupando parte de la costa peruana, llegando hasta el río Maule, al sur de Chile, a 36° de latitud sur. Tomado de Qosqo. “Capital sagrada de los inkas”, Web cit.

⁴ Entre los mayores que lideraron esa etapa de resistencia están: la *kacika* Gaitana, el *Thë Wala* y *sejwecx Sa't Tama* y el *nejwecx Kxilo Ciclos*.

pueblos indígenas. Distintas herramientas nos han ayudado a defender y salvaguardar no solo nuestra vida, sino la de todos los seres que habitamos esta *yat wala*: interpretar las señas de nuestro cuerpo que nos comunica lo que nos podría pasar; el sonido del cacho para alertar a la comunidad de la presencia de algo peligroso; el sonido del tambor para transmitir mensajes codificados; la reunión en las noches a las orillas del río para que este disipe el sonido de las personas que planean acciones de resistencia y recuperación; y el uso de herramientas externas como la escritura, la radio, los audiovisuales y la Internet.

En esa medida, los pueblos indígenas hemos desarrollado procesos de comunicación propia, pero también nos hemos apropiado de medios externos o ajenos, pero que surgen y se articulan en las comunidades indígenas y/o de base. Son procesos de comunicación que se orientan a la expresión de la realidad colectiva, partiendo desde un análisis crítico y profundo de las diferentes situaciones que a diario acontecen en nuestros territorios. Como lo expresa el pensamiento colectivo del Tejido de Comunicación ACIN: “es evidente que para entender nuestra realidad, debemos conocer y comprender el contexto y las situaciones externas que inciden en la dinámica comunitaria”.

Por lo anterior, hoy día, unos de los papeles fundamentales del movimiento indígena, no solo del nasa, es fortalecer los espacios de comunicación propia y apropiados. Esta no es una tarea exclusiva de los comunicadores, grupos o personas que desde los diferentes espacios aportan e inciden en la construcción comunicativa, sino también del proceso organizativo comunitario en sí. Tenemos claro que debemos conocer, reconocer, interpretar y relacionar las diferentes situaciones internas o externas que se nos presentan en el territorio, para así continuar generando un proceso comunicativo acorde con los mandatos de los espíritus de la naturaleza y el cosmos, pero también con las realidades, necesidades y expectativas de la comunidad. El Tejido de Comunicación ha planteado una comunicación crítica, analítica, educativa, además de recíproca, que aporte activamente a consolidar una comunidad informada y movilizadora, siempre consciente de su cosmovisión, su entorno y su realidad, así como la de otros procesos y sectores. El objetivo es construir propuestas de unidad, solidaridad y resistencia entre pueblos, procesos indígenas y no indígenas, como mecanismos de defensa de la vida en la *yat wala*.

La imagen en movimiento como una estrategia de lucha y resistencia

Desde las etapas de Recuperación y Autonomía, la apropiación de las nuevas herramientas tecnológicas para la visibilización de nuestros procesos ha

sido fundamental en el momento de defender nuestros territorios. Un ejemplo claro de ello es la apropiación de las herramientas audiovisuales o las imágenes en movimiento.

Si bien en la etapa de Recuperación no contábamos con el conocimiento y el uso de esas herramientas, otras personas, tanto cercanas como no cercanas al proceso indígena, registraron audiovisualmente las luchas de recuperación de tierra que inició el mayor indígena Manuel Quintín Lame y que continuaron después nuestros mayores. En aquella época, cuando la consigna de lucha era “tierra para la gente” y “no más terraje”, la comunidad estaba dispuesta a dar la vida, si era necesario, para recuperar parte de lo que los españoles y sus descendientes, los mestizos, habían usurpado.

En este contexto de lucha y de recuperación territorial y cultural, nació en el año de 1971, en el resguardo de Toribío, Cauca, el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), que desarrolló una plataforma de lucha promoviendo la unidad como pueblo, la conquista de la autonomía y la defensa del territorio. A medida que se fueron recuperando las tierras de manos de los terratenientes o latifundistas, las comunidades se organizaron colectivamente y revivieron las formas propias de gobierno, esta vez adoptando el nombre de Cabildos Indígenas.

Estos hechos llevaron a que muchos realizadores audiovisuales llegaran hasta los sitios de recuperación de tierras, para registrar e informarle al país lo que estaban haciendo las comunidades indígenas. Muchas de estas imágenes se difundieron a nivel nacional, mostrando a los “indios” –o “seres incipientes”, como nos llamaban en la Constitución nacional de aquel entonces– como unos seres sucios y “robotierras”, que se revelaban o se oponían al desarrollo de la nación. Hubo, sin embargo, otras personas que vieron la necesidad de mostrar o interpretar el sentido real y la necesidad de los pueblos indígenas en esas recuperaciones de tierras y en la conformación de los cabildos. Entre esas personas recordamos a la documentalista Marta Rodríguez y a su esposo Jorge Silva, quienes, desde 1976, acompañaron las luchas agrarias y campesinas. De esa época se conoce su producción audiovisual titulada **Campesinos** (1970-1975). Poco después, Marta Rodríguez, con su mirada crítica y analítica, se concentró en visibilizar las problemáticas de los pueblos indígenas del Cauca. De ese proceso se conocen los documentales **La voz de los sobrevivientes** (1980), sobre líderes asesinados, y **Nuestra voz de tierra memoria y futuro** (1974-1980), terminada luego de siete años de trabajo con las comunidades del resguardo de Coconuco. Estos documentales permitieron dar una mirada diferente a los procesos de recuperación y autonomía que venían desarrollando los pueblos indígenas del Cauca.

En la medida en que se fueron recuperando tierras y la comunidad se fue organizando cultural y políticamente, se iban reorganizando los territorios y los resguardos indígenas. La consigna dejó de ser “tierra para la gente” y se convirtió más bien en “gente para la tierra”. Las comunidades comenzaron a planear y pensar el territorio desde la recuperación, la cosmovisión y el fortalecimiento del gran *üus fxi'ze* (corazón de la vida). Muchos mayores y líderes, entre los que se destacó el mayor indígena y sacerdote católico nasa Álvaro Ulcué Chocué, vieron la importancia de apropiarse de herramientas externas para la defensa de los Planes de Vida y el territorio.

Álvaro Ulcué Chocué se formó como sacerdote en la iglesia católica, aprendió del mundo de los mestizos y se apropió de muchos conceptos externos de la cosmovisión y la cultura nasa. Formado en la llamada Pedagogía de la Liberación, promovió entre las comunidades la importancia de fortalecer nuestra identidad, cultura y cosmovisión como indígenas nasa. Uno de los pensamientos que nos dejó fue el respeto por el *yuwe újya* (el caminar de la palabra), recordándole a la comunidad que esta acción era el eje transversal para el fortalecimiento del *fxi'ze*. Álvaro Ulcué repetía constantemente este pensamiento que llegó a convertirse en un proverbio nasa: “la palabra sin la acción es vacía, la acción sin la palabra es ciega, la palabra y la acción fuera del espíritu de la comunidad son la muerte”.

El padre Álvaro Ulcué vio en los medios de comunicación una herramienta de fortalecimiento de la cultura nasa, por lo que realizó gestiones para que varios jóvenes indígenas salieran a capacitarse en escuelas de comunicación popular, entre ellas, la Escuela Radiofónica de Sutatenza, en Boyacá. Estos jóvenes regresaron al territorio y, entusiasmados en fortalecer la identidad indígena, crearon el movimiento juvenil de Toribío, que se convirtió luego en el Movimiento Juvenil del Norte del Cauca Álvaro Ulcué Chocué, en honor al mayor y sacerdote que fuera asesinado en Santander de Quilichao, Cauca, el 10 de noviembre de 1984, por orden de terratenientes de la región. El padre sigue siendo una figura de la lucha por la autonomía de los pueblos indígenas. Su asesinato sembró en el *üus* de todos nosotros esa *fxiw* de defensa de nuestra identidad y cosmovisión indígena.

A medida que se desarrollaba la etapa de Autonomía, los pueblos indígenas del Cauca fueron creando planes y proyectos de vida, entre ellos, escuelas de educación bilingüe, escuelas de gobierno propio, formación de docentes indígenas, formación de promotores de salud y escuelas de comunicación comunitaria indígena. Todo esto se hizo con el fin de mejorar las acciones de administración y gobernabilidad propia, en el marco de la Ley de Origen y del principio cultural del *i'pen üus* (mantener el corazón). En el caso del norte del Cauca, la

construcción del Plan de Vida se dio gracias a procesos y acciones de lucha en el *ubka wecx nasa kiwe*, entendido en el concepto mestizo como lo “político-organizativo”. Estas acciones de gobierno propio están representadas en procesos comunitarios, como son las ceremonias y rituales ancestrales, los congresos, las movilizaciones, las mingas comunitarias, las asambleas y las juntas directivas, entre otras.

Las acciones en lo denominado “técnico-operativo” también han sido importantes para la administración del territorio. Los Tejidos de Vida, por ejemplo, responden, desde lo técnico, a la política de la organización. Así, todos los que hacen parte del *nasa kiwe* deben tener claridad política y espiritual para luego aportar con su conocimiento técnico a la organización. Para el Tejido de Comunicación, “antes de aprender a manejar una cámara o un computador, debe existir la conciencia colectiva y la formación política, que permite entender por qué y para qué utilizar los medios de comunicación”⁵.

El audiovisual como herramienta de resistencia

En la etapa de Autonomía se comenzó “a utilizar material escrito que, aunque no llega a todas las comunidades, es uno de los primeros medios de comunicación que habla sobre la organización indígena que comienza a fortalecerse”⁶. En este período, los pueblos indígenas del Cauca empezamos a apropiarnos más de herramientas comunicativas como la radio y los periódicos. En los años 90 tomaron fuerza las emisoras comunitarias Radio Nasa de Toribio y Voces de Nuestra Tierra de Jambaló, así como el periódico *Unidad Álvaro Ulcué* del CRIC.

El audiovisual empezó a tener más uso debido al acompañamiento de universidades y realizadores audiovisuales afines al movimiento indígena, como lo hizo en su momento la Fundación Sol y Tierra y el realizador Milton Álvarez, quienes realizaron documentos audiovisuales en el territorio sobre las expresiones colectivas del movimiento indígena. Sus registros audiovisuales permitieron generar espacios de discusión y diálogo en las comunidades. Milton Álvarez, por ejemplo, documentó el proceso colectivo del Proyecto Nasa de Toribío, del cual quedan documentales como *Chumbe toribiano* (s.f.); *Yat Wala: casa grande* (s.f.); *Nasa*

5 Almendra Quiñanés, Vilma Rocío. *Encontrar la palabra perfecta: Experiencia del tejido de comunicación del pueblo nasa en Colombia*. Jorge Mauricio Escobar Sarria, orientador. Cali: Universidad Autónoma de Occidente, 2010.

6 Ídem.

Yuwe’ Walasa: Nuestra lengua es importante (Jesús Bosque, 1994); *Voces del pasado: vida del padre* Álvaro Ulcué (s.f.); y *Nasa tull: la huerta nasa* (s.f.).

Todos estos videos se proyectaron en los espacios de encuentro comunicativos, donde los asistentes vieron en la pantalla a autoridades, amigos y conocidos. De igual modo, en los videos se habló de la importancia de fortalecer nuestra identidad como indígenas; de la importancia de nuestra cosmovisión y espiritualidad, de nuestro idioma *nasa yuwe*, del proceso organizativo; del legado de nuestros mayores –como Manuel Quintín Lame, Benjamín Dindxicue, Álvaro Ulcué Chocué, Gregorio Palechor, Roberto Chepe, Avelino Ul, Justiniano Lame, Marcos Niquinás, Genaro Sánchez, Rosa Elena Toconás, Mario Sánchez, Genaro Yonda, Cristóbal Sécue, Marden Betancur, Anatolio Quirá, Rodolfo Maya Aricape–, entre una interminable lista de líderes que dieron su *fxi’ze* para defender el territorio. Como dice la agrupación Kwesx Kiwe en su canción “Pueden matar nuestro cuerpo, mas el espíritu no”.

Desde ese momento, pasamos de ser grabados o documentados a registrar audiovisualmente nuestras propias actividades, como reuniones, asambleas, mingas comunitarias, congresos y algunas ceremonias o rituales tradicionales. Muchos cabildos indígenas y proyectos comunitarios crearon programas de comunicación y adquirieron cámaras de video. Una de las más utilizadas fue la Panasonic M9000, que grababa en casetes vhs. Sin embargo, por falta de experiencia técnica y operativa en el manejo de estas cámaras, muchos de los trabajos no resultaron ser tan buenos en calidad técnica. Sumado a lo anterior, muchas veces se grababa encima de una cinta ya usada, cuando escaseaban los materiales, debido a que era frecuente que se acababan los recursos destinados para el programa de comunicación. Como casi nunca se tenían copias de respaldo de las grabaciones, las imágenes o actividades registradas originalmente se perdieron. Además, al no contar con los conocimientos suficientes para la edición de las imágenes grabadas, estas quedaban solo como material de archivo. Posteriormente, las cintas que almacenaban estas imágenes se llenaron de hongos y se perdió gran parte de la memoria audiovisual de nuestras comunidades.

En el año de 1999 nació la Escuela de Comunicación del Norte del Cauca en el resguardo indígena de Jambaló. En este proceso de formación participaron alrededor de 80 jóvenes de los diferentes resguardos y cabildos de la zona norte y de otras zonas del departamento del Cauca. Este proceso de formación se desarrolló en tres áreas: radio, video e impresos. Como recuerda Vilma Almendra: “El estudio de tres años de estos jóvenes permitió fortalecer las emisoras comunitarias de la zona. De igual manera, se fortaleció el aspecto técnico de la comunicación en los diferentes programas de los cabildos, ya que estos jóvenes

eran los encargados de los registros audiovisuales, la elaboración de plegables, carteleras y estampados, entre otros”⁷.

Como resultado de este proceso de formación técnica y política en comunicación, y a partir de las experiencias radiales precedentes, la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN) gestionó para que el Ministerio de Comunicación, a través del Programa Comunidad, le otorgara una licencia y equipos para la creación de una emisora que tuviera alcance en la zona norte del Cauca. De esta manera nació la emisora Radio Pa’yumat, la Voz del Pueblo Nasa. Muchas de las personas capacitadas en la escuela de comunicación zonal llegaron a Santander de Quilichao para hacer parte de este proyecto de comunicación, el cual nació justo en el momento en que la disputa territorial de los grupos armados (guerrilla, paramilitares y fuerza pública) había tomado mucha fuerza. Fue una época de continuos enfrentamientos armados en los territorios indígenas, con retenes militares, hostigamientos, amenazas, violaciones sexuales, asesinatos, señalamientos, desplazamientos, reclutamientos forzados, entre muchas otras situaciones de violencia que pusieron en riesgo la vida y la estabilidad de quienes habitamos el *nasa kiwe*.

En ese contexto, la emisora Radio Pa’yumat tuvo como objetivo informar, denunciar y visibilizar las situaciones en las que nos encontrábamos y, de igual modo, buscó promover la esperanza del *wët wet* (alegría), para que, a pesar de la agresión a nuestros pueblos, siguiéramos manteniendo el *i’pen üus* y tuviéramos la fuerza y la sabiduría para defender el *uhka wecx nasa kiwe* (administración del territorio).

Estos objetivos guían todo el trabajo dentro y fuera del territorio, porque, 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 realidad⁸.

Además de la creación de la emisora, el proceso formó a varias personas en el área audiovisual. La mayoría regresó a sus territorios a poner en práctica lo aprendido. Esto se vio reflejado en nuevos registros y grabaciones de las actividades comunitarias, con una mejor técnica en el uso de videocámaras. Lo más importante fue que los encargados de video del cabildo y el proyecto comunitario tuvieron más claridad en lo político-organizativo.

⁷ Ídem.

⁸ Ídem.

Si bien hacia el año 2002 había más capacidad técnica y política para hacer registros audiovisuales, todavía seguían existiendo debilidades en edición y postproducción. Esto se debió, entre otras cosas, a la falta de conocimiento en el uso de los programas de edición y al hecho de que las licencias de dichos programas eran muy costosas, como también a que los computadores no tenían la capacidad de procesamiento necesaria. Sumado a esto, las autoridades indígenas preferían contratar a productores o realizadores externos para desarrollar los proyectos audiovisuales que se requerían. Por eso, entre los años 2002 y 2005 la mayoría de las producciones audiovisuales fueron hechas por realizadores externos a la comunidad. Con todo, estas producciones reflejaron la posición y el sentir de las comunidades, lo que fue posible gracias a que muchos de los realizadores eran afines o se sentían parte del proceso organizativo. De este período destacamos las siguientes producciones:

Seguiremos marchando mientras no se apague el sol, capítulo 57 de la serie documental **Contravía**, dirigida por el periodista Hollman Morris. Este video documental recogió, desde el punto de vista del periodista, el proceso vivido por las comunidades durante la Marcha Indígena y Popular de septiembre de 2004, que se inició en el resguardo indígena de La María, Piendamó, pasó por Santander de Quilichao, Villa Rica y Jamundí y culminó tres días después en Cali, en la plaza de San Francisco, frente a la Gobernación del Valle del Cauca. El resultado de este proceso de movilización fue el Mandato Indígena y Popular, el cual permitió proclamar la nueva etapa de Alternativa para los pueblos indígenas del Cauca. Se entendió entonces que solos no podemos, que la alternativa es sentir el dolor del otro, abordar las contradicciones y luchar junto a otros sectores sociales por la defensa de los territorios y la vida misma. Como lo expuso el Mandato Indígena y Popular:

Con las 60.000 personas que marchamos hasta Cali y por otros caminos del país, marcharon nuestros recuerdos, nuestros ancestros, los luchadores que abrieron el camino antes y también muchas más mujeres y hombres en muchos lugares dentro y fuera de Colombia, que han reconocido el peligro, sufren el dolor y se levantan a marchar para pervivir y crear un mundo posible y necesario⁹.

⁹ Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca, Cxab Wala Kiwe (Territorio del gran pueblo). “Mandato Indígena y Popular de la Minga por la Vida, la Justicia, la Alegría, la Libertad y la Autonomía, Santiago de Cali, 18 de septiembre de 2004”. El desafío que nos convoca. 28 de mayo 2010. En línea: <http://www.nasaacin.org/mandato-indigena-y-popular>

El video documental **Itxi Fxi'ze Fxiw (Semillas para seguir viviendo)** fue una producción realizada en el año 2005 por el Programa de Salud de la ACIN, dirigida por Jean Nilton Campo con Producciones REC. El fin de este documental era mostrar la importancia de la preservación y recuperación de nuestras semillas nativas; la recuperación de las formas propias de cultivar, como el *nasa tull* (huerta nasa); la ritualidad que se debe tener en el proceso de la siembra con el permiso de *uma kiwe*; y la importancia de compartir los frutos de la tierra a través del trueque, del intercambio de las cosechas y las semillas, como expresión de la economía propia de antaño. El video documenta la manera en que los nasas, guambianos, kokonucos, yanaconas, toloroes y otras comunidades en el Cauca defienden la autonomía territorial y construyen la soberanía alimentaria, y cómo el desarrollo de estos procesos es propuesto como semilla de vida hacia otros pueblos y la comunidad internacional.

Saakhelu: ofrenda a los espíritus de la Madre Tierra fue un documental realizado en el 2005, también por ACIN, dirigido por Jean Nilton Campo, con Producciones REC. El documental narra el ritual del *Saakhelu*, realizado en la comunidad de Panteón, resguardo indígena de Jambaló, Cauca. Los realizadores muestran paso a paso las etapas del ritual, explicando su significado e importancia para toda la comunidad nasa de Colombia. El *Saakhelu* es un ritual ancestral sagrado del pueblo indígena nasa, donde nos integramos para compartir, para mostrar el *kwesx wētwet* (nuestra alegría), para danzar y ofrendar a los *nej's*, el *ksxa'w* y el *ëkthë' wala*. Con él, buscamos la armonía que debe existir entre el hombre y la naturaleza como elementos fundamentales de la vida. También es un agradecimiento a la naturaleza por su sabiduría y por permitirnos vivir en ella. Por eso ofrendamos a los *nej* (espíritus) de *uma kiwe*, a *Tay Sek*, a *Uma A'te*, al *nej nuss-men* (espíritu de la lluvia), al *nej wejxa* (espíritu del viento), al fuego, al cóndor, al colibrí, a las semillas de las plantas, a los animales y personas, para se produzca en abundancia, evitando hambrunas y el desequilibrio de la *yat wala*.

El documental **Tierradentro, plan de vida**, capítulo 118 de la serie documental **Contravía**, recoge, a partir de la mirada de su realizador, el periodista Hollman Morris, las iniciativas de autonomía y resistencia que han desarrollado los pueblos indígenas nasas de la zona Tierradentro del Cauca. Estas iniciativas están realizadas como alternativa a los cultivos ilícitos y a las dificultades por las que pasan las comunidades indígenas para vivir de lo que nos ofrece *uma kiwe*. El documental narra cómo el proyecto indígena de Tierradentro viene reorganizando y fortaleciendo su Plan de Vida, promoviendo una economía alternativa y generando ingresos a partir de productos orgánicos, como salida digna al conflicto armado que se vive en el territorio.

Si bien todos estos procesos audiovisuales mencionados fueron realizados en su mayoría por comunicadores, productores o realizadores no indígenas, casi siempre externos a la comunidad, estos materiales o productos audiovisuales ayudaron a generar debate, reflexión y análisis en las comunidades, lo que nos permitió pensar en la importancia de fortalecer la identidad y la cultura de nuestros pueblos indígenas y defender nuestros Planes de Vida. Por este motivo, en el proceso indígena de 2004, además de la relevancia del Mandato Indígena y Popular o la cantidad que personas que salimos a marchar, fue muy importante la estrategia de comunicación desarrollada durante las movilizaciones, pues el impacto nacional e internacional fue enorme. En esta ocasión, los pueblos indígenas del Cauca juntamos todas las herramientas de comunicación que habíamos apropiado hasta ese entonces.

Un ejemplo de esto fue el hecho de que los integrantes del telecentro de la ACIN, con la ayuda de personas afines al proceso indígena, informaron día a día sobre el desarrollo de la movilización desde la página Web (www.nasaacin.net). Allí subieron comunicados, reportes, crónicas de la marcha y las reacciones o mensajes de respaldo y solidaridad de otros movimientos y procesos sociales tanto nacionales como internacionales. Por primera vez, desde el movimiento indígena se hacía un *streaming* (transmisión de audio en vivo por Internet).

Los integrantes de las emisoras indígenas Radio Nasa; Voces de Nuestra Tierra, y de la emisora zonal Radio Pa'yumat, con la ayuda de la Fundación Colombia Multicolor, montaron un transmisor radial móvil en una bicicleta doble. Mientras la comunidad marchaba desde Santander de Quilichao a la ciudad de Cali, los integrantes de las emisoras se turnaban para ir entrevistando a las personas que iban marchando. De igual modo, la programación de las emisoras se hacía desde los lugares por donde iba la marcha, de manera tal que todas las personas de los cabildos que no pudieron participar escuchaban las emisoras y seguían momento a momento el desarrollo de la misma. Los miembros del telecentro, por su parte, se ubicaron en sitios estratégicos con acceso a Internet, desde donde capturaban la transmisión radial emitida por Radio Pa'yumat y luego, mediante un *icecast*, retransmitían el audio al mundo entero a través de la red. Así, cualquier persona con acceso a Internet en el mundo interesada de la transmisión podía escuchar el desarrollo de la Marcha Indígena y Popular.

Por su parte, los integrantes del área de video de ACIN y el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), con la ayuda de realizadores y periodistas alternativos, registraron con trípode o cámara al hombro los momentos más significativos de la Marcha. Ellos entrevistaron a líderes, mayores y jóvenes sobre el sentido e importancia de movilizarnos y denunciar el contexto por el que atravesaban

los pueblos indígenas. Con estas grabaciones, entrevistas e imágenes se hicieron videoclips que fueron entregados a los integrantes del telecentro para compartirlos en Internet. De este modo, las personas que visitaron la página Web de ACIN o las páginas Web amigas, pudieron acceder a textos, fotos, audios y videos del desarrollo de la marcha.

El Tejido de Comunicación para la Verdad y la Vida de la ACIN

A partir de la experiencia vivida durante la Marcha Indígena y Popular, y asumiendo el mandato del Congreso Indígena del Norte del Cauca, la Asociación de Cabildos del Norte del Cauca (ACIN) o *çxhab wala kiwe* (territorio del gran pueblo) vio la importancia de la comunicación y el uso apropiado de sus herramientas, para la visibilización y la defensa del Plan de Vida, por lo que decidió unificar todas sus áreas o espacios de comunicación. De esta manera, el área de video, el telecentro comunitario y la emisora zonal Radio Pá'yumat se unieron en un solo proceso, lo que dio origen al Tejido de Comunicación y Relaciones Externas para la Verdad y la Vida, en el que participé por más de cinco años.

Este proceso de comunicación nació con el fin de visibilizar, fortalecer y proteger el Plan de Vida de los *nasa kiwe*. Su propósito fue seguir fortaleciendo la cultura y la cosmovisión del pueblo indígena nasa, así como denunciar constante y oportunamente la agresión sistemática contra los pueblos indígenas y otros sectores sociales. El Tejido de Comunicación comenzó a realizar importantes aportes en la construcción de mecanismos de encuentros e intercambios desde los procesos de comunicación propios, como lo han sido las movilizaciones, las asambleas, los talleres, las mingas o trabajos comunitarios, los rituales y los diversos espacios de encuentro que a diario se desarrollan en nuestra comunidad.

Actualmente, la información, las reflexiones, las propuestas, las decisiones y las acciones que surgen en estos espacios son las que, a través de la radio, Internet, impresos y video, se devuelven a la comunidad, pero también se visibilizan externamente. A pesar de las limitaciones, se hace también el cubrimiento de temas específicos o coyunturales a nivel nacional. Esto permite que las mismas comunidades sean las que planteen inquietudes, opiniones y sugerencias respecto a los diferentes escenarios de diálogo, discusión y problemáticas que se viven en el territorio.

El Tejido de Comunicación de la ACIN se ha convertido en una alternativa para informar desde la realidad de los pueblos y también para que el pueblo

nasa se reconozca a través de sus vivencias y conozca las experiencias y luchas de otros indígenas y de otros sectores sociales que defienden sus planes de vida. Por su labor ha obtenido reconocimientos como mejor medio de comunicación comunitaria de Colombia en el 2007, mediante un concurso realizado por la revista *Semana*, Petrobras y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), y también recibió el premio Bartolomé de las Casas de España, en el año 2010.

El área de video

Si bien el movimiento indígena del Cauca había realizado un proceso de apropiación de herramientas audiovisuales desde los años 90, solo después del año 2002 hasta la actualidad se potenció como una estrategia de visibilización y denuncia. El equipo del Tejido de Comunicación de la ACIN se conformó con egresados de la Escuela de Comunicación del Norte del Cauca, entre los que figuraron Harold Secué, Constanza Cuetia y Édgar Yatacué, y con Mauricio Acosta, entonces estudiante de diseño gráfico.

Por su parte, el CRIC también había consolidado un equipo de comunicación. Aunque no todos los miembros eran indígenas, algunos habían sido asesores del CRIC desde sus inicios, como el caso de Jorge Caballero y Pablo Tatay, que junto con los indígenas Luis Yonda y Vicente Otero conformaban el grupo. Más tarde, para la misma época en la que se creaba el Tejido de Comunicación, Jorge Caballero y Pablo Tatay, hijos de los asesores del CRIC que llevan el mismo nombre, se habían formado en comunicación, siendo el área audiovisual el mayor interés de ellos. Así que se sumaron al equipo de comunicación del CRIC, aportando en el área de video.

En el 2005 se inició con fuerza la Estrategia de Comunicación de la ACIN, la cual consistió en una reestructuración de la programación radial, como el informativo Kueta Susuza, y la creación de una sala de redacción llamada Sala ReRe (Sala de Reacción y Redacción), donde se planeó el trabajo comunicativo de todas las áreas del Tejido. Igualmente se plantearon unas líneas de acción para atender lo informativo o noticioso, la situación de coyuntura y los temas críticos o de fondo. El telecentro se convirtió en el área de Nasa Net (por el concepto de los nasas en la red), se reestructuró y se rediseñó también el sitio Web, y se reubicó en un nuevo dominio (*nasaacin.org*), todo esto con el fin de ser funcionales a la estructura del Tejido.

Después de un proceso de análisis de la situación territorial del Norte del Cauca, el cual ha sido tradicionalmente un territorio de constante lucha y resistencia, sumado a constantes incumplimientos de los acuerdos firmados con los gobiernos de turno, a la amenaza de exterminio y explotación de nuestra *uma kiwe*, los pueblos indígenas decidimos iniciar el proceso de Liberación de la Madre Tierra con la consigna “Seguimos caminando la palabra que proclamamos en el mandato del Congreso Indígena y Popular para que la Madre Tierra y sus pueblos recuperemos la libertad”.

En este contexto, las comunidades de los cabildos indígenas del Norte del Cauca decidieron tomarse la hacienda La Emperatriz. Esta fue la proclama “Libertad para la Madre Tierra”:

Hay una razón profunda que inspira nuestros actos y palabras. Hay un propósito mayor que orienta nuestra lucha. Somos del Cauca y desde el Cauca somos de la vida y para ella. Estas palabras explican y reclaman, por eso hay que leerlas desde el corazón y compartir la rabia, el dolor, el amor por la vida y el compromiso. Ahora nombramos nuestros actos para sentir y reclamar la compañía de todos los pueblos que merecemos habitar este hogar de la Madre Tierra en libertad¹⁰.

En este proceso, el Tejido de Comunicación jugó un papel importante, ya que desde allí se denunció ante el mundo entero la represión por parte del gobierno. Nasa Net divulgó comunicados y notas de prensa; se montaron audios con entrevistas y testimonios; se crearon galerías fotográficas mostrando la agresión del Escuadrón Móvil Antidisturbios (ESMAD), pero también la resistencia de la Guardia Indígena y de la comunidad que se encontraba liberando la Madre Tierra. La emisora transmitió sin pausa, para que las personas de la comunidad que estaban en sus hogares estuviesen al tanto de lo que estaba pasando. Adicionalmente, las personas movilizadas enviaron mensajes a sus familiares en casa y viceversa.

El área de video registró diariamente todas las actividades del proceso de Liberación de la Madre Tierra. Estos materiales audiovisuales sirvieron como prueba en los procesos de demanda contra la fuerza pública por las represiones hechas contra la comunidad. Finalmente, después de una negociación, se llegó a un nuevo acuerdo con el entonces ministro del Interior Sabas Pretelt de la Vega,

¹⁰ Comunidades Indígenas del Cauca (CRIC, ACIN, ONIC). “Libertad para la Madre Tierra”. ACIN - Çxhab Wala Kiwe, septiembre de 2005. En línea: <http://www.nasaacin.org/galeria-de-imagenes/6-actividades-culturales/detail/50-06?tmpl=component>

en el cual el gobierno se comprometió a cumplir en el menor tiempo posible con la reparación de la masacre Nilo¹¹.

Dos meses después de esta Liberación de la Madre Tierra, las comunidades indígenas de Caldon, territorio de *Sat Tama Kiwe*, decidieron continuar con el proceso de Liberación de la Madre Tierra. Esta vez, ellos se tomaron la Hacienda Japio, ubicada entre límites de Santander de Quilichao y Caloto, Cauca. Durante estas acciones de liberación de la Madre Tierra, entre octubre y diciembre de 2005, las comunidades indígenas de Caldon intentaron erradicar parte de los monocultivos de caña de azúcar y eucalipto sembrados en los predios ocupados por las comunidades indígenas. Por su parte, el gobierno una vez más mandó al ESMAD a desalojar a la comunidad movilizada. Entonces, las comunidades indígenas del Norte del Cauca decidieron apoyar a los comuneros de Caldon. Esta movilización produjo numerosos choques y agresiones por parte de la fuerza pública que dejaron como saldo la muerte del guardia indígena Belisario Camayo y de un número grande de heridos, entre ellos, un comunero que perdió tres dedos de su mano, a causa de la tortura hecha por la fuerza policial.

De este proceso, el Tejido de Comunicación de la ACIN y el Programa de Comunicación del CRIC realizaron un trabajo significativo de denuncia y visibilización. Además del cubrimiento, se hizo un monitoreo constante de la información que los medios de comunicación masiva produjeron de esta movilización. Resultado de todo este trabajo audiovisual, el Tejido de Comunicación de la ACIN realizó su primer video documental, que se llamó **Pa’ poder que nos den tierra** (2005), donde se narra, a manera de crónica, los sucesos en la hacienda El Japio. En la sinopsis del trabajo se expone: “para la realización de este video estuvimos con la comunidad en el proceso de Liberación de la Madre Tierra, viviendo los momentos de agresión física y mediática que este proceso ha soporado por parte de las fuerzas del gobierno, pero que se mantiene y reconstruye permanentemente demostrando la fortaleza del espíritu nasa”. El documental fue dirigido por Mauricio Acosta y realizado por integrantes del área de video del Tejido de Comunicación de la ACIN. Si bien Mauricio no es indígena, lleva en su corazón la esencia del ser nasa. Su trabajo muestra el sentido de la posición política de nuestras comunidades, según los lineamientos del Tejido de Comunicación, a través de las salas de Reacción y Redacción.

Con la coordinación de Mauricio Acosta se empezaron a realizar a partir de ese momento varios productos audiovisuales, los cuales involucraron a los demás

¹¹ Según sentencia de la Corte Constitucional que entre otras cosas ordenaba reparar a las comunidades indígenas del Norte del Cauca con 16.000 hectáreas de tierra por la masacre de 22 comuneros indígenas a manos de la fuerza pública en el año de 1991 en la hacienda El Nilo.

integrantes del área de video, que no solo salieron a registrar las actividades comunitarias, si no que comenzaron a hacer ejercicios de edición y de uso de programas especializados para tal fin, como Sony Vegas. Como resultado de este proceso, se encuentran documentales que, como **Saakhelu Munchique** (2006), nacen del sentir propio de las comunidades para mostrar la ritualidad indígena, la fuerza de la cosmovisión y de la espiritualidad del pueblo indígena para seguir con el *ipen iius* (mantener el corazón).

Desde el inicio del Tejido de Comunicación hasta el día de hoy, el desarrollo de videoforos ha sido una de las principales estrategias de comunicación para el territorio. En esta práctica específica, se trabaja de la mano de los *barridos comunitarios*, los cuales consisten en aprovechar espacios de discusión, como asambleas, mingas o reuniones específicas en los cabildos, para discutir temas críticos o de fondo que afectan a la comunidad, como el conflicto armado, los proyectos económicos extractivistas, la expansión del monocultivo, los proyectos de ley que afectan a nuestros pueblos y territorios. En estos *barridos*, se llevan materiales escritos, se realiza un análisis del contexto y se proyecta un video documental sobre el tema que se esté abordando. A través de esta metodología, las comunidades han entendido que, como nosotros, existen también muchos otros grupos indígenas que también se enfrentan al exterminio de los pueblos y territorios. Es por este motivo que los materiales audiovisuales han sido un aporte considerable para que las comunidades se informen, analicen, reflexionen, decidan y actúen de manera consciente frente a las diferentes situaciones internas y externas que se viven en los territorios indígenas.

El mismo año de 2006, el Tejido de Comunicación realizó el documental llamado **Somos alzados en bastones de mando**, en el que se registraron los hechos de mayo de ese año, cuando comunidades indígenas y organizaciones sociales de Colombia se concentraron en la Cumbre Nacional Itinerante para reclamar por un referéndum nacional sobre el Tratado de Libre Comercio y el cumplimiento de acuerdos firmados con el gobierno desde hacía veinte años. La película narra el menosprecio, la traición y la brutalidad del Estado colombiano contra comunidades pacíficamente movilizadas reclamando sus derechos. De ese mismo proceso de la Cumbre Nacional Itinerante, el equipo de comunicaciones del CRIC realizó otro documental, llamado **Punto de encuentro: cumbre La María**. Ambos materiales audiovisuales sirvieron para visibilizar el proceso vivido durante la movilización. Debido a la difusión que hizo el programa **Contravía**, emitido por Canal Uno, **Somos alzados en bastones de mando** tuvo un gran impacto tanto nacional como internacional y recibió reconocimientos en diferentes festivales y muestras de cine en varios lugares del mundo.

En el 2007, el Tejido de Comunicación realizó un video de ficción, llamado **Todavía hay tiempo**, encargado por el Movimiento Juvenil Álvaro Ulcué del Norte del Cauca. En él se narra la problemática de alcoholismo y la drogadicción que aqueja a los territorios indígenas, así como la forma en que los jóvenes han ido perdiendo la identidad cultural, alejándose de la esencia del ser nasa, dejándose enajenar por el consumismo y la globalización, adoptando formas o costumbres del mundo mestizo que van en contravía de los mandatos y la Ley de Origen. Este video de ficción, interpretado por integrantes del Movimiento Juvenil, muestra que siempre hay esperanza de retomar el camino que nos han trazado los mayores, y promueve al Movimiento Juvenil como una opción para fortalecerse en aspectos culturales, políticos y organizativos.

En octubre de 2008 los pueblos indígenas del Cauca iniciaron un proceso de movilización denominado “Territorio de diálogo y convivencia” en el resguardo indígena de La María, Piendamó, al que llegaron delegaciones de los diferentes cabildos indígenas del Cauca y algunos sectores campesinos y sociales del departamento. A esta movilización se la denominó Minga de Resistencia Indígena. Las comunidades, cansadas del conflicto armado, de los incumplimientos del gobierno, de las leyes a favor del despojo y en contra de la soberanía de los pueblos, tomaron la decisión de bloquear la vía Panamericana. El hecho provocó la muerte del guardia indígena de Toribío, Taurino Ramos, y dejó un número elevado de heridos por los enfrentamientos entre la comunidad y la fuerza pública, la cual usó armas de fuego para “dispersar” la movilización.

Después de un debate, la comunidad movilizada en La María decidió marchar hacia Cali y convocar a todos los sectores sociales a unirse su la propuesta política. A medida que la marcha avanzaba, se unieron más pueblos indígenas y organizaciones de otros sectores sociales que discutieron y concertaron los puntos de la Minga. Es así que, al llegar a Cali, la Minga de Resistencia Indígena se transformó en la Minga Social y Comunitaria. Las comunidades le solicitaron al entonces presidente Álvaro Uribe Vélez hacer presencia para ser escuchadas. Sin embargo, el mandatario dilató la cita y propuso posteriormente reunirse solo con una delegación de la Minga en las instalaciones del canal regional Telepacífico, propuesta a la que la comunidad dio un enfático “No”. Finalmente, los movilizadados regresaron a sus comunidades sin reunirse con el presidente.

Días después, se dio la reunión con Álvaro Uribe y sus ministros en La María, pero, al no llegar a un acuerdo concreto, las comunidades movilizadas en la Minga Social y Comunitaria decidieron marchar nuevamente, esta vez hacia Bogotá, para invitar más sectores a sumarse a la agenda política de cinco puntos

propuesta en el proceso de movilización. Al llegar a Bogotá, se proclamó el inicio de la Minga Social y Comunitaria a nivel nacional:

Lo que proponemos fue planteado en septiembre de 2004 cuando salimos al Primer Congreso Indígena y Popular. Retomamos los mismos temas. Son cinco puntos que recogen muchos otros. Hemos escuchado con atención muchas voces de diversos sectores en Colombia y el mundo. Hemos planteado lo que nos duele y recogido el dolor acumulado de pueblos y procesos. Queremos ser prácticos y concretos¹².

Durante este gran proceso de movilización se llevó a cabo la estrategia tal vez más grande de comunicación alternativa de los últimos años. El Tejido de Comunicación de la ACIN y el Programa de Comunicación del CRIC sumaron todas sus capacidades para informar, monitorear, denunciar y visibilizar día a día el desarrollo de la movilización, desde su inicio como Minga de Resistencia Indígena hasta convertirse en la Minga Social y Comunitaria. Y muchos colectivos de comunicación alternativa, radiales y prensa, así como realizadores audiovisuales de todo el país, se sumaron al esfuerzo informativo. En este contexto se realizó en el 2009 del documental **País de los pueblos sin dueños**, el cual fue galardonado con el Premio Nacional Documental, otorgado por el Ministerio de Cultura de Colombia. Este premio se entrega cada dos años al mejor documental colombiano con duración superior a veinticinco minutos. La siguiente es la sinopsis del documental:

Colombia no será la misma después de esos 61 días de Minga Social y Comunitaria que se iniciaron el 11 de octubre de 2008 y culminaron en la Plaza de Bolívar de Bogotá. Desde el Cauca se levantaron los pueblos del pensamiento, de la palabra y la dignidad para rechazar, unidos con la “Otra Colombia”, las políticas de Estado que con terror, someten al hambre y a la miseria. Como era de esperar, el gobierno respondió con terror a una movilización pacífica y su acción dejó como saldo dos muertos y 120 heridos. ¿Qué hace que los más pobres y excluidos enfrenten sin armas los embates de los medios comerciales, los engaños y las mentiras del gobierno y la maquinaria estatal activada en contra de su dignidad? La respuesta aparece en la sabiduría de la agenda que motiva esta Minga y que **País de los**

¹² Minga de los Pueblos. “No más terror y codicia: proponemos un camino de los pueblos para un nuevo país”. Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca, Cxab Wala Kiwe (Territorio del gran pueblo), 16 de octubre de 2008. En línea: <http://www.nasaacin.org/minga-social-y-comunitaria>

pueblos sin dueños presenta en las acciones conmovedoras y ejemplares que se han hecho semillas de libertad.

Otras experiencias de realización audiovisual en el pueblo indígena nasa

El Tejido de Comunicación de la ACIN no es el único proceso de comunicación que ha realizado productos audiovisuales significativos para el fortalecimiento de los planes de vida de nuestro pueblo. Se destaca la Fundación Cineminga, un colectivo de realizadores indígenas y no indígenas, cuyo objetivo es la formación, producción y difusión audiovisual en relación con los procesos organizativos y comunitarios. Su trabajo audiovisual ha aportado al fortalecimiento de la cultura, las tradiciones y las nuevas formas comunicativas. Entre los productos comunicativos más conocidos en el Cauca están los documentales **Jiisa Weçe: raíz del conocimiento** (2009-2010) y **Robert de Jesús Guacheta: caudal de un pueblo** (2009).

El primero fue realizado en el marco de varios talleres de comunicación impartidos por Cineminga entre 2009 y 2010, en la región conocida como Tierradentro (municipios de Inzá y Belalcázar, Cauca), una de las zonas más tradicionales del pueblo indígena nasa. El cortometraje de ficción y documental narra la vida y lucha de nuestro *sa't neweçx* (autoridad tradicional) Manuel Quintín Lame (1880-1967), quien inició las luchas de los pueblos indígenas por la recuperación de tierras, arrebatadas a nuestros antepasados por los mestizos terratenientes. Manuel Quintín Lame se hace presente en una realización audiovisual colectiva para mostrarnos que es en el contacto profundo con la naturaleza en donde se halla la raíz del conocimiento y es en la memoria de la comunidad donde se mantiene vivo su pensamiento. **Manuel Quintín, una historia viva y presente** (Cineminga, 2009-2010). La realización estuvo a cargo de los comunicadores Geodiel Chindicué, Inocencio Ramos, Rosaura Villanueva, Carlos Gómez, Gisale Finscué, Roselí Finscué, Rossana Fuentes y Naomi Mizoguchi, y el *Thë Wala* (médico tradicional) Pío Quinto Oteca representó a Manuel Quintín Lame.

Otra importante experiencia de realización audiovisual fue la desarrollada en 2010 por el español Xavi Hurtado con el documental **Pi'txi** (acompañante), realizado por solicitud de la Universidad Autónoma Indígena Intercultural UAI, del Consejo Regional Indígena del Cauca, CRIC. Este video se realizó en el

marco de varios talleres de formación audiovisual en las comunidades indígenas de los municipios de Paletará, Belalcázar y el Cefic-Lam de Pueblo Nuevo y San José, Caldon. En él se muestra el sentido y la importancia de la espiritualidad indígena, contada por los mayores Huber Castro del resguardo de Belalcázar, la *Thë Wala* Rosalba Ramos, del resguardo de Taravira, el investigador indígena Aldemar Tombé, el *Thë Wala* Vicente Peña Fernández y el *sa't nejweçx* Rogelio Chute del resguardo de Pueblo Nuevo. Mientras los mayores hablan, el video introduce imágenes de territorios ancestrales como los páramos de Molas y Guanacas. *Pi'txi* (acompañante) se refiere al *ksxa'w* (sueño o espíritu, dependiendo del contexto), quien nos ayuda a comunicarnos con los seres de los diferentes territorios espirituales de la *yat wala*. De igual modo, nos ayuda a fortalecer la *uhka wecx nasa kiwe* (administración del territorio). Como enseña la sinopsis documental de *Pi'txi* “en la cultura indígena nasa diversas prácticas ancestrales con la imagen, especialmente el *ksxa'w* (sueño) y la *i'khwe'sx* (visión) crean una geografía sagrada del territorio alrededor de la cual se mueve el tiempo, todas las narrativas de la cultura y la realidad tangible”.

De lo político a lo espiritual

Son muchas las experiencias de apropiación de las herramientas audiovisuales para la defensa del territorio y la autonomía de los pueblos indígenas, pero lastimosamente no todo se ha dado de la mejor manera. Por ejemplo, con la llegada de la televisión y el cine en las comunidades indígenas, se fueron perdiendo muchos espacios culturales, entre ellos el espacio familiar de la *tulpa*. Hoy en día, muchas familias indígenas ya no se sientan alrededor de la *tulpa* para cenar, interactuar y compartir las experiencias vividas por cada miembro de la familia. Tampoco se planean ni se proyectan las actividades de la familia ni se escuchan las historias de los abuelos y mayores, las cuales han quedado relegadas por las telenovelas, películas, noticieros o el *reality show* del momento. Hemos perdido la imaginación y la proyección visual desde la conexión con la *tulpa*. A muchos comuneros indígenas, sobre todo a los más jóvenes, no les gusta asistir a los espacios comunitarios como las mingas o asambleas y prefieren quedarse en sus casas mirando la televisión, e incluso, con la llegada del Internet, en algunos resguardos indígenas prefieren ir a los telecentros comunitarios para alquilar tiempo y chatear en las redes sociales.

Por muchos años hemos registrado nuestros procesos y dinámicas organizativas, hemos realizado un constante monitoreo audiovisual desde nuestras

prácticas propias de organización y debate para la toma de decisiones y hemos fortalecido los videoforos como una estrategia importante para el análisis político-organizativo, pero, lastimosamente, estos espacios aún son muy limitados. Si se tiene en cuenta el porcentaje de habitantes de una comunidad, son muy pocas las personas que tienen acceso a dichos espacios de proyección audiovisual. Además, estos materiales de contenido político, social y cultural no se consiguen tan fácilmente, como los videos o películas comerciales, los cuales son pirateados y vendidos en las cabeceras municipales a menos de dos mil pesos cada uno.

El sentido de lo político es importante en el momento de realizar productos audiovisuales propios. La mayoría de ellos han sido de denuncia, visibilización y propuesta política de los pueblos indígenas. Los realizadores cada día abordan con más claridad el sentido del proceso organizativo indígena y así permiten que se fortalezcan los procesos organizativos y que las personas fuera del territorio indígena conozcan las posiciones políticas de las comunidades. Sin embargo, hemos ido perdiendo el sentido de lo espiritual en el uso de las herramientas tecnológicas, y la esencia de nuestra cosmovisión muchas veces no se cuenta desde el sentir del *i'pen üus* (mantener el corazón), a pesar de las condiciones de exterminio a las que estamos sometidos los pueblos indígenas. La espiritualidad nasa nos ha enseñado que debemos resistir desde el *wëtwet*, con el acompañamiento de nuestra *uma kiwe*, los *nej's*, el *ksxa'w* y el *ëekthë' wala*.

Cuando hablo de fortalecer lo cosmogónico y lo espiritual, no se trata de mostrarnos de manera folclórica, con nuestros trajes tradicionales, cazando, hablando en nuestro idioma o realizando algún baile tradicional. Se trata, más bien, de mostrar la esencia de nuestro ser nasa; que lo que expresemos o visibilicemos no solo salga desde la razón política, sino también desde el *üus fxi'ze*, es decir, desde la interpretación de los sueños y las señas en nuestro cuerpo; desde la ofrenda a los espíritus de la naturaleza para que nos den fuerza en los procesos comunicativos que desarrollamos. Por eso es importante el acompañamiento y el consejo de los mayores, como los *sa't nejweçx* y los *thë wala*, para que el uso de estas herramientas tecnológicas de comunicación sea coherente con el sentido de nuestra cosmovisión.

El registro audiovisual de los diferentes pueblos indígenas, como herramienta de conservación de la memoria, se hace cada vez más pertinente, si se presta atención al contexto de exterminio que se vive actualmente. A la disminución de los territorios y su población, se suma la pérdida cultural que se acrecienta cada día. Cada vez son más las bibliotecas humanas –o mayores de la comunidad– que se llevan a la tumba saberes invaluable. Si no son registrados y transmitidos a las nuevas generaciones se perderán irremediamente.

Todos los pueblos originarios del mundo cuentan con saberes y prácticas ancestrales dignas y necesarias de ser protegidas, las cuales son patrimonio material e inmaterial de la humanidad. Tras siglos de aprendizajes y descubrimientos, estos saberes y prácticas fueron menospreciados, pero hoy día no solo recobran importancia, sino que han demostrado que son más que útiles ante la celeridad con que se vive la globalización. La necesidad y la posibilidad de volver a las dinámicas tradicionales, así como el sentido de fortalecer la identidad y la espiritualidad, mediante prácticas culturales ancestrales, demuestran la urgencia de salvaguardar la memoria de los pueblos antes que desaparezcan para siempre. No solo es pertinente, sino indispensable recuperar, sistematizar, producir y difundir la mayor cantidad de material audiovisual, para que este se convierta en un seguro para la memoria de los pueblos y sirva para que los jóvenes vean reflejado el trabajo de los mayores y el de ellos mismos.

Por esta razón, es muy importante que estos materiales audiovisuales tengan un sentido no solo político sino también espiritual y cosmogónico. De igual modo, se deben buscar estrategias para que estos productos lleguen a todas las comunidades y ayuden a recuperar, ampliar y mejorar nuestra espiritualidad e identidad como indígenas, nuestra conciencia política, así como los conocimientos técnicos e interpretativos que conduzcan a la consolidación de un proceso de comunicación alternativo e incluyente. Es imperativo continuar fortaleciendo la esencia de nuestro ser y, de esta manera, seguir promoviendo el *yuwe u'jya* (caminar de la palabra), ya que es el eje transversal del fortalecimiento del *fxi'ze*.

Como indígenas nasas tenemos que visibilizar, defender y luchar por que esa *fxiw* no se pierda y el *kiwe üus* perviva en la cosmovisión de nuestro pueblo, en la esencia de cada nasa. De esta manera seguiremos existiendo como indígenas e hijos del *ëekthë*, manteniendo así el *i'pen üus* en la búsqueda de la armonía y el equilibrio de nuestros territorios ancestrales.



FOTO RODAJE EN POPAYÁN DE **Jiisa Weçe, Raíz del conocimiento**, 2010. Archivo: Fundación Cineminga.



“Antes uno solo escuchaba y aprendía de forma distinta”. Reflexiones sobre la memoria audiovisual del pueblo kankuamo

Daniel Maestre Villazón
y Ketty Fuentes Bolaño

Memoria e imagen audiovisual

LA TRADICIÓN ORAL, SOSTÉN FUNDAMENTAL que fortalece las relaciones familiares y comunitarias, ha permitido que la enseñanza y el recuerdo, a través de las palabras exteriorizadas en nuestras vivencias e historias de origen, trasciendan en el conocimiento cultural. Los pueblos indígenas habitantes de la Sierra Nevada de Santa Marta hemos respetado y mantenido con este legado nuestras tradiciones, prácticas culturales e historias ancestrales que poseen un gran valor simbólico sobre las maneras como entendemos y concebimos el mundo. La memoria hace parte de nuestra cotidianidad: en la enseñanza de los niños, en las conversaciones alrededor del fogón, en el trabajo de la tierra. Todas estas

actividades del diario vivir poseen un valor educativo, cultural, social y político que muestra la esencia de nuestras tradiciones.

Para poder hablar de memoria audiovisual, debemos entender el valor que tiene para nosotros la imagen, el símbolo y la palabra. En este escrito, la imagen se verá desde la perspectiva indígena, en la que quien investiga es investigado al mismo tiempo. Las fotografías, las grabaciones y el material audiovisual que aquí referenciamos fueron elaborados por personas que pertenecen a la comunidad y por allegados o hermanos de tradición, es decir, por kankuamos y wiwas que tienen conocimiento en el manejo de herramientas electrónicas. La imagen entonces será entendida a partir de su realidad cultural, develada por el encuadre y la selección de la toma, sin que esta deje de tener un valor etnográfico en concordancia con una teoría implícita en la construcción de representación audiovisual y la recepción que lleva a realizar una reflexión sobre cómo es entendida desde una mirada antropológica¹.

Hace un tiempo tuvimos la oportunidad de trabajar en el audiovisual **Sagas, mujeres de sabiduría del pueblo wiwa** (Saúl Gil, 2012), cuyo tema fue escogido por la Delegación Wiwa del resguardo Kogui-Malayo-Arhuaco, principalmente por la necesidad de visibilizar y fortalecer los procesos de estas mujeres llenas de sabiduría y con esto aportar a la recuperación de muchos saberes ancestrales relacionados con la medicina, el cuidado de los niños y la música. El escaso reconocimiento a estas mujeres, tanto dentro como fuera de la comunidad, hizo que ellas, a diferencia de los *mamos* (autoridades tradicionales), fueran difíciles de convencer y se resistieran a participar, situación que se convirtió en un enorme reto para el equipo de realización, conformado en su mayoría por jóvenes realizadores wiwas, pero simultáneamente fue este el foco que generó mayor interés para el desarrollo del proyecto.

Puede decirse que este trabajo fue pionero en recoger la memoria de las mujeres wiwas. Durante el proceso previo de investigación se establecieron unas rutas geográficas y temáticas. Nos centramos en temas donde la simbología tradicional de las mujeres jugó el papel más importante. Era pertinente entenderlas bajo el concepto de *Madre Tierra*: mujeres tejedoras del pasado, el presente y el futuro de sus pueblos; mujeres incansables trabajadoras, dedicadas a la siembra, a la crianza de sus hijos y al buen consejo; mujeres sabias medicinales para dar sobos y ser parteras; y mujeres cantoras de música sagrada para armonizar la naturaleza.

¹ Elisenda Ardèvol. "Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 53 (2) (1998).

Motivados por estas ideas, nos lanzamos a la realización audiovisual. Lo primero fue obtener los permisos de las comunidades y acordar con cada una de las autoridades locales quiénes participarían. La noticia se recibió con gratitud, ya que se evidenció que la mujer wiwa estaba siendo valorada, al igual que su condición de *saga* o autoridad tradicional femenina. Pero, ¿qué pensaban las mujeres de todo esto? Después de algunas controversias internas y, contrario a lo pensado, las mujeres comenzaron a interesarse por dar a conocer sus pensamientos y vieron esta producción como la oportunidad de poderse expresar. Con todo, muchas de ellas fueron reacias al uso de grabadoras y cámaras fotográficas y nos advirtieron que no podíamos aspirar a que nos transmitieran todo su conocimiento, debido a que existen cosas de las que no se pueden hablar.

A través de la investigación y los recorridos por ocho comunidades del territorio wiwa, pudimos compilar historias concatenadas, cuyos temas no siempre resultan fáciles de trasponer al lenguaje audiovisual: ¿cómo representar el origen cosmológico del mundo físico?, ¿cómo se originó el ruido para poder llegar a la creación de la música?, ¿cómo dar cuenta de las representaciones del mundo a través del *ushui* o casa ceremonial de las mujeres o de la relación de la luna con la *saga*?

Decidimos habitar con ellas un largo período de tiempo, ganarnos su confianza y así generar espacios donde su mundo estuviera abierto a nuestros oídos. Entendimos el valor de la mujer como semilla que da fruto, como el agua que sustenta la vida; comprendimos el valor de las montañas como partes que sostienen el cuerpo y la importancia del canto como alimento de los espíritus de la naturaleza. Si bien la experiencia de escuchar fue muy enriquecedora, las dificultades se acrecentaron cuando llegó la hora de grabar, y surgieron los interrogantes sobre cómo hacerlo.

Entender el valor de lo simbólico nos lleva a establecer la importancia de los objetos, la imagen, las palabras y sus significados. A través de los collares, las mantas, el velo rojo y el árbol de *ayo* (coca) descubrimos las *sagas*. Y a través de esta palabra, que en *damana* (lengua wiwa) significa "luna", descubrimos el valor de sus consejos y de la sabiduría impartida por ellas en la noche. Describir la tierra y la cosecha es describir a estas madres fértiles, que crían y sostienen el hogar junto a sus maridos. Pero, más allá de las imágenes, fue indispensable dejarlas hablar, para que quienes escuchan por vez primera a estas sabias tengan información suficiente para poder entenderlas. En definitiva, el video ha servido para mostrar la posición y la importancia política de las mujeres wiwas y para demostrar el valor de su permanencia, más allá del silencio histórico y cultural al que se encuentran

sometidas. Son ellas las que sostienen, sedimentan y direccionan la continuidad de las prácticas culturales de este pueblo de la Sierra Nevada de Santa Marta.

Esta experiencia nos ha permitido reflexionar sobre los usos de las herramientas audiovisuales en nuestras comunidades. La primera conclusión es que nos han posibilitado trascender la tradición oral, de modo que ahora tenemos, además de las narraciones cotidianas, los registros de video que permiten que nuestra voz, nuestra imagen y nuestras miradas puedan trascender y ser compartidas con nuevas generaciones. Cada vez que un video reproducido se comparte, ni los conocimientos y ni especialmente los rostros quedan en el olvido, sino que permanecen en el ejercicio continuo de la memoria de más y más personas. El uso de herramientas audiovisuales, la consolidación de colectivos indígenas de comunicación, la aparición de canales de televisión étnica y emisoras radiales están promoviendo, poco a poco, que los pueblos indígenas se relacionen con las tecnologías de comunicación y comiencen a incluirlas y entenderlas como herramientas útiles para mostrar sus ideas, pensamientos y realidades. Dichas herramientas también son indispensables para comunicar las denuncias que normalmente la televisión colombiana no muestra, como es el caso de los efectos negativos de los megaproyectos del puerto multipropósito en la costa norte (Puerto Brisa), mostrados por el colectivo Zhigoneshi de la Organización Gonawindúa Tayrona en **Palabras mayores** (2009) y **Resistencia en la Línea Negra** (2011). Así mismo, sirven en reuniones, encuentros y talleres para tener registros de los trabajos, lo que permite que la gente se relacione un poco más.

Retos de la comunicación audiovisual del pueblo kankuamo

La interpretación que cada pueblo indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta ha hecho del proceso de asimilación y uso de herramientas audiovisuales ha sido distinta. A diferencia de los wiwas, cuyo propósito fundamental ha sido la visibilización pública de su comunidad, para los arhuacos ha sido útil en la reconstrucción histórica de su memoria o en la divulgación del pensamiento de sus *mamos* o autoridades tradicionales. En el caso de los kankuamos, han sido utilizadas para fortalecerse internamente como pueblo y desencadenar entre sus habitantes un proceso identitario.

La necesidad de generar conciencia social e identidad cultural dentro de la comunidad llevó a la creación de un medio de comunicación, en el contexto moderno de la comunicación masiva, donde solo se establecen productos

comunicativos con fines comerciales y de generación de identidades globales. El sábado 17 de mayo del 2008, gracias a la Organización Indígena Kankuama, a la Comisión Nacional de Televisión y al antropólogo Patrick Morales Thomas, se inició el primer canal de televisión étnico de Colombia, Kankuama TV, el cual tuvo como objetivo inicial el fortalecimiento de las costumbres y tradiciones del resguardo indígena kankuamo.

Los antecedentes de este canal se pueden rastrear en el programa Comunidad, del Ministerio de Comunicaciones, gestionado por la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC). En ese entonces se obtuvo una licencia de funcionamiento para la emisora radial Tayrona Estéreo, que fue creada como parte del paquete de emisoras de interés público, al lado de las radios del Ejército, la Policía Nacional, las universidades, las gobernaciones y alcaldías. En ese momento no había una política pública clara que defendiera y garantizara condiciones óptimas de trabajo para las comunidades que utilizaran este medio.

Tanto en el mundo del activismo mediático como en ámbitos académicos, se han utilizado una gran variedad de términos para referirse a medios de comunicación sin ánimo de lucro manejados desde instancias cercanas a la comunidad local, entre los que se destacan: medios alternativos, medios participativos, medios comunitarios, medios populares y medios radicales². La categoría que describe mejor a Kankuama TV es la de medio comunitario. Allí se trabaja en función de la necesidad principal de la comunidad, que es la generación de identidad. Es necesario que los kankuamos recuerden, para que así puedan retomar el conocimiento dejado por nuestros ancestros, el cual era anteriormente escuchado en sitios sagrados o compartido por unos cuantos mayores del territorio sin que ellos tuvieran la oportunidad de darlo a un público más amplio.

Desde un punto de vista social, la comunicación televisiva plantea un nuevo espacio para compartir conocimiento ancestral. La oralidad indígena ya no solo se maneja en el espacio tradicional y sagrado de la *kankurua*, que es el sitio donde los *mamos* transmiten el conocimiento al pueblo mediante interacciones rituales, sino que es recibida en cada casa por medio de la televisión, hecho que le da más libertad al individuo para decidir si desea sintonizar Kankuama TV o los medios nacionales. Como la cultura mestiza ha permeado históricamente las prácticas culturales de la comunidad kankuama, no se ha generado una resistencia u oposición a este medio de comunicación.

² C. Rodríguez. *Lo que le vamos quitando a la guerra*. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, Friederich Ebert Stiftung, 2008.

Si en este caso retomamos lo dicho por Pierre Bourdieu³ –cuya premisa es que la mayoría de los medios de comunicación son utilizados para dominar la conciencia individual y colectiva, manipulando la información del receptor y generando la neutralización del espíritu crítico, la domesticación y la degradación intelectual, ética y estética del ser humano–, Kankuama TV se presenta como alternativa comunicacional donde, en ciertos casos, entraría a competir, mas no a imponerse, entre los productos televisivos consumidos por los kankuamos en el territorio. Por tanto, este medio facilita el proceso mediante el cual el individuo se transforma en ciudadano y lo lleva a la reapropiación simbólica de su cultura, a una práctica de recodificación del entorno y de su propio ser. En pocas palabras, a la constitución de una identidad fuertemente arraigada en lo local, desde donde se proponen visiones de futuro⁴.

Si bien el uso de los medios de comunicación masiva ha sido visto como una herramienta de manipulación de información, también es cierto que su evolución, inclusión en la vida de las audiencias, ha permitido formar nuevas culturas e identidades. No se puede desconocer que los medios masivos han convertido a los usuarios en entes consumidores en un mundo comercial. Las políticas neoliberales han hecho que este consumismo sea masivo. Las mujeres quieren ser superdelgadas como las supermodelos y usar ropas y accesorios que no corresponden a su hábitat. Los hombres solo desean usar determinadas marcas y se preparan a través de la educación para vivir en un mundo lleno de facilidades consumistas, donde el dinero y las apariencias son lo importante, dejando a un lado valores humanos y de cuidado del medio ambiente, mostrando como resultado final la pérdida de costumbres propias, inadecuado uso de los bienes y recursos de la tierra, monopolio del poder, la política y la economía, y mala calidad de vida de la mayoría de personas en el mundo. Ante esta dura realidad y ante las múltiples necesidades de arraigo cultural, la necesidad de incursionar de forma racional en el mundo contemporáneo –porque, si no nos unimos a él, nos consume y destruye– ha llevado a que las comunidades indígenas, campesinas, afros y urbanas se organicen de diferentes formas o a través de distintos proyectos, incursionado en el mundo de las comunicaciones y poniéndolo a su servicio. Su propósito es tratar de tener oportunidades de comunicación y de opinión más igualitarias, llevar a la práctica el derecho a informar y ser informado, rescatar o fortalecer culturas propias y seguir luchando para que la pervivencia indígena haga frente a la injusticia y la desigualdad.

3 P. Bourdieu. *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama, 1997.

4 Rodríguez. *Lo que le vamos quitando a la guerra*, op. cit.

Balance de Kankuama TV

Durante su corto período de existencia, el canal comunitario Kankuama TV ha logrado avances significativos en la vida de nuestro pueblo, como la apropiación colectiva y el afianzamiento de identidad en diferentes espacios y momentos. Su impacto no es el mismo de los canales nacionales, verdaderos monopolios de gran trayectoria e influencia sobre la vida de todos los colombianos, pero, de a poco, se espera que los kankuamos se enamoren de él y lo pongan al servicio diario de su conciencia. No hace mucho tiempo, los medios comerciales solo asistían al territorio kankuamo para transmitir de una forma amarillista las noticias de violencia, generadas por la presencia de grupos armados legales e ilegales. Hoy día, la socialización de noticias propias y propositivas dentro del territorio empieza a tomar fuerza. Kankuama TV retransmite documentales que muestran la realidad de otras comunidades, lo que genera una forma de pensamiento colectivo en el pueblo, que asocia nuestra vida cotidiana con la de un pueblo hermano. Este ejercicio permite construir una comunidad imaginada con otras poblaciones que influyen de manera directa o indirecta.

Ante la falta de capacitación y continuidad en el proceso de aprendizaje, se propone y/o espera contar en un futuro no muy lejano con una escuela propia de autocapacitación. La idea viene gestándose entre Kankuama TV, ONIC, Tayrona Estéreo y los ministerios de Comunicaciones y de Cultura. Para que el propósito se cumpla, se debe generar una red de trabajos dentro de la comunidad, donde haya una participación efectiva de mayores, mujeres, hombres, jóvenes y niños, sin excepción.

Quizás el punto más débil de Kankuama TV es la falta de apropiación por parte de la organización indígena, de sus líderes y de algunas autoridades tradicionales, que ven al canal como un medio más de colonización del indígena. Esto ha generado un fuerte choque donde se enfrenta la parte tradicional con la parte moderna. Así mismo, son entendibles los temores que muchas mujeres han manifestado acerca de divulgar sus conocimientos, pues muchas veces productores e investigadores han tomado esos conocimientos y nunca han socializado sus resultados.

Siguiendo a Habermas⁵, los medios de comunicación de masas sirven al fortalecimiento de los controles sociales, de forma tal que se espera que Kankuama TV genere una dinámica en la conciencia individual de los kankuamos y los lleve a una búsqueda y a una aceptación de sus creencias y costumbres olvidadas.

5 J. Habermas. *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Taurus, 1987.

Comunicación indígena o la realidad con ojos de mujer

Fernanda Barbosa



DESDE MUY NIÑA PIENSO Y siento que la comunicación no es algo externo a mí. Es algo más grande que me compone, que conecta mi mirada con la mirada del viento, del agua, del sol, de los animales y de todos los seres visibles e invisibles. Con todo nos comunicamos, nos sentimos, y transmitimos en detalle el pensamiento de nuestra gente que vive desde antaño. La comunicación es una necesidad imperiosa donde el fuego es gran testigo y la oralidad es la esencia de los antiguos. Como dice el poeta indígena Elicura: "Ponte de pie, parlamenta en tu Tierra, aunque sientas tristeza, parlamenta como lo hacían tus Antepasados, como hablaban ellos".

Es muy común escuchar o leer que la comunicación es un acto de relación entre dos o más personas que confluyen en un significado. No obstante, desde la perspectiva histórico-cultural de nuestros pueblos, la comunicación es comprensión, entendimiento, armonía, contacto con el entorno que nos observa y conecta con nuestro territorio. En el mirar, escuchar, sentir, palpar, oler y significar, el indígena construye una comunicación especial basada también en lo colectivo, en el armonizar con los demás, en la sabiduría con la que puede acordar y visibilizar. El telar es un buen ejemplo de ello: una mujer indígena, sentada en frente, teje y reconstruye parte de su pensar. Tal vez nunca lo sabrá explicar, pero el tejido es suficiente para entender parte de su cosmovisión. Es tiempo de utilizar

FOTO RODAJE DE
Dachi Drua,
2012. Archivo: Daupará.

la gran sabiduría para transmitir con otros elementos nuestro sentir. Debemos denunciar, gritar, vociferar, cantar, pintar, fotografiar, grabar y transmitir un nuevo mensaje para el mundo: que somos minoría, pero exigimos mayoría; que merecemos ser escuchados, así como tantas veces hemos tenido que escuchar, ¡incluso a la fuerza!

En ese sentido, el papel de la mujer en la comunicación es trascendental. Se trata no solo de denunciar pesares, sino de transferir sentimientos entre nosotras, de compartir para no olvidar. Necesitamos seguir construyendo nuestra memoria histórica, pero también necesitamos entender la importancia de registrarla, recuperarla, consagrarla en nuestra cultura, para evitar que se pierdan cosas tan importantes como las lenguas, las técnicas, las plantas medicinales y la alimentación originaria. Debemos también buscar nuevos medios de expresión, y hacer uso de ellos para cumplir esta misión. Aunque nos parezcan en algunos momentos transgresores de nuestra cosmovisión, estos pueden ser parte de un rescate y una nueva construcción. Como comunicadoras indígenas, debemos apelar al reconocimiento y la valorización de nuestra diversidad, utilizando los medios de comunicación como un recurso necesario para la reafirmación de nuestra identidad y planteando un sistema alternativo en el que nuestras comunidades tengan la autonomía de difundir y dar a conocer lo que consideren necesario.

La comunicación como principio de vida

Para los pueblos indígenas la comunicación es el lenguaje que permite interactuar con nuestro mundo interior, nuestro mundo real, con el mundo de los espíritus, la naturaleza y el cosmos, y entender así los sueños y mensajes de los animales, del sol, las estrellas, las plantas, los sonidos, los silencios y los elementales, entre otros seres y medios que la naturaleza escoge para comunicarse con el ser humano. Pero también comunicar es plasmar la sabiduría a través de los medios propios y apropiados.

Antes de entrar en materia, considero necesario ilustrar el tema de la comunicación como principio de vida con fragmentos de textos escritos por los comunicadores encargados de coordinar y realizar el Foro Nacional de Comunicación

Indígena¹, realizado en 2012 en Popayán, y que tuvo como centro de debate la comunicación propia como derecho consuetudinario de los pueblos indígenas.

Dicen Vilma Almendra, una de las tejedoras que inició el proceso comunicativo del norte del Cauca, y Dora Muñoz, coordinadora por varios años del Tejido de Comunicaciones por la Verdad y la Vida de la ACIN y actualmente comunicadora del Programa Político del CRIC:

Como principio fundamental, la comunicación indígena surge y se orienta desde la Ley de Origen, se fortalece desde lo espiritual, trasciende a lo familiar comunitario y se evidencia en las prácticas de vida que orientan el camino de los pueblos. La comunicación indígena se basa en las prácticas propias de cada pueblo y en la transmisión de los conocimientos ancestrales que buscan mantener el diálogo permanente y el equilibrio armónico entre los seres espirituales, las personas y la naturaleza. En este caso, para los pueblos indígenas la lengua materna es la principal forma de comunicación de lo que somos. La comunicación propia nos permite recrear, compartir y transmitir nuestra memoria, realidades y sueños, lo que somos como pueblos, a través de la palabra, la práctica, las señas, los sonidos y las diferentes formas de expresión de los seres espirituales, naturales y humanos. Como la espiral, que tiene un punto de inicio y se desenvuelve en el tiempo, así se desenvuelve el caminar y el crecimiento de nuestros pueblos.

Los espíritus nos indican el camino. Entender el lenguaje de la naturaleza es entender que somos parte de la misma. Para los pueblos indígenas el primer espacio de comunicación y educación tiene origen en el fogón, en la familia. Desde la *tulpa* se va mostrando el camino a través de los consejos que dan los abuelos a sus nietos, los padres a los hijos. Las enseñanzas prácticas como los tejidos, la preparación de los alimentos, la utilización de las plantas tradicionales, el relato de los mitos, las historias, las vivencias diarias se convierten también en aprendizaje cuando se comparten alrededor del fogón. La comunicación propia educa y transmite conocimientos, autoridad e identidad. La comunicación propia es sabiduría y enseñanza de vida. Lo podemos ver en ejemplos sencillos y profundos: cuando en los

¹ El equipo coordinador del Foro estuvo conformado por los comunicadores del Programa de Comunicaciones del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) y del Tejido de Comunicaciones ACIN, Vilma Rocío Almendra, Dora Muñoz, José Vicente Otero, Yamir Adolfo Conejo Sánchez, Juan Dagua Dyu e Ismael Paredes.

territorios se acerca la época de lluvia, las hormigas trasladan sus huevos y sus hijos a otros hormigueros para protegerlos. Leer y entender los mensajes de la naturaleza es un principio de comunicación que permite la pervivencia de los pueblos. Que la comunicación se convierta en reivindicación y liberación de la palabra.

Dice José Vicente Otero, coordinador del Programa de Comunicaciones CRIC:

La palabra en los pueblos indígenas siempre ha estado, pero antes estaba empeñada, estaba en manos de otros que no eran indígenas. Por los indígenas han hablado siempre sociólogos, antropólogos, arqueólogos, pero a los verdaderos indígenas no los dejaban hablar. Hoy esto ha cambiado. La comunicación siempre ha estado inmersa en nuestros pueblos, en términos lingüísticos, cosmogónicos, identitarios y culturales, pero hace unos 30 años las comunidades empezaron a apropiarse algunas herramientas técnicas como estrategia de visibilización, de denuncia y también de interacción y articulación con otros pueblos. Hoy por hoy, los pueblos indígenas se expresan a través de esas herramientas, lo cual no quiere decir que se hayan quedado solo en la parte técnica e instrumental, porque eso no es comunicación. La comunicación es un derecho. Un derecho a la colectividad, al desarrollo de los pueblos, a la libertad de expresión que permite establecer cómo queremos ser vistos, en los medios de comunicación.

Teniendo en cuenta los planteamientos que hacen las compañeras y compañeros indígenas comunicadores del Cauca, especialmente del pueblo nasa, entiendo que la comunicación comienza con la espiritualidad y la cotidianidad. Para nosotras, las mujeres, la espiritualidad, la reflexión y la armonía son aspectos fundamentales de nuestros relatos. Pero, además del contenido, nuestras particulares formas de comunicarlo deben, idealmente, ser interesantes e innovadoras.

Me propongo hacer una descripción y análisis de una serie de producciones audiovisuales realizadas por mujeres indígenas. Para tal fin, entraré en un diálogo con las autoras y con las historias, experiencias y situaciones que se cuentan en cada uno de sus trabajos. Busco generar un debate crítico-constructivo que evidencie las limitaciones que he experimentado en mi experiencia como realizadora, principalmente la discriminación por ser mujer y por ser indígena; no sé cuál de las dos es más notoria. Quiero llamar la atención sobre el poco empoderamiento de la mujer en un contexto indígena, ocasionado por falta de información; sobre el escaso acceso a los recursos técnicos, materiales y financieros, para desarrollar y potenciar las capacidades comunicativas de las mujeres indígenas

dentro y fuera de sus comunidades; y sobre la difícil aceptación del rol de la mujer como comunicadora y creadora de contenidos y formas de hacer, interpretar y transmitir experiencias de la cotidianidad y la cosmovisión ancestral. Es urgente generar espacios que permitan reflexionar sobre nuestro rol en la práctica de la comunicación, ya sea a nivel escrito, radial o audiovisual. Este último es el menos explorado, por lo que me centraré más en él.

Lo anterior va de la mano con el limitado acceso y apropiación de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías que tienen los pueblos indígenas, y con la poca formación técnica que impide reforzar el trabajo y las iniciativas que provienen de experiencias y procesos, tanto de los pueblos indígenas como de personas o colectivos particulares que tratan el tema. En este sentido, se hace necesario abrir un espacio de diálogo que permita la interlocución en temas referentes a la equidad de género en el audiovisual y, en un marco más amplio, a la tarea comunicativa de los pueblos y del movimiento indígena para motivar la participación de las mujeres en los procesos de resistencia y de reivindicación social, como, por ejemplo, en las recuperaciones de tierra en Colombia.

A raíz del I Encuentro de Mujeres Indígenas Realizadoras, Romy Kutuche (palabra de mujer), me surgen diferentes inquietudes: ¿de quién depende la comunicación audiovisual: de las organizaciones, las comunicadoras o los medios?, ¿es realmente algo autónomo de nosotras o de nuestros procesos? En muchos casos, los medios de comunicación dependen de factores externos y están supeditados a las políticas de las organizaciones y las empresas para los que trabajan. De esta forma, la comunicación se limita por consideraciones políticas, ideológicas, jerárquicas y hasta sexistas que opacan la capacidad creativa, técnica y artística de la mujer indígena en su rol de realizadora, guionista o camarógrafa. En este mismo sentido, es evidente la constante agresión, utilización y victimización de la mujer y la carencia de programas o políticas para su protección.

Es necesario, para poder trabajar en el campo del audiovisual en Colombia, que se nos garanticen herramientas, formación y condiciones para desarrollar un trabajo de calidad. Somos hijas de la Madre Tierra y hemos aportado al fortalecimiento cultural, social y económico de nuestras comunidades y territorios. En esto basamos nuestras luchas y sueños. Tal condición nos debe permitir narrar historias, experiencias e ideas que, además de ser entendidas en contextos globales, de acuerdo con los mínimos parámetros cinematográficos, lleven un estilo propio, cargado de emociones, sentimientos y pensamientos.

A partir de este preámbulo, quiero analizar los siguientes trabajos documentales: **Mu Drua** (Mi tierra, 2011), de Mileidy Orozco Domicó, del pueblo embera katío; **En mi idioma** (2009), de Liliana Pechené, del pueblo misak; El

retorno del Cubai (2012), de Adriana Quigua, del pueblo cubeo; y *La casa nueva de Hilda* (2005), de Silvia María Hoyos, con la participación y conducción directa de Hilda Chamí, del pueblo embera chamí.

Mu Drua

Este es un documental personal y profundamente íntimo. Puede ser definido como una narración con vida propia, contada por Mileidy Orozco Domicó², autora, protagonista y actriz de una realidad que no eligió. Ella siente dudas mientras crece con la añoranza, el recuerdo y los sueños de un mundo al cual quisiera volver. *Naura Boreka mu zezona* (“esto es por ti, abuelo”). Ella quiere plasmar sus propios sentimientos conectados a un amor profundo por su abuelo, a quien intenta dar vida a partir de cuatro ejes fundamentales: el territorio, sus experiencias, una petición a la familia y una añoranza de lo perdido.

Llevar nuestro territorio en nuestra alma trasciende cualquier delimitación geográfica. Mu drua es una invitación a volver a la tierra, aquella que conocen nuestros pies, nuestra memoria y nuestras vivencias. Es evidente que para Mileidy esas tierras ya no son las de sus antepasados ni serán las de sus futuros hijos. Sin olvidar que los espíritus de sus ancestros aún perviven allí, pareciera que solo hay un camino, el cual ella acepta con nostalgia, para que esa tierra jamás pueda ser arrebatada: llevarla en su ser cuando está lejos.

El abuelo no solo es la persona que motiva a Mileidy a realizar su trabajo, sino el eje de esta narración y el verdadero espíritu del documental. Ella lo extraña profundamente y le rinde homenaje; él le da la fuerza para no desviarse del camino e inspira de manera profunda su caminar y la capacidad de contar el dolor en su corazón y hacérselo llegar en imágenes.

También se nota un clamor especial, un clamor profundo que a veces llega a modo de lamento. Es una petición por tener la posibilidad de vivir a través de otros y de poner en ellos deseos y sueños, palabras y circunstancias, que antes no pudieron ser vivenciados ni realizados por la protagonista. Por eso les hace peticiones a algunos miembros de su familia. Por ejemplo, le pide a su primo Erunambi: “no permitas que nos vuelvan a quitar lo que es nuestro, nuestra lengua,

² Mileidy Orozco Domicó (1992) nació en Mutatá, municipio del departamento de Antioquia. Es una joven indígena estudiante de comunicación audiovisual y multimedia. Realizó la serie radial *Papayondra* en el 2010 y el documental *Mu Drua* en 2011. Vive en la ciudad de Medellín, pero manifiesta la ausencia de sus ríos, montañas, sus húmedas cuevas lo cual expresa en este documental.

nuestras costumbres, nuestro saber y ese árbol”; le revela a la tía Chila: “admiro tu fuerza, me gustan tus parumas³. No he lavado las mías desde hace mucho tiempo. Donde vivo no hay ríos”; le dice a la prima Yola: “sé cómo te sientes arrullada en la espalda de tu madre”; y le suplica al primo Nezarabi: “naciste en una tierra que no es la de tus abuelos, tampoco la de los míos; no los olvides, no olvides su lucha”; le suplica a la bisabuela Tula Vieja: “no dejes de cantarme, no dejes de darme el aliento, ayúdame a no olvidar, no dejes de contarme nuestras historias, ayúdame a entender qué nos pasó, ayúdame a preferir el plátano con pescado, ayúdame a hablar más embera, ayúdame a ser una buena embera”.

La añoranza de lo perdido, aquello que jamás retorna, la infancia y sus memorias, los cantos, el camino a la escuela, el cruzar el río, los huevos revueltos con tomate, los topochos cocinados en fogón de leña, las parumas, el idioma, ese lenguaje infinito imposible de traducir, los árboles, las aves, la vida misma, son las armas con las que cuenta Mileidy hoy. Aunque su relato narra lo mucho que le cuesta haber dejado todas estas cosas, se evidencia también el miedo de perderlas de manera definitiva. Teme no ser indígena, aunque lo lleva en su caminar. Teme perder su cultura, aunque de manera impulsiva luce cada día por recordar los detalles que la conectan con el mundo de sus antepasados. Mileidy, en un acto coherente con su esencia, emprende un viaje a sus raíces para dirigir con él su proyecto de vida. No va a ser fácil para ella, pero esta es una lucha que no termina. Esta situación se refleja en algunas de las conversaciones que he tenido con ella en los últimos años, especialmente en el siguiente aparte de una entrevista realizada para el desarrollo de este escrito.

FERNANDA BARBOSA: ¿Cómo nace *Mu Drua*?

MILEIDY OROZCO DOMICÓ: En 2010 un familiar me dijo: “hagamos un video aquí en la comunidad con eso que está estudiando”. Hasta ese momento él tenía más idea que yo de la carrera que iba a emprender. Estuve ese año tambaleando y preguntándome si me encontraba por el camino indicado. Si bien contaba con el apoyo de profesoras y profesores que aprobaban mis propuestas, todas tenían que ver con lo que soy, un ser indígena; y con lo que añoro, conservar las costumbres y tradiciones. Todas estas propuestas estaban planteadas intuitivamente como mujer embera, todas realizadas con mucho esfuerzo, y permeadas por conceptos y conocimientos académicos. *Mu Drua* es el grito del silencio que guardé por doce o muchos más años: ¿cómo presentarme a mi abuelo?, ¿cómo estar más cerca de mi familia?, ¿cómo decir palabras que antes me

³ Paruma: falda multicolor de las mujeres emberas.

fueron arrebatadas: “abuelo”, “abuela”, “ser embera”, “seguridad”, “familia”...? Hoy las recuerdo.

La premisa de la película fue entender lo que pudo haber sido mi vida en el resguardo, cerca de mi familia. Tener la compañía de mi abuelo y agradecerle fue el detonante para emprender el camino. Han silenciado terrenalmente a muchos de nuestros líderes, pero mi abuelo y ellos aún hablan. Nosotros –el equipo realizador– solo fuimos su altavoz, guiados por su mano y su espíritu. Del resultado queda una mujer embera un poco más segura, con más compromiso por su cultura y con el reto inmenso de permitirse escuchar y traducir historias al lenguaje audiovisual.

Somos un sinnúmero de pueblos indígenas que damos voces, que tenemos palabras para decir, historias que contar... **Mu Drua** es un pequeño aporte que nace desde corazones emberas y corazones que, como me dijo alguien una vez, “se sensibilizan con la causa”. Debo a Jhon Jairo Tuberquia y a mi comunidad gratitud por su confianza y apoyo. Agradezco a mi equipo realizador por su entrega, amor y comprensión en todo el proceso del proyecto. Debo a mi abuelo Mario Domicó Domicó su acompañamiento espiritual.

En mi idioma

Desde la conquista española, el pueblo misak ha resistido ante la colonización y el saqueo y ha usado el fortalecimiento del *nambrik*, su idioma tradicional, como una de sus estrategias fundamentales para tal fin. No obstante, las nuevas formas de invasión de los territorios a través de los medios de comunicación, la educación y la religión han debilitado la lengua, sobre todo entre los niños y jóvenes.

La existencia y prolongación en el tiempo del pueblo misak (guambiano) se ha dado siempre bajo la relación filial y armónica con la naturaleza, en donde se mantiene el respeto y el aprendizaje de manera equilibrada y recíproca. Por eso los misak son hijos del agua y de la palabra. Surgieron de la Madre Tierra para la convivencia, la pervivencia y la perpetuidad de la cultura en el trasegar del tiempo y del espacio. El idioma guambiano se origina desde esa convivencia constante, donde la comunicación fluye de manera clara y permite planear y vivir la vida desde los principios de Territorio, Autoridad, Autonomía, Identidad, Pensamiento Propio y Autodeterminación.

Según los mayores, el *nambrik* es la voz surgida en las aguas, desde el nacimiento, para prolongar la vida y coexistir con la madre. La palabra no es una forma de imposición, sino de respeto y escucha; vivifica al otro y demuestra la

posibilidad de la convivencia y de la hermandad entre todos los componentes de la madre naturaleza. De aquí que el *nambrik* educa, transmite el saber natural y espiritual, dignifica y posibilita la existencia y prolongación del pueblo guambiano en el tiempo y en el espacio.

En mi idioma es, pues, una serie animada creada como acercamiento didáctico al fortalecimiento del *nambrik*, que busca captar la atención de niños y jóvenes indígenas, para motivarlos a mantener y empoderar su idioma, en el que residen, más allá de la palabra, códigos, tiempos y espacios ancestrales únicos para cada uno de los pueblos indígenas de nuestro país y del mundo. Según su creadora Liliana Pechené, la serie además les permite a los niños combinar la informática y la Internet con información de la cultura misak, mediante juegos, videos y sistemas interactivos. **En mi idioma** está en una plataforma en Internet⁴ elaborada con los hermanos nasa y organizada en diferentes fases: estructura lingüística, pronunciación, imágenes acopladas al contexto y difusión, las cuales tienen como objetivo retroalimentar el idioma sin importar el lugar del planeta en donde se encuentre un indígena misak. El montaje en la plataforma y la reproducción en CD multimedia para las escuelas hicieron de este proyecto un medio estratégico de ayuda a la resistencia y la pervivencia del pueblo ancestral y posibilitó a los niños y jóvenes caminar en los pasos de los mayores y seguir tejiendo el espiral guambiano.

La casa nueva de Hilda

El conflicto armado que actualmente enfrenta nuestro país ha afectado las prácticas ancestrales, los derechos territoriales y los recursos naturales de los pueblos indígenas, lo que ha implicado amenazas a su autonomía y subsistencia. Situaciones adversas, como el asesinato de muchos de sus líderes, el desplazamiento de familias y comunidades, la pérdida de seguridad alimentaria y del control de la entrada de víveres a los resguardos, la pérdida de control de sus territorios y el debilitamiento de sus sistemas de justicia, han puesto en peligro su cosmovisión, su vida y su cultura.

⁴ Con el objetivo de preservar las lenguas y promover la difusión de conocimiento en idiomas indígenas, la Unesco apoyó el desarrollo de cuatro proyectos pilotos con nuevas tecnologías de información y comunicación, en Colombia, Guatemala, México y Perú. En el caso colombiano, Colnodo y el Cabildo Indígena de Guambia -Programa de Comunicaciones- Telecentro Guambiano, desarrollaron el proyecto **En mi idioma**.

En este contexto se realiza en 2005 el documental **La casa nueva de Hilda** (Silvia María Hoyos), que cuenta la historia de Hilda Chamí y su familia durante tres años, durante los cuales ella, su esposo y sus siete hijos emprenden una búsqueda casi interminable por las selvas del río Atrato medio para hallar un lugar habitable. Hilda solo quiere un poco de tierra para construir una casa en donde pueda vivir tranquila junto a su familia; sin embargo, la búsqueda se convierte en un drama para ella y para su comunidad de Playita. El testimonio de Hilda es un reflejo del desplazamiento causado por grupos armados, que se ha vuelto cotidiano para muchas comunidades indígenas de Colombia:

En los últimos tiempos hemos visto cómo la guerra va acabando con nuestros pueblos. Cada vez tenemos menos tierras y menos opciones para mantenernos. Nuestra cultura y nuestras costumbres ancestrales cambian al ritmo del conflicto, nuestras propias casas se han vuelto campo de batallas. Por eso tenemos que huir permanentemente... En nuestro idioma la palabra desplazamiento no existe, ahora para los embera el desplazamiento es una historia que pasa y pasa y parece no tener final (voz en *off*, **La casa nueva de Hilda**).

Sin embargo, el documental muestra también la fuerza, la espontaneidad y el carisma de Hilda, al contar paso a paso lo que está viviendo. Es una mujer líder, trabajadora y muy emotiva que con sus testimonios no busca hacer sentir al televidente lástima o pesar por su situación. Al contrario, su narración recrea de manera objetiva, a través de gestos y de cambios de tonos de voz, su intento por recordar detalles específicos de los movimientos y sentimientos mientras eran desplazados una y otra vez. El coraje y la ejemplar firmeza de Hilda la llevan a encontrar eso que tanto busca, a pesar de tener que sacrificar en algunas ocasiones la libre vivencia de sus tradiciones, como por ejemplo no salir de su rancho para cazar y pescar.

El retorno del Cubai

El núcleo temático hegemónico de los trabajos audiovisuales indígenas en los últimos años en Colombia ha estado motivado por la preocupación que trae la “pérdida de la cultura”, y aunque este tema ya estaba presente en los años 80, ha adquirido desde el 2000 hasta acá una preponderancia significativa. Se trata de documentales que pueden catalogarse como “de advertencia”, es decir, que su propósito principal es señalar el “peligro” que se vive actualmente, debido a que los indígenas abandonan las costumbres ancestrales que los caracterizan.

Este es el caso de **El retorno del Cubai**, documental pensado y narrado por Luz Adriana Quigua, quien, desde su visión de mujer perteneciente al pueblo cubeo, cuenta dos momentos en la historia de este pueblo, un tiempo pasado reciente, de 30 años atrás, y un presente, caracterizado por la asimilación a la cultura dominante. Estos dos tiempos están relacionados, pues el viaje al pasado permite entender el presente. Adriana, que por diversas circunstancias debió vivir lejos de su pueblo de origen, vive sin querer la manera en que sus tradiciones se difuminan. Ella y su equipo hacen un trabajo que integra animación, testimonios, voces en *off*, danza, para reconstruir el mito de origen y recrear una parte importante de la cosmogonía del pueblo cubeo: el retorno del Cubai.

FB: ¿Cómo nace la idea de hacer este trabajo?

LUZ ADRIANA QUIGUA: La idea de **El retorno del Cubai** nace a partir de un imaginario ancestral que fue parte de nuestra educación cuando éramos pequeños. Con esto hago referencia especial a los mitos y leyendas que siempre me han despertado interés, ya que mediante ellos se explica de forma sencilla todo cuanto hay en la naturaleza y la razón de ser de las personas, es decir, nos hablan sobre la relación de respeto con la tierra y su sabiduría. Este fue el pilar del documental, el cual, además, despertó interés en algunas personas de mi familia, como, por ejemplo, mi tío Julio González, personaje del documental, quien mencionó que le gustaría que las historias del Cubai, el creador y formador del pueblo cubeo, pudieran ser vistas por los niños, ya que de esta forma no las olvidarían. A partir de las conversaciones con mi tío comencé una labor de investigación en torno a la cultura y a la memoria oral del pueblo cubeo, la cual me llevó a pensar que la cultura no es solamente una manifestación o expresión, sino el pilar de toda una cadena de valores y costumbres que son enseñadas desde tiempos remotos.

Como realizadora he adquirido una completa conciencia de la eficacia del audiovisual como herramienta para la permanencia de una cultura, así que, más allá de ilustrar las historias del Cubai, me enfoqué en tratar de llevar una reflexión acerca de cómo los valores ancestrales son recuperados en la actualidad y como esto logra la integración de la comunidad.

FB: ¿Cuál es el hilo conductor de tu obra?

LAQ: El montaje fue uno de los procesos más difíciles en la realización de esta película. Pasé por situaciones externas muy difíciles, que de cierto modo se reflejaron en la narración. En un primer momento busqué que el ritmo fuera uno de los elementos dinamizadores del proyecto y a la vez me propuse, mediante el montaje, una reflexión de la imagen como signifiante, como algo simbólico,

que nos conecta y nos habla de nuestras mismas historias hechas imagen. Sin embargo, aunque es un buen ejercicio, el realizador podría tomar una posición similar a un observador externo, ajeno al contexto indígena, y con ello se pierde dinamismo y se vuelve sosa la narrativa. Es por esto que el hilo conductor está definido por la necesidad de hacer explícita, mediante las situaciones que se desarrollan en la pantalla, la búsqueda, el reconocimiento y el significado de lo que se ha perdido. Fue algo difícil de mostrar y de hacer entender. Para facilitar la forma de mostrar y hacer entender todas estas cosas, se usó principalmente el recurso de la animación, que relata la forma en que el ser mítico Cubai da el conocimiento de sus valores a los cubeos. En conjunto, el hilo narrativo se muestra de forma clara mediante el viaje que hace uno de los personajes del documental con el propósito de recuperar las costumbres ancestrales que han ido desapareciendo, haciendo referencia a ese personaje que es el Cubai.

FB: ¿Cuál fue tu inspiración?

LAQ: He vivido prácticamente toda mi vida en mi pueblo, educándome de forma paralela con los valores que mis abuelos y mi familia han logrado conservar. En primera instancia, mi gran influencia fue mi familia, mis tíos, personas que admiro y respeto mucho, y su relación directa con la transmisión de conocimientos ancestrales; de cierto modo quería que todos participaran en el proyecto. Sin embargo, quienes me movieron directamente fueron los niños de estas comunidades. Y aunque en el documental no se evidencia mucho la relación que tengo con ellos, la obra es un producto de ellos, mío y de mi equipo, ya que fueron meses de trabajo juntos. Durante ese tiempo, los niños aprendieron lo que sus padres no les habían transmitido por diversos factores y fueron conscientes de este hecho manifestando su aprendizaje en el ritual principal. Son los niños quienes tienen el legado cultural que se debe conservar y para ello tienen toda una vida por delante. Nosotros debemos estimular y apoyar esto.

FB: ¿Cómo viviste el dilema de tener que hacer un buen trabajo documental acorde a tus valores y responder a las obligaciones con la universidad?

LAQ: Cuando entré a estudiar cine en la Universidad Nacional, no tenía idea de cómo se hacía. Tampoco estaba muy familiarizada con el lenguaje cinematográfico. En la actualidad no es que sea una experta, pero ha sido un proceso de aprendizaje y enriquecimiento que me ha dado herramientas para entender qué es el documental y cómo puedo llegar a hacerlo. Por eso considero que **El retorno del Cubai** no nació como un trabajo de grado para la Universidad, sino como el primer proyecto de vida que quería realizar, aunque no sabía cuándo lo haría. Tuve dos profesores que se hicieron cargo de mis tutorías para el trabajo de grado: Fernando Ramírez y Carlos Barriga, ambos documentalistas y

realizadores, quienes me dieron aportes valiosos que ayudaron a enriquecer el documental y a hilarlo de tal forma que fuera comprensible. El proyecto fue apoyado por el Plan de Concertación Nacional del Ministerio de Cultura. Si bien la Universidad no introdujo cambios ni atropelló el proceso creativo, con el Ministerio de Cultura tuve dificultades por los tiempos impuestos para la realización del proyecto. Fue muy difícil acogerme a sus requerimientos, pero con la ayuda de mi equipo de trabajo lo pude lograr.

FB: ¿Cómo vivió tu equipo esta experiencia?

LAQ: Pienso que fue una experiencia bastante enriquecedora para ellos, ya que los ayudó a confrontarse con la realidad cultural de los pueblos indígenas de la Amazonia colombiana. Debido a dinámicas económicas como el turismo, algunos pueblos toman sus prácticas como un elemento exótico y folclórico que les permite el sustento, pero que generan una pérdida de conciencia de la cultura propia frente al foráneo. El ver que hay líderes y personas que se preocupan por rescatar lo propio, mostrando respeto, hace que las personas externas a nuestra cultura revalúen lo que esta significa y la valoren de verdad. Sé que el equipo quedó con la sensación de que hay bastantes cosas que hacer para velar bien por nuestro futuro. Y aunque el rodaje fue largo y dificultoso, por las condiciones del territorio y del clima, estas experiencias difíciles hicieron que el lugar adquiriera importancia y sentido para todos.

FB: Si pudieras cambiar algo de tu documental, ¿qué harías y por qué?

LAQ: Hay procesos de construcción que nunca terminan. Por lo mismo creo que **El retorno del Cubai** se construye con el tiempo. Dos cosas cambiaría yo. La primera es la pequeña infiltración de mi voz en la secuencia de los niños en el monte. Me parece que corta con todo el ambiente que quiero generar. Sin embargo, como es el único plano en el cual los niños le hablan a la cámara, ya que eran bastante tímidos con ella, tuve que tomar este plano para reforzar lo que se narraba en la secuencia. La segunda cosa es la construcción del final. Aunque me pareció apropiado, por lo que significa el ritual para ambas comunidades, es largo y tiende a volverse aburrido. Más allá, puedo decir que me encanta mi documental y que estoy orgullosa de haberlo podido realizar.

FB: ¿Qué tipo de trabajo audiovisual quisieras realizar en el futuro?

LAQ: En el campo del audiovisual colombiano es difícil establecerse. Las mujeres tendemos a ser vulneradas en la práctica laboral de la vida real. Si bien, como una vez lo dijo Marta Rodríguez, tenemos que ir aprovechando las puertas que fueron abiertas por personas como ella, especialmente en el documental. La cuestión es que, para nosotras, originarias de los pueblos indígenas, la

vulnerabilidad se siente el doble. Mi interés general siempre van a ser los niños y la importancia de la conservación de la tradición oral. Hacer documental es un proceso hermoso, porque implica una relación de afecto directo con el tema con el que trabajas y con las personas. Sin embargo, también me gustaría explorar otro género que se ajusta al trabajo con niños: la animación.

El cine también puede llegar a ser la búsqueda del yo, y no descartaría contarme a mí misma, por una satisfacción propia y ajena. Sin embargo, también creo que el empoderamiento y el entendimiento de nuestros valores nacen cuando nos confrontamos con ellos por una necesidad de mostrarlos. Y si esto se junta con el hecho de reconocer el poder de las herramientas que nos brinda el cine, podríamos usar estas para expresar nuestra propia de identidad desde la narrativa audiovisual colombiana y latinoamericana; es por esto que es urgente llenar de estas herramientas a nuestros pueblos originarios.

Licenciatura en pedagogía de la Madre Tierra

Este trabajo audiovisual institucional relata la experiencia del aprendizaje audiovisual indígena a partir de la inclusión realizada por la Universidad de Antioquia, por primera vez en el país, de una carrera y un posgrado académico con estas características⁵. Es este un logro impulsado y soñado por varios dirigentes indígenas de la Organización Indígena de Antioquia (OIA), con la colaboración de diferentes profesores de la Universidad, muy preocupados por el aprendizaje de personas provenientes de las comunidades indígenas de Colombia, en especial los kuna-tules, emberas y senúes provenientes del departamento de Antioquia. La **Licenciatura en pedagogía de la Madre Tierra** (2010) nace del esfuerzo por crear un programa que forme líderes indígenas que respondan a las necesidades de sus comunidades en cinco grandes áreas: gobierno y administración con autonomía; cultura y educación; género, generación y familia; salud y medicina tradicional; territorio y medio ambiente.

⁵ Desde el año 2006 fuimos consolidando diversos equipos de trabajo entre la Universidad de Antioquia y la Organización Indígena de Antioquia, para avanzar de manera colaborativa y participativa en la construcción curricular de este programa, teniendo en cuenta diversos campos de saber sobre la problemática indígena en el contexto regional y nacional, su interacción con la sociedad dominante y el papel de las universidades en el reconocimiento de la diversidad cultural. La metodología de trabajo incluyó múltiples espacios de reflexión y discusión en pequeños comités y con todo el colectivo, que incluyeron en varias ocasiones consultas directas a las autoridades y comunidades indígenas de la región, así como la socialización de avances en distintos eventos regionales, nacionales e internacionales.

En una entrevista realizada a la comunicadora embera-katía Sabine Sinigui, que forma parte del equipo de realización de este documental, nos cuenta las diferentes situaciones por las que deben pasar algunas mujeres indígenas al querer acceder a la educación formal universitaria.

FB: ¿Cómo nace la idea de hacer este trabajo audiovisual?

SABINE SINIGUI: La idea nace del proceso de formación en el que he participado, primero desde un grupo de investigación al cual pertenezco desde hace 10 años, que se llama Diverser, adscrito a la Universidad de Antioquia. Allí hemos creado, entre muchos otros procesos, un semillero de investigación para estudiantes indígenas, en el que se trabajan diversas líneas y enfoques, como diversidad cultural, interculturalidad, decolonialidad, diálogo de saberes, educación propia y género. En este proceso he participado como coordinadora del programa Licenciatura en pedagogía de la Madre Tierra, el cual busca entre muchas cosas, la formación de líderes y lideresas que piensen el territorio con corazón y *sombia*, palabra embera, que significa “bueno”. Cuando pensamos en la realización del documental, participaron tres hombres y yo, la única mujer. Al final quedaron las voces de las mujeres, porque casi siempre aparecen las experiencias de los grandes líderes, pero no de las mujeres.

FB: ¿Qué quisieron contar?

SS: La experiencia de educación, pensada y escrita en el cuerpo, en las voces, en la palabra de varias representantes indígenas mujeres, identificando el presente, el pasado y lo que puede pasar si no se fortalecen los procesos educativos comunitarios propios.

FB: ¿Cómo relacionas lo que muestras en el documental con lo que vives como indígena embera en Medellín?

SS: Pasa por mi experiencia. Mi espíritu está presente, como mujer, como lideresa y como maestra. Es un ejercicio que permite mirarnos, construir experiencia, contar lo que somos, cómo nos vamos definiendo dentro de la organización, las instituciones formales educativas y, por supuesto, las relaciones que establecemos con la Madre Tierra en lo local y lo global.

FB: ¿Por qué crees que es fundamental la participación de la mujer en temas de formación?

SS: Es fundamental porque somos complemento. También somos Madre Tierra, orientadoras, creadoras... Somos origen.

FB: ¿Qué o quién te inspira a realizar el trabajo?

SS: Esta pregunta está relacionada con la primera. Sin embargo, es importante resaltar que me importa poner en escenarios educativos formales la

defensa de la Madre Tierra. Y este tipo de experiencias educativas buscan darle importancia a esto, valorar los conocimientos ancestrales, la educación propia, los diálogos de saberes.

FB: ¿Cómo se vivió la dinámica de tener que hacer un buen trabajo documental acorde a tus valores y un trabajo de entrega para la universidad?

SS: Este proceso ha sido un espacio para la interculturalidad, para la negociación, para el diálogo, para cambios en estructuras de formación, de pensamientos, de técnicas. Queremos en este formato contar y compartir lo que se viene realizando en el Programa.

FB: ¿Cómo vivió tu equipo esta experiencia? ¿Eran todos indígenas?

SS: La experiencia de grabación fue emocionante y desgarradora, porque tuvo viajes, soles, fríos, lunas, montañas, silencios, historias, palabras. Los hombres del equipo aprendieron a recorrer algunos territorios del departamento de Antioquia, diferentes a los contextos nasa, kamsá y campesino, a los que pertenece el equipo. Para mí fue reconocer la gran diversidad que somos, cada vez con muchas más diferencias.

FB: ¿Qué tipo de trabajo audiovisual quisieras realizar tú en el futuro con la pedagogía de la Madre Tierra?

SS: Me encantaría registrar las experiencias educativas de aquellos maestros y maestras indígenas que han iniciado sus procesos de escolarización en internados de la madre Laura para ver cómo han asimilado la formación.

Otras miradas

Ana Lucía Flórez Páez es realizadora audiovisual del Putumayo. Se formó como antropóloga de la Universidad de Antioquia y en la actualidad realiza una maestría en Antropología Visual y Documental en Ecuador. Realizó el Primer Festival de Arte Indígena en el Valle de Sibundoy, Cacique Carlos Tamoabioy y los Herederos del Hijo del Trueno, en el año 2010, y participó en el Primer Encuentro de Mujeres Realizadoras en el marco del XI Festival Internacional de Cine y Vídeo de los Pueblos Indígenas, del cual fui organizadora. Ana Lucía señala que en todo producto o proceso comunicativo o artístico juega un papel la intencionalidad, porque de ello depende o no el condicionar una historia o contarla en realidad cómo es y ocurrió. En este contexto, Ana Lucía analiza cómo ha sido el difícil camino de la mujer indígena o mestiza para abrirse espacio en los procesos comunicativos comunitarios y para insertarse en la realización audiovisual sobre temas indígenas o interculturales:

Hay una tradición masculina asociada a la tecnología y, por tanto, a la comunicación, a ello se suma la dificultad para acceder a los programas de formación y adquisición de equipos. Al Putumayo, por ejemplo, han llegado algunos programas de formación impulsados por Mincultura, en los que si bien algunas mujeres indígenas han participado, han tenido también muchas dificultades para continuar el proceso, debido a que las mujeres tienen otras tareas asignadas, sociales y domésticas, dentro de sus comunidades y organizaciones. Algunas deben responder por sus chagras, tomar las riendas de sus hogares y, claro, no tienen mucho tiempo; algunas de ellas tienen espacios en la radio, por ejemplo, pero estos son muy pocos en relación con los hombres. Sin embargo, el papel de la mujer en la comunicación es fundamental dentro de los pueblos indígenas, pues son ellas quienes llevan y traen información y, quienes enseñan la lengua materna y transmiten la cultura. El hecho de que no lo hagan por un medio como el audiovisual no significa que no participen, sino que cuentan y comunican en otros niveles, pero lo ideal sería que puedan tener sus cámaras, sus equipos y sus espacios propios.

Podemos evidenciar que hay una carencia de voces y miradas femeninas en el audiovisual y en los procesos de comunicación; falta ver el mundo como lo vemos las mujeres, lo que no significa que la nuestra sea una mirada opuesta radicalmente a la de los hombres. Es por esto necesario que las mujeres puedan usar grabadoras o una cámara para que empiecen a contar historias que nos pasan específicamente a nosotras, pero que hasta ahora han estado invisibilizadas. Como anécdota puedo contar que me sorprendió cuando me llamaron a mí para participar en el XI Festival de Cine Indígena, realizado el año pasado [2010], pues se me habían identificado como una de las pocas mujeres que estábamos produciendo audiovisual en Putumayo; esa fue otra alerta. En el festival me encontré como con tres mujeres de Amazonía que estaban en distintos niveles; fue una sorpresa muy interesante, pues algunas de ellas, quienes participaron en el Encuentro de Realizadoras, apenas estaban sembrando su semillita de poder comunicarse y otras ya estaban dirigiendo canales de televisión. [Es el caso de la joven tikuna Luz Dary Mojica, quien dirige el Canal Comunitario de TV, Iburi, Nuestra Mirada, en Nazareth, Amazonas].

Es muy difícil hacer un paneo sobre cómo están las mujeres indígenas en Colombia, en materia de audiovisual y de participación en comunicación.

Lo que veo es una producción bien heterogénea que está más fortalecida en cercanías a las ciudades y los procesos que se dan allí, así como donde hay movimientos indígenas que usan la comunicación como herramienta política. Quizá así lo haya visto el Estado y, como forma de resarcir sus graves daños, les ha dado herramientas como la comunicación. Me refiero al caso de los kankuamo que después de la masacre que padecieron una de las formas de reivindicación fue darles un canal de televisión⁶.

En otro contexto geográfico y social, el realizador audiovisual y director Gustavo de la Hoz explica en su documental *El origen del pueblo tikuna* (2010), como ha sido la interesante y amplia participación de la mujer en procesos de comunicación. Se refiere al caso puntual del pueblo tikuna y, en un contexto más amplio, a las comunidades y procesos del Trapecio Amazónico, donde mujeres indígenas han jugado un papel protagónico. A continuación la apreciación de Gustavo sobre la participación y empoderamiento de la mujer indígena en los procesos de realización audiovisual y de comunicación:

Nosotros, como la Corporación Horizontes Colombianos, manejamos proyectos simultáneos como el audiovisual y el proyecto de educación superior que lleva varios años y que nos ha permitido ganarnos la confianza de las comunidades y despertar su interés; en este proceso siempre integramos a la mujer, a la gente joven, al consejo de ancianos, a todos, y todos han tenido una amplia participación. Resulta interesante resaltar que la participación ha sido en su mayoría de mujeres, lo que marca un punto de interés desde el interior de la comunidad, donde ellas participan ampliamente en esos procesos y temas, que si bien resultan insólitos y nuevos para los indígenas, finalmente son definitivos y todos puedan estar integrados. Otro aspecto a destacar, de forma grata e impresionante es el respeto de los hombres a las mujeres en esos trabajos que hacemos, aquí no hay favoritismos ni prejuicios de que el hombre tenga que ser director, sino que lo hace quien tenga las capacidades, y claro, en muchos casos las mujeres se postulan y dirigen. Hay desde niñas de 8 ó 9 años, jóvenes y mujeres adultas de hasta 40 años interesadas en el tema audiovisual, algunas se destacan en la presentación y lo hacen sin perder esa esencia indígena, esa espon-

⁶ Durante la época de la violencia paramilitar, especialmente a finales de los años 90 del siglo pasado y casi hasta 2005, el pueblo indígena Kankuamo de la Sierra Nevada de Santa Marta, unos 300 indígenas fueron masacrados, según datos de la Organización Indígena Kankuamo y la ONIC.

taneidad y naturalidad tan maravillosa que no tenemos nosotros los de las ciudades. Allí no existen las jerarquías, pues la idea es apuntar a una producción final que a todos nos satisfaga y que se sientan representados en cada producción.

Desde un marco externo a las comunidades indígenas, pero inmerso en el proceso y el tema del audiovisual indígena en Colombia, el profesor y realizador de la Universidad Nacional Gustavo Fernández considera que la participación y empoderamiento de la mujer indígena en el proceso audiovisual es muy incipiente, y menos hablar de equidad con respecto a la participación del hombre. Gustavo fue miembro del comité selector de la Muestra Oficial del XI Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas, realizado del 23 al 30 de septiembre de 2013 en Bogotá.

En las realizaciones audiovisuales indígenas están presentes las mujeres, pero hay una diferencia en el estatus de las mujeres en las diferentes comunidades y hay diferenciación en las mismas funciones. En algunas comunidades son ellas quienes realizan la actividad agrícola y los hombres permanecen en las casas, en otras las mujeres asumen el trabajo intelectual, pero en este proceso ellas están ahí presentes, incluso en pueblos como los arhuacos hay mujeres que coordinan algunas producciones.

Gustavo resalta el papel y el trabajo adelantado por mujeres como Marta Rodríguez, quien ha construido una memoria audiovisual de producciones indígenas y sociales, en Colombia, donde hace unos 30 ó 40 años atrás existía un proyecto externo –promovido por académicos, religiosos e instituciones estatales– de estereotipar, denigrar y estigmatizar a los pueblos indígenas. Hoy muchas mujeres indígenas se abren camino en el campo audiovisual y en los procesos de comunicación, por lo que se avizoran nuevas potencialidades. El comunicador social Ismael Paredes señala que “el formato cambió y las mujeres han encontrado nuevas formas de hacer cine”, a lo que agrega:

Ya la responsabilidad no recae en figuras unipersonales, sino en proyectos comunitarios que abanderan algunas mujeres desde sus propios sentimientos y sus propios entornos. Ellas han convertido sus experiencias de vida particular o comunitaria en fascinantes historias (si bien desgarradoras en algunos casos), y en relatos que sobresalen entre los montones de videos comerciales que pasan inadvertidos. Estas mujeres, en su mayoría jóvenes, han marcado un nuevo formato audiovisual, han encontrado nuevas

formas de narrar y hacer comunicación; entre ellas encontramos algunas *sagas* o en camino de serlo, de la Sierra Nevada de Santa Marta, destacadas comunicadoras amazónicas, especialmente tikuna, las mujeres wayúu, las nasa y misak del Cauca, por su puesto, y otras figuras muy particulares que sobresalen tanto en sus contenidos como en sus formatos y sus nuevos esquemas, muy sencillos, espontáneos y auténticos. El caso **Mu Drua** con Mileidy Orozco, el caso de **El retorno del Cubai** con Adriana Quigua y **Rutas ancestrales** con Fernanda Barbosa.





El canasto audiovisual de la Amazonia colombiana

Ismael Paredes

Camino de memoria

NADA ES MÁS IMPORTANTE PARA el ser humano que el cordón que une sus raíces históricas con su presente inmediato, y en los pueblos indígenas esta unión ancestral es sólida cuando se recrea cotidianamente. Si bien la historia y la memoria de los pueblos son invaluable, estas penden de un hilo frágil y son proclives a la invisibilización. Como ilustran los wayúu en sus reflexiones, la muerte en el corazón y en la memoria humana es glacial y cruel, después de la primera muerte física y de la segunda, cuando sus amigos y familiares los olvidan¹.

Es ahí, en esa transición entre la negación que se cierne contra los pueblos y la memoria que resiste a la absurda omisión, donde ha estado siempre la palabra como testigo ineludible de los tiempos, y recurso absoluto de la dignificación y pervivencia cultural de los pueblos. No es ajena tal situación para los pueblos amazónicos que han vivido no pocas realidades infortunadas y se han sobrepuesto a ellas, a pesar de los predeterminados actos de exterminio en su contra.

¹ Carmen Ramírez Boscán. "Desde el desierto". Colección Wounmainkat, No. 1. Cabildo Wayúu Nóüna de Campamento, Maicao, La Guajira, 2007.

Basta señalar períodos como la conquista, la colonización a sangre y fuego del Putumayo que propició el genocidio cauchero de unos 70 mil indígenas, y las mal llamadas bonanzas de caza de pieles, y el narcotráfico, entre otros.

La Palabra, pilar de la historia y cultura de estos pueblos, además de inscribirse como diosa oral de la selva, también es posible plasmarla en imagen a través del arte, como manifiesta la realizadora del Putumayo Ana Lucía Flórez. Para los pueblos amazónicos el arte es el amplio canasto donde guardan sutilmente su historia, su memoria y su conocimiento ancestral. El pueblo piaroa de la selva del Vichada, por ejemplo, registra en sus petroglifos la probabilidad de su existencia milenaria; en algún lugar de su territorio están plasmadas las huellas del poder y el valor espiritual de los chamanes para proteger la naturaleza, como lo explicó Marcos Pérez, uno de los líderes piaroas a Fernanda Barbosa, realizadora indígena de **Rutas ancestrales**². Para los indígenas, el arte es también un instrumento que permite recrear la cultura y la cotidianidad y, a su vez, divinizar seres de carne y hueso, fenómenos o acciones cotidianas, que deben trascender para mantener sus bastiones culturales y religiosos como cordón umbilical que une los seres vivientes con su historia y su cosmogonía.

Este artículo urde una canasta cinematográfica (en lenguaje usual de las comunidades amazónicas) a partir de relatos fascinantes, asombrosos y atrayentes, que despiertan nuestra imaginación; que guardan el drama y la memoria de los pueblos indígenas; que nos llevan a reflexionar sobre situaciones que no asumimos o a las que no les prestamos la atención necesaria o que nos ofrecen puntos de vista diferentes a los de la historia oficial que trata como anécdota la historia indígena, invalidándola e invisibilizándola.

Estos relatos dan cuenta de procesos de comunicación comunitarios y de recreación de memoria. De este canasto audiovisual hacen parte ocho producciones, divididas en tres ejes temáticos: Las tres primeras –**Los hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce** (Benhur Teteye, pueblo indígena bora, 2010); **El socio de Dios** (Federico García, 1986), y **Un día antes** (Francisco Salas, pueblos indígenas ocaína, andoque y bora, 2004)– recrean la memoria colectiva de las caucherías, un tema que 100 años después ha sido ampliamente documentado, pero del cual aún no hay conciencia colectiva. Un segundo eje hace referencia a la recreación cultural y a la mitología en la que encontramos las producciones **El origen del pueblo tikuna** (Gustavo de la Hoz, 2009); **Las hormigas** y **El marroco** (Samuel

² **Rutas ancestrales** es una serie de televisión de 25 capítulos, dirigida por la realizadora Fernanda Barbosa, del pueblo saliva, en producción para el Canal Tele Amiga.

Hernández y el grupo de realizadores indígenas del río Pirá-Paraná, 2010). Las últimas dos hablan del contexto amazónico: **La pesca** (también de Samuel Hernández y un grupo de realizadores indígenas del río Pirá-Paraná, 2010), muestra cómo, además del entorno cultural, la pesca es un sustento económico; por último, **Rukuñambi-Tangúa benache** (Colectivo de Comunicaciones Territorio Tamabioy, 2011), recorre la memoria ancestral y evidencia cómo el desarrollo extractivo destruye territorios y ecosistemas de vida y cómo los pueblos construyen resistencia comunitaria frente a ello.

Antes de adentrarnos en detalle en estas obras audiovisuales queremos presentar un breve panorama de la comunicación de los pueblos indígenas que habitan la Amazonia, la cual nos ocupa en este relato. Según información institucional de la Organización de los Pueblos Indígenas de la Amazonía Colombiana (OPIAC), en la región selvática habitan 63 pueblos indígenas (al menos cinco de ellos en aislamiento voluntario), los cuales tienen sus tradiciones ancestrales y hablan sus propias lenguas maternas; su hábitat comprende una extensión territorial aproximada de 30 millones de hectáreas, cuna de más de mil comunidades agrupadas en 648 resguardos, unas 25 organizaciones regionales y una nacional, que es la OPIAC (www.opiac.org.co).

Referente a lo comunicativo, la Organización plantea que en la Amazonia los pueblos indígenas vienen manteniendo su proceso de comunicación propia a través de la oralidad, manifestada en diferentes rituales, ceremonias, cantos, historias del proceso organizativo propio de cada pueblo, desde su origen. Este proceso de convivencia cotidiana ha estado orientado a mantener un tejido comunicativo que ha sostenido la cultura oral hasta hoy. Dentro de las proyecciones comunicativas-audiovisuales que se plantean para la región se priorizan dos aspectos fundamentales: uno, que los pueblos indígenas tengan incidencia en los medios de comunicación masiva públicos y privados, con el propósito de empoderar y adecuar herramientas tecnológicas para que estas ayuden a potenciar los procesos propios del tejido comunicativo y de formación cultural propio de cada pueblo. Y un segundo aspecto, reiterativo en diferentes asambleas y escenarios de discusión, es la necesidad de producir contenidos propios desde la cosmovisión propia de cada pueblo, enfocados a visibilizar –en diferentes formatos y narrativas– las realidades, el acervo cultural, espiritual y mitológico de los pueblos amazónicos y también para mostrar el contexto, las dificultades y retos que afrontan en el panorama local y global.

Diversas historias se han contado sobre los indígenas de la región, unas más exóticas, otras más cercanas a su realidad, y muchas de ellas hoy son contadas desde el interior de sus comunidades. Con la apropiación tecnológica –incipiente aún– y con el albor del nuevo milenio, los pueblos han recreado sus pilares narrativos

para dar a conocer sus historias y su realidad de forma oral o través del canto y de sus instrumentos sagrados de comunicación, como el Manguaré, el cual conservan hasta hoy.

Con el Manguaré los indígenas tocaban, entre otros mensajes, el llamado a la fiesta, el saludo de bienvenida, o advertían de situaciones de peligro. Sus ritmos se interpretan y se oyen a distancias de hasta 30 kilómetros, donde otro intérprete repite el mensaje y la selva se torna en caja de resonancia. No obstante, hoy día, al sentir de varios abuelos y diferentes líderes de la región con quienes he conversado al respecto, manifiestan una gran precaución porque –afirman– el Canto del Manguaré se debilita insalvablemente. La memoria cuenta que contra sus tocadores se ensañaron empresarios caucheros, cegando sus vidas e incendiando con sevicia sus instrumentos sagrados; intérpretes, malokas y Manguaré ardían en la selva al son de sus últimos y dolidos cantos. Hoy la vida sigue a ritmo del Manguaré y la tradición, pero su canto es menos intenso; mucho ha cambiado...

Además del Manguaré hay diversos símbolos sagrados, entre ellos y también de canto, el Yuruparí, que además de instrumento musical es el máximo ritual de ayuno, que se rige por el calendario ecológico para algunos de estos pueblos, especialmente en el Vaupés.

Desde lo comunicativo en la Amazonia, cabe resaltar que, para dar a conocer su realidad y su memoria al mundo exterior, los pueblos indígenas amazónicos abren páginas consagradas de su historia y las exteriorizan a través de los relatos orales, como vemos en algunas de obras audiovisuales descritas en este relato, y también las plasman en la literatura. En las diferentes narrativas también juega un rol fundamental el baile tradicional, como un aspecto espiritual y cultural inherente a la vida cotidiana de las comunidades.

El baile y su preparación se convierten en eventos trascendentales para estos pueblos. En torno a él todo tiene un lugar preponderante y una funcionalidad, que van desde las actividades de chagra y pesca; la preparación de la indumentaria propia del evento ritual y de los alimentos: cazabe, chicha y cahuana, entre otros; la elaboración de los instrumentos y el vestuario, hasta la preparación de los rezos para agradecer por las cosechas y las fechas especiales, como la iniciación de la mujer a la vida adulta. De otra parte, algunas ocasiones rituales se hacen para pedir orientación en momentos especiales de tomar decisiones trascendentes que afecten a las comunidades.

En cuanto a lo territorial y a otros aspectos de la Amazonia colombiana, podemos señalar que la mayoría de población basa su sustento en la caza, la pesca, la recolección de frutas silvestres y la agricultura en baja escala. Sus actividades cotidianas comunitarias incluyen: la preparación y cuidado de la chagra; los

ciclos regenerativos del suelo, con el cultivo por períodos cortos en una zona y el migrar a otra región para que la tierra y la selva sean de nuevo un hábitat fértil. Otras comunidades viven también de la artesanía.

La actividad política, organizativa y administrativa es variada y amplia, desde los cabildos o asociaciones de cabildos, en cabeza de los gobernadores, hasta los consejos de ancianos y diversos programas que manejan las organizaciones locales y regionales, en temas como territorio y ambiente, consulta previa, educación, salud y medicina tradicional, entre otros. La organización más característica son las Asociaciones de Autoridades Tradicionales (AAT), las cuales pueden administrar los propios recursos destinados a las comunidades y a su vez consolidar su autonomía.

Tanto lo espiritual y lo cultural como lo político organizativo de las comunidades se condensa en sus Planes Integrales de Vida, los cuales son el derrotero de cada pueblo y están fundamentados en principios y valores ancestrales que a su vez se convierten en entramadas estructuras de defensa frente a varias amenazas que se ciernen contra las comunidades y la Amazonia, región considerada como uno de los pulmones ambientales más densos del mundo. Al respecto, Henry Cabría Medina, presidente de OPIAC y miembro del pueblo puinave de Guainía, advierte que la posibilidad de pervivencia de los pueblos indígenas en la Amazonia está amenazada por intereses como la extracción de recursos naturales: “el mayor reto y desafío del movimiento indígena es lograr que los programas y proyectos para pueblos indígenas se transcriban en una política pública y que el Estado garantice su implementación en acuerdo y concertación con los pueblos indígenas, por su puesto”.

Hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce

Benhur Teteye, autor del documental **Hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce**, se identifica, en la obra, como “indígena *mass media*”, refiriéndose al uso de los medios existentes útiles para transmitir un mensaje, en este caso, la película, como medio para dar a conocer la situación y cultura de los pueblos indígenas de La Chorrera. Esto en contraposición al término *mass media* que usan los medios comerciales para emitir sus mensajes dirigidos a las masas con orientaciones ideológicas prefijadas.

En este sentido, Teteye, secretario general de la OPIAC, recuerda que, en el momento en que realizó esta producción, veía en el auge del proceso de reconstrucción histórica del pueblo bora, al cual pertenece, un medio para fortalecer su

identidad cultural y la tradición ancestral. Encontraba igualmente que, para consolidar este sueño, era necesario realizar procesos de resistencia interna frente a algunos elementos culturales externos, para lo cual la comunicación a través del audiovisual, el escrito o la radio se convierten en herramienta fundamental, que les permite a las comunidades hacer una valoración minuciosa de dichos elementos externos a la luz de la tradición, para no afectar la reafirmación cultural que han alcanzado estos pueblos en su contemporaneidad.

Los abuelos, protagonistas y actores³ de **Hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce** narran la transición entre diferentes períodos de su historia reciente, marcados por acontecimientos que afectaron su desarrollo social y cultural como pueblos, desde la “bonaza” cauchera de la Casa Arana⁴, pasando por la evangelización, la educación y la intervención estatal, como en el caso de la Caja Agraria; así como otros períodos de colonización que trajeron consigo también el exterminio de animales, como la danta, el tigre, la nutria y miles de aves y peces.

Sin embargo, los abuelos cuentan también cómo se gestó la reivindicación territorial en los años 80 del siglo XX⁵ y la forma en que se replanteó la educación –pues se consideraban los planteles educativos como orfanatorios– impuesta por el Estado y la Iglesia durante más de medio siglo. Gil Farekatde, uno de los abuelos, recuerda que el proceso se centró en fortalecer la cultura y lo espiritual: “lo hicimos a la luz de la tradición: se narró el mito, se mezcló el ambil que cada anciano traía, se analizó la situación y se definió cómo exigir nuestros derechos como pueblos dueños del territorio (andoques, muinanes, boras, okainas, muruies) y quiénes lideraríamos la lucha”.

El autor dedica su trabajo a la memoria del fallecido abuelo José Ramón Teteye, quien contribuyó, junto con otros sabedores, como Raúl Teteye, padre

³ El proceso lo lideró un grupo de abuelos, como Víctor Martínez, Ramón Teteye, Gil Farekatde, Alejandro Teteye, Ángel Hoyoteca, Reinaldo Giagrekudo, Asención Gittoma, Policarpo Castro y Edwin Teteye, entre otros.

⁴ Durante el auge del caucho en la Amazonia, entre 1880 y 1930 aproximadamente, fueron asesinadas, según estadísticas oficiales, alrededor de 40.000 personas, cifra que puede más que duplicarse, según relatos de los abuelos e investigaciones históricas, las cuales calculan que la masacre fue de entre 70.000 y 150.000 personas. Este genocidio evidencia no solo los métodos de horror con que fueron consumados miles de crímenes y actos de ignominia, sino también la ley del silencio y la indiferencia institucional del Estado y de la sociedad ante los hechos.

⁵ El reconocimiento y titulación del territorio, Resguardo Predio Putumayo, por parte del Estado, se dio el 23 de abril de 1988, en cabeza del entonces presidente Virgilio Barco; 22 años después, en 2010, cuando muchas aguas habían corrido por el Igara Paraná, río que baña La Chorrera y sostiene su historia, se realizó con inmensa alegría el baile tradicional que conmemoró este logro, y de ahí nace el embrión de este audiovisual.

de Benhur, a revivir la memoria de origen del pueblo bora mediante la figura femenina de la abuela:

La transmisión y reconstrucción se da por línea materna, al menos en nuestro clan de origen Canagucho, luego se haría una separación entre dos hermanos: mi tío Benito, clan Canagucho, y José Ramón, que formó el nuevo Clan Amanecer; son ellos quienes sientan la palabra del nuevo Amanecer y reconstruyen la primera y más grande maloka del pueblo bora (comunicación personal).

La realización de **Los hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce** le tomó a Benhur Teteye casi un año de trabajo; posteriormente, la presentó en la Primera Cumbre Continental de Comunicaciones en 2010 ante unas 500 personas que asistían al evento de comunicación indígena en el resguardo La María Pien-damó. El documental ha recibido valoraciones de procesos como Cineminga y Daupará. Al respecto Rosaura Villanueva –realizadora audiovisual y promotora de varios procesos y festivales, como Daupará, Muestra de Cine y Vídeo Indígena en Colombia– asegura:

Es una valiosa producción que cuenta la historia desde la visión indígena, desde adentro; son los mismos abuelos como testigos directos, sus narradores. Hay también una rigurosa investigación por parte del autor, quien además hizo la película sin contar con los recursos ni la preparación técnica, y eso se debe motivar para que continúen los procesos y se cuenten estas historias.

El socio de Dios

Esta película de ficción, rodada en el oriente amazónico peruano, fue realizada en coproducción con el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC). Contó con participación de varios pueblos indígenas del departamento de Loreto, con quienes se reconstruyeron escenarios especiales de Iquitos y la selva loreto. En ella, los realizadores peruanos Federico García y Pilar Roca narran particularmente los sucesos de 1932 entre Colombia y Perú, cuando los dos países se trenzaron en una guerra hostil e inútil antes de zanjar sus diferencias territoriales, y la participación que tuvo en los hechos el sanguinario cachuchero Julio César Arana, dueño de la Casa Arana y promotor de la actividad cauchera por un medio siglo. Federico y Pilar rinden homenaje a la memoria de pueblos amazónicos colombianos y peruanos como los boras, uitotos, ocainas, andoques, entre otros, víctimas del exterminio industrial del emporio cauchero, ocurrido durante la expansión colonialista inglesa y estadounidense.

Ka+Duere Zefuiya Rafue (Un día antes)

Esta obra, con matices y relatos diferentes, aborda también la temática del auge del caucho a través del testimonio de una comunidad del Trapecio Amazónico. **Un día antes** es un relato conmovedor, impregnado de sentimiento, narrado por una joven mujer que vivió la época y quien, pese a ser interrumpida en sus sueños, ofrece un mensaje de esperanza a la memoria de sus ancestros caídos en la adversa bonanza. En la época que cuenta la historia, las actividades tradicionales en la selva era normales: un baile, los niños jugaban, a las niñas se les hacía su ritual de iniciación e iniciaban sus amores en pleno festejo, los hombres realizaban actividades cotidianas y vivían en torno a su espiritualidad, en los mandatos de origen se establecía el canto a los espíritus del tabaco, la coca, de la yuca dulce y la naturaleza. Las mujeres vivían en torno a sus chagras, a la yuca.

Era tiempo de la palabra dulce, de la libertad y el mito. Pero luego el escenario de convivencia armónica colectiva se transformó en tiempo de infamia. Las circunstancias llegaron disfrazadas de promesas y engaños, esta vez a través de un infortunado regalo, un hacha: “quien iba a saber que esta hacha de hierro, que es hacha de vida para nuestros pueblos, se convertiría en nuestra destrucción”, lamenta un actor del relato. Del engaño del hacha se pasó al fuego de escopetas, y el hombre blanco, temido visitante de la selva, irrumpió brutalmente la actividad ritual del baile en la maloka, casa sagrada. El amor de la joven que cuenta la historia y que empezaba a gestarse fue interrumpido, el cazabe menguó, ahora el indio era esclavo y consumía mendrugos de alimentos extraños a sus gustos y las mujeres, sin alegría, dejaron de preparar el succulento almidón de yuca.

La palabra dulce también fue silenciada. Se escuchó primero una voz alta y luego el ruido de las balas. El polvo sagrado de coca o mambe dejó de circular, porque la sangre vertió un amanecer oscuro. La misma voz concluye con un llamado al renacer de las cenizas de dolor: “mis abuelos están vivos en estas semillas de coca, yuca y tabaco y en estos niños crecen llevando nuestra esencia, nuestro pasado y nuestro futuro, como decía mi abuela: ‘la tumba del hombre no existe, mientras exista esta palabra’”.

Mangutangu Aru Ngoechiga (El origen del pueblo tikuna)

Esta película de ficción es una realización conjunta con la comunidad de Nazareth, del municipio de Leticia en el Amazonas, que contó con la investigación

de los docentes tikunas Sergio Ramos y Luis Pereira y con la participación del Consejo de Ancianos. Está basada en la tradición oral mitológica del pueblo *magüta* (tikuna) y es una reconstrucción mitológica muy rica en matices y detalles del pueblo *magüta*, su nombre de origen, cuyo nacimiento ocurrió en el lago Eware de Brasil.

Allí fueron pescados por los dioses Yoi y Umariana, quienes dieron origen a sus hijos tikunas. El nombre “tikuna” le fue dado a este pueblo arbitrariamente por los españoles que venían por el imponente río Amazonas y escucharon este vocablo con el cual les nombraron en adelante. El documental narra los orígenes de este pueblo, así como las vicisitudes, complejidades y debilidades de dioses creadores, como Gutapa, Yoi y la diosa Umariana, quienes pescaron a su pueblo, y de Ipi, el hermano menor de Yoi, con quien se generaron las primeras discordias, que luego serían dirimidas desde la palabra y luego que Ipi pagara su error.

Estos personajes, además de creadores, se convierten en civilizadores y orientadores de estos pueblos, como fue Bochica en Bakatá. Ellos advierten de castigos por mal comportamiento, exterminan generaciones ante la desobediencia y, de nuevo, pueblan la tierra con otras y nuevas generaciones organizadas socialmente por clanes. A su vez, imparten normas e instituyen ritos, como el de la pubertad, en el que sucede la transición de la mujer niña a la mujer adulta, o también el baile de la fertilidad. Además de los ritos, las deidades enseñan el chamanismo, la historia y mitos de creación, también transfieren poderes de transformación y emblemización de ciertos animales y árboles, como la planta sagrada huitó, la cual es convertida en símbolo para los tikunas.

El director de la película, Gustavo de la Hoz, señala que esta, más allá de ser un producto audiovisual, tiene como valor agregado el proceso de formación técnica y actoral de los participantes, ya que para su desarrollo los indígenas se capacitaron para actuar y representarse a sí mismos en la pantalla, así como a su cultura y a su historia. Así, el proyecto de reconstrucción mitológica cultural de origen se hizo desde y para el pueblo tikuna y también como una forma de dar a conocer hacia fuera su cultura. De la Hoz manifiesta que, a pesar de las dificultades técnicas existentes –como por ejemplo el deterioro de los equipos por la humedad y las alteraciones climáticas, que producen cortos eléctricos y retrasan actividades como la edición–, la experiencia continúa hasta hoy. La continuidad en el proceso es posible gracias a la existencia de Iburi - Nuestra Mirada Indígena, proyecto de canal de televisión comunitario que cuenta con equipos técnicos de grabación, producción y edición, pero sobre todo por la existencia de gente preparada: hombres y mujeres con capacidad de producir audiovisual.

Este aspecto también lo resalta Luz Dary Mojica, joven indígena de la comunidad que se desempeñó como asistente de sonido en el documental. Ella, como entusiasta participante de los procesos de comunicación audiovisual en la región, asegura que a través del vídeo mucha gente ha reafirmado su ser indígena, el cual habían olvidado. Para ella “el cine es una forma de recrear la cultura y reafirmarla, como mi pueblo tikuna, que a raíz del documental reafirmará su existencia colectiva”. Igualmente, reitera que el proceso simultáneo de realización y capacitación técnica les permitió a muchos jóvenes despertar la inquietud frente al tema y luego empoderarse en los procesos de la comunicación.

Cabe destacar que este documental ha estado en varias partes del mundo y ha sido ampliamente difundido en centros educativos de Nazareth, única comunidad que cuenta con electricidad. “De esta forma, el cine también ha fortalecido la educación y ha sido clave, pues los mismos padres y profesores muestran el documental a los niños para que ellos afiancen su cultura y conozcan su historia”, concluye Luz Dary (comunicación personal).

Las hormigas, La pesca y El morroco

Estas son producciones resultantes del proyecto de formación Vídeos de las Comunidades, desarrollado en 2010 por la Universidad Central con apoyo del Programa de Concertación Cultural del Ministerio de Cultura⁶. Este proyecto tuvo como propósito formar realizadores y realizadoras indígenas en el audiovisual, para que puedan mostrar al mundo su riqueza cultural y así fortalecer sus procesos educativos, de salud y manejo ambiental. La serie, que está compuesta por miniserias e historias de vida argumentales, se realizó entre las comunidades Piedra Ñi y San Miguel, al margen del río Pirá-Paraná, en Mitú, capital del Departamento del Vaupés, donde habitan los macunas, barasanos, tatuyos y taiwanos, que conforman la Asociación de Capitanes y Autoridades Indígenas del Pira-Paraná (Acaipi).

Las hormigas, primera producción de la serie, cuenta a los niños el mito de la cacería de hormigas en la noche, en donde se encuentran el oso hormiguero, que según la leyenda es un ser misterioso y listo, y el hombre. En este encuentro, el hombre debe cuidarse del oso hormiguero, ya que este roba las hormigas y molesta a quienes se dedican a su cacería. La historia fue realizada en una

⁶ Desarrollado por Norma C. Zamora, Guillermo Kolver, Jan Willem Meurkens y Guillermo Páramo.

sola secuencia y, junto con **El marroco**, buscan rescatar la esencia mitológica de origen, recrearla y hacerla parte de la cotidianidad. **Las hormigas** es también una bonita puesta en escena que da cuenta de cómo cooperan múltiples factores para hacer posible la existencia humana en la noche de la selva y cómo un hombre debe adaptarse a las condiciones, gracias a su ingenio y a su sentido de prevención de alerta, de la llamada “malicia indígena”. El hombre que caza hormigas está listo a alejar al ser misterioso, armado con su seguridad y con la flauta Yuruparí, elemento sagrado y símbolo principal de la vida humana, que cumple la función de que protegerlo⁷.

La pesca y **El morroco**, como apuestas de realización audiovisual, dejan entrever un afán por recrear en el cine tanto situaciones de la cotidianidad como la vasta mitología amazónica, abordada en literatura desde hace más de medio siglo. La vida cotidiana comunitaria en la selva se desarrolla en torno a la chagra, la maloka y el río, lugar donde se desarrolla **La pesca**, relato de ficción que evidencia habilidades necesarias para sortear la vida en el río y el manejo de elementos básicos como el remo y la canoa. Narra cómo esta actividad es una oportunidad ineludible para sobrevivir y franquear los impases –pruebas de vida o muerte– y a su vez una fuente de sanas diversiones y mofas para sus protagonistas. Si bien **La pesca** habla de una actividad cotidiana, **El morroco** recrea un mito que, como el baile, estará siempre presente en la cotidianidad de los pueblos de la selva amazónica. Como manifiesta el antropólogo Fernando Urbina: “toda gran experiencia queda consignada en mitos... el mito es un relato en el que, mediante simbolismos –a veces muy sofisticados, en otras muy sencillos– se conservan asuntos fundamentales en la cultura respectiva”⁸.

La serie surge como resultado de la iniciativa de las comunidades y con el impulso del profesor Jan Willem Meurkens. Se realizó en el marco de un proceso de capacitación apoyado por la Universidad Central y el Festival de Cine Beeld

⁷ Véase Miguel Rocha Vivas. *Pütchi Biyá Uai. Precursores. Antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea en Colombia*. Programa Libro al Viento, vol. 1. Alcaldía Mayor de Bogotá, 2010. En esta obra se analiza cómo, desde siempre, existe en el humano inquietud de encontrar lo desconocido y el personaje mítico, y ejemplifica que en nuestro imaginario siempre hay seres o espíritus que nos protegen o nos hacen daño; y esto ocurre en la Amazonia, donde abunda este tipo de leyendas, y puede que el hombre de la selva no se haya visto con este espíritu o ser, pero siempre está preparado para recibirlo o hacerle frente.

⁸ Fernando Urbina Rangel. *Las palabras de origen. Breve compendio de mitología de los uitoto*. Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas de Colombia, Ministerio de Cultura, República de Colombia, 2010.

Voor Beeld⁹. Posteriormente, las comunidades enviaron a 10 de sus representantes a Bogotá para realizar la fase de edición y posproducción de la serie, la cual, una vez terminada, fue presentada en el festival Beeld Voor Beeld y nominada a Mejor Vídeo en Comunidades. La serie fue presentada también en la muestra Daupará en sus versiones 2010 y 2011.

A consideración de Fabio Valencia, líder indígena que participó en el proceso, las realizaciones audiovisuales, novedosas de hecho para estas comunidades, son un insumo valioso para la enseñanza en las escuelas comunitarias, pues reflejan aspectos cotidianos, rituales, así como diferentes épocas del calendario ecológico. La historia de **El marroco**, por ejemplo, ha despertado un gran interés en los niños y en las comunidades y por ello es la más publicitada; también porque es más dinámica para empezar a hacer trabajo de recuperación de memoria con los niños, quienes escriben sus propias historias para que los adultos las lleven al audiovisual, una vez obtenida la autorización de las autoridades tradicionales, manifiesta Fabio.

Rukuñambi, Tangúa benache (Camino viejo, en idiomas inga y kamëntzá, 2011)

Este documental del Colectivo de Trabajo Territorio Tamoabioy (2011) narra la travesía del taita Carlos Tamabioy y de los taitas de la región del Valle Sibundoy, Putumayo, en la cual se realiza la ancestral tradición de mostrar el camino, a través de las señales de un cuarzo, a quienes son elegidos para ejercer la medicina tradicional. Esta señal es visible solo para algunos; los que no son elegidos, no la verán. Uno de los caminantes de la senda ancestral afirma con alegría, mientras degusta la chicha, bebida tradicional de la región: “¡todo es paraíso!”, como un llamado a ser partícipe del cuidado de este exuberante valle, de sus aguas, sus montañas y sus encantos. Sin embargo, la euforia se diluye cuando indica que a solo 30 kilómetros pasará la variante¹⁰, una vía de interconexión local entre el municipio de San Francisco y Mocoa, capital del Putumayo. Dicen

⁹ Departamento de Cine Universidad Central. Beeld Voor Beeld. Festival de documentales cuyo enfoque central es la cultura y la imagen. En línea: <http://www.beeldvoorbeeld.org/>

¹⁰ La variante San Francisco-Mocoa es apenas un eslabón del proyecto interestatal de Integración de Infraestructura Regional de Sudamérica (Irsa), conformado por los gobiernos de la Unión de Naciones Suramericanas (Unasur), con el propósito –malsano para unos, acertado para otros– de generar integración a través de una red de infraestructura de transporte entre Colombia, Ecuador, Perú y Brasil, cuya “máscara del gorila” es “mejorar” la comunicación vía terrestre entre

los taitas que acompañan este recorrido que este es un megaproyecto que no solo busca unir la Amazonia y el Pacífico colombiano para propiciar “desarrollo”, sino que va tras los recursos de la región.

Algunos de los actores de esta historia ya han muerto, pero su voz vive para decirle al mundo que este es un inmenso territorio que produce vida con sus aguas y que la memoria y resistencia cultural es la defensa para las demás familias y comunidades que viven en el bajo Putumayo y Caquetá. La “faja”, como denominan los abuelos ingas y kamëntzás al territorio ancestral Carlos Tamabioy, es maravillosa de día, con su paisaje colorido, y esbelto y fantástico de noche, cuando los sonidos de la naturaleza y los seres que la habitan (aves, insectos y brisa) manifiestan la preponderancia de la creación en su máxima pomposidad.

Lamentablemente, este territorio, herencia del taita Tamabioy a sus descendientes, atraviesa hoy un litigio que libran sus habitantes, especialmente indígenas, quienes impugnan la construcción de la variante –ya que cruza justo el recorrido ancestral y un amplísimo territorio fértil de vegetación y fauna aún no exploradas, gracias al cuidado que por siglos han tenido estas comunidades–, contra las instituciones del desarrollo y sus estructuras económicas que abalanzan sus garras sobre el lugar.

Es esta coyuntura, dicen analistas e investigadores, pareciera que nada ni nadie tuviera capacidad o voluntad de impedir el asalto a la biodiversidad y el paraíso natural de Sibundoy: “hacer la vía es destruir el cordón umbilical de estas comunidades, pero aquí estamos los protectores de la madre tierra”, manifiestan los taitas protagonistas del recorrido, mientras armonizan el lugar con infusiones de plantas, instrumentos musicales y el fuego sagrado. En Putumayo, explica Jaime Benjamín Tisoy, uno de los directores del documental, la coyuntura ha hecho que las comunidades desde 2010 se movilizan para defender su territorio y sus recursos, para lo cual han desarrollado una serie de acciones de hecho que de forma pacífica buscan evitar el exterminio de su legado ancestral.

Al referirse a la enseñanza que deja el trabajo en esta pieza audiovisual, Tisoy recuerda la experiencia como muy satisfactoria: “cuando se pensó el vídeo, estudiaba Antropología en la Universidad del Cauca y desde allí decidí enlazar ese trabajo artístico, artesanal y cultural usando los medios de comunicación para difundir la identidad de los pueblos del Valle Sibundoy” (comunicación personal). El proceso, en el que participaron jóvenes y gente de la comunidad, dio origen al Colectivo

estos países y consolidar un corredor geoestratégico intermodal desde Brasil hasta Colombia para promocionar el desarrollo y fortalecer el comercio entre los países del Eje Amazonas.

Comunicaciones Territorio Tamabioy, como escenario que promueve también la investigación y que crece cada día¹¹, gracias a redes y medios comunitarios, especialmente las emisoras indígenas de la zona. Por último, resalta Tisoy, la experiencia de realizar este vídeo con la comunidad fue muy productiva, pues, además de las anécdotas, alegrías y el esfuerzo, fue un trabajo que motivó a la gente a verse a sí misma y a interpelarse sobre su arraigo cultural.

* * *

Descritas estas producciones, cabe aclarar que la producción audiovisual indígena para la Amazonia es amplia y ha sido bien acogida en diferentes espacios comunitarios de pueblos y organizaciones, así como en espacios públicos y privados –centros educativos, universidades–, escenarios multilaterales, agencias de cooperación y canales de TV regionales e institucionales. De este gran repertorio, solo por dar algunos ejemplos, se hace una mención especial a la obra realizada por Pablo Mora, quien se dedica a promover procesos audiovisuales y comunicativos. Su obra **Crónicas de un baile de muñeco** (2003), experiencia de realización colectiva en la Amazonia con la comunidad yukuna de Puerto Córdoba Amerú, pervive en el imaginario colectivo de la historia del cine indígena y además significó la apropiación del audiovisual por las comunidades indígenas amazónicas, como lo destaca Angélica Mateus Mora¹². Y de recientes y jóvenes generaciones hay que mencionar **El retorno del Cubai** (2012), de Adriana Quigua, como esfuerzo innovador en el formato narrativo y en su contenido de evolución y transformación de la cultura en las comunidades.

Urdiendo el canasto

Después de habernos embarcado en este recorrido por algunos episodios de la historia y la memoria de la Amazonia y los pueblos que la habitan, así como por su inmensa mitología y su diversidad cultural, queremos, más que

¹¹ En noviembre de 2014 la Muestra de Cine y Vídeo Indígena Daupará llegó al territorio del alto Putumayo y la coordinación local estuvo a cargo de este colectivo. Fueron cinco días de muestra simultánea, en su sexta versión, del 8 al 16 de noviembre, en los cinco resguardos indígenas de la zona, con el acompañamiento a la muestra, por dos días, del comité organizador y una caravana.

¹² Angélica Mateus hace un resumen histórico en su artículo “Lo indígena en el cine y vídeo colombianos: panorama histórico publicado por la Cinemateca Nacional”. *Cine y vídeo indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento. Cuadernos de Cine Colombiano. Nueva Época*, 17A (2012): 7-27.

concluir, dejar planteadas algunas reflexiones que permitan fortalecer el canasto audiovisual amazónico, que tanto las comunidades como la gente externa han empezado a urdir.

El documentalista peruano Fernando Valdivia ve el audiovisual como una herramienta que coadyuva a las reivindicaciones sociales de los pueblos originarios, al fortalecimiento de su cultura y a la generación de conciencia política. Sin embargo, plantea que en algunos casos estas producciones reafirman un idealismo exótico que no contribuye a la reivindicación ni a la construcción del mensaje que se quiere transmitir y que responde al intento de los realizadores externos como indígenas de crear una imagen propia, con lo que terminan idealizando y exaltando la vida de estos pueblos, lo que resulta contraproducente.

El audiovisual que muestra una visión idílica de su cultura y su relación con la naturaleza desinforma e invisibiliza problemáticas de las comunidades: “porque dentro de los pueblos también hay problemas de racismo y exclusión, entre muchos otros; por ejemplo algunos sectores shipibos en Perú consideran inferiores a comunidades diferentes a ellos. Problemas como estos han existido siempre, no hay sociedades perfectas, sino en construcción permanente”, reitera (comunicación personal). A la de Valdivia se suman otras voces de comunicadores indígenas, quienes consideran que mostrar tanto las cosas buenas como los errores, así genere controversias, es honesto, porque permite generar una visión más real de los pueblos y promover la capacidad de autorreflexión sobre los mismos.

Por su parte, la realizadora indígena del Putumayo, Ana Lucía Flórez Páez¹³, plantea que, si bien es cierto que los pueblos indígenas soportan distintos problemas externos que perjudican su cultura y su realidad –como bajo desarrollo económico, carencia de tierras, estigmatización, pocas garantías institucionales para sus derechos–, hay discusiones internas que se han postergado y que hoy deben asumirse con madurez y franqueza, para evitar un daño peor a sus comunidades.

Los pueblos indígenas, igual que otros grupos, afrontan grandes y graves problemas, como alcoholismo, racismo y exclusión, sobre todo en asuntos de equidad de género. “De estos temas casi no se habla, en parte porque los pueblos tienen muchos problemas hacia fuera y los suyos propios están invisibilizados, y porque la comunicación aún no los evidencia. Ahí hay una tarea bien interesante

¹³ Ana Lucía es antropóloga de la Universidad de Antioquia, estudió varios semestres de Artes Plásticas e hizo una maestría en Antropología Visual y Documental en Ecuador. También es realizadora audiovisual y a su trayectoria se suma la realización del Primer Festival de Arte Indígena en el Valle de Sibundoy, Cacique Carlos Tamabioy y los Herederos del Hijo del Trueno, en el año 2010.

por hacer y es preguntarnos qué y cómo comunicamos y hacia quién lo hacemos”, indica Ana Lucía (comunicación personal).

Diversos comunicadores indígenas respaldan esta reflexión y reiteran la urgencia de hablar de los conflictos y divisiones internas, que afectan también la participación y decisión de la mujer en procesos tanto organizativos como de comunicaciones. Es necesario que exista una discusión interna franca y abierta, sin intervención del Estado ni de otros actores externos que esencializan los problemas y buscan pescar en río revuelto. A su vez, valoran que la comunicación y el arte son herramientas fundamentales para dar a conocer, recrear y sostener las diversas historias de los pueblos. No obstante, como manifiesta Ana Lucía –refiriéndose a que los comunicadores comunitarios ven la historia como asunto superado del pasado y no siempre le dan la dimensión contemporánea a las problemáticas–:

...estas [historias] se cuentan y recrean más al interior que hacia fuera. En algunos casos, mitos que narran diversos orígenes de los pueblos se cuentan al exterior solo como anécdotas, como si esos modos de acercarse a la vida y a la historia de un pueblo no tuvieran un valor real [...] [por eso] es preciso entender que es un proceso, en el que quizá haya primero que aprender a manejar las herramientas, entenderlas y luego narrar otros temas más complejos, porque siempre es más fácil contar un mito que recrea y fortalece la cultura que hablar de una violación familiar, de un esposo que le pega a la esposa o de una señora que está alcoholizada y no cuida bien a sus niños (comunicación personal).

En diferentes diálogos y entrevistas con comunicadores y comunicadoras se evidencia una preocupación muy grande por la situación particular que atraviesan en su cotidianidad. Unos y otros hacen grandes esfuerzos tanto individuales como colectivos, muy comprometidos y apasionados, para realizar su trabajo. Estos procesos han tenido la mayoría de las veces que remar contra tormentas económicas y políticas, sin contar con un mínimo respaldo de sus organizaciones y autoridades. Además de sortear necesidades elementales, problemas económicos y personales, los comunicadores tienen que luchar contra los propios indígenas que están en el poder.

Como conclusión en este sentido, primero, hay que reconocer que es un problema grave, más allá de la situación laboral, pues evidencia cómo en algunos casos la comunicación dentro de las organizaciones y las comunidades está cooptada y manipulada, lo cual representa otro problema interno del cual los

indígenas no hablan. Así lo reitera por ejemplo Tisoy en entrevista de 2013: “las comunicaciones acá están sin ser valoradas por las autoridades, todavía los cabildos no tienen conciencia de la importancia de un proceso o un medio de comunicación como la radio, el audiovisual o las TIC, pues tampoco apoyan mucho ese tipo de actividades o proyectos”.

Los planteamientos expuestos anteriormente indican algunos de los factores para que en la Amazonia colombiana no exista un proyecto audiovisual sólido o un proceso comunicativo articulado. Hay diversas producciones, variadas en contenidos, formas y formatos, y también algunas experiencias de televisión propia, como Iburi - Nuestra Mirada Indígena. Muchos de estos productos son de gran calidad e incluso han sido reconocidos en festivales de cine que se acercan al contexto regional y a temas específicos como el ambiental, en Leticia, por ejemplo. Sin embargo, no es posible un proyecto audiovisual amazónico. Las mismas organizaciones indígenas, como OPIAC, reconocen que falta mucho por avanzar y fortalecer los procesos de comunicación, para potenciar el proceso y para que el canasto audiovisual comunicativo sea una realidad. Falta promover más formación técnica, la articulación de procesos y la inyección de recursos públicos a procesos culturales, artísticos y comunicativos.

Es necesario –plantea Adriana Quigua– que autores, realizadores y comunicadores externos que lleguen a las comunidades amazónicas las compensen socialmente por el conocimiento que extraen de ellas, de cierta forma, para que así exista un equilibrio y beneficios mutuos. Se requiere que las obras audiovisuales indígenas o sobre temas indígenas desarrollen una mirada más crítica y constructiva hacia sí mismas, como reitera Ana Lucía Flórez. Falta también que las comunidades sean más receptivas a procesos o proyectos que buscan potenciar la comunicación y la cultura a través del arte, el vídeo y las letras. Hace falta, por parte de organizaciones y comunidades, promover y empoderar más el audiovisual y los procesos de comunicación en la Amazonia colombiana. Pero –señala Gustavo de la Hoz–: “también es importante que los comunicadores prioricen el contenido en los productos comunicativos y no se dejen obnubilar por el espejismo tecnológico”.

En esta medida, hasta hoy, el audiovisual en la Amazonia se constituye en un eslabón de la memoria de los pueblos indígenas y de sus manifestaciones espirituales, culturales y artísticas. El canasto está urdido, pero falta embellecerlo con creatividad y llenarlo de contenidos para convertir en *tejido* los hilos de la memoria, de la cultura y el potencial de los pueblos y la biodiversidad amazónica.



Misión capuchina en Nabusímake, 1916. Foto: Gustav Bolinder. Archivo: Organización Gonawindúa Tayrona.

¿Dónde estaba la cámara el 12 de octubre?¹

David Hernández Palmar

Al cacique Sabino Romero y al bravo pueblo yukpa, por vivir y ser vanguardia de la lucha por las tierras indígenas en Venezuela, por esa amistad sincera, sin dobleces, y por dejar como legado el espíritu de la lucha de los Pueblos Indígenas, que es la lucha por la ética planetaria y los seres vivos, lo cual involucra a todos y a todas sin distinción. // A Pablo Ramos, por mantener vivas en la mirada crítica, rebelde e insurgente la niñez y juventud de nuestros pueblos ante el discurso colonizador y en la lucha por la emancipación en los territorios simbólicos del audiovisual en Abya-Yala.

SI PARTIMOS DE QUE LA historia de la humanidad descansa en la vida y enseñanzas de las creaciones materiales y espirituales de las naciones indígenas, trabajar por el reconocimiento de nuestros idiomas, costumbres y cosmovisión, es decir, por las características que nos han definido como comunidades, se convierte en

¹ Colaboraron en este escrito: Amalia Córdova, asistente de la Dirección del Center for Latin American and Caribbean Studies (Clacs o Centro de Estudios Latinoamericanos y Caribeños) de la Universidad de Nueva York, y Noel Padilla, profesor del Centro de Experimentación para el Aprendizaje Permanente (CEPAPE), Programa Universitario adscrito al vicerrectorado académico de la Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez (Uners) de Venezuela.

una labor fundamental. Por tanto, las comunidades y pueblos indígenas hemos construido, gracias a diversas iniciativas, estrategias para la visibilización y defensa de nuestros derechos a través del uso de las herramientas audiovisuales. Este proceso lo hacemos al mismo tiempo que dejamos de reconocernos como “minoría étnica” y componemos sociedades que se plantean procesos que van en contravía de la destrucción del planeta y de discursos hegemónicos y expansionistas.

Dinámicas originadas en diversos espacios de reflexión y aprendizaje –como yanamas, mingas, festivales y muestras de cine, encuentros de documentalistas, espacios de alta negociación en el sistema internacional, entre otros– evidencian la necesidad de seguir trabajando en la construcción de discursos audiovisuales que interpreten respetuosamente la realidad indígena. De igual manera, en estas experiencias puede también verse que la importancia de los esfuerzos colectivos es vital, ya que estos requieren de un proceso de identificación, reconocimiento y trabajo, en función de contrarrestar el discurso deformador y dominante. Los procesos de comunicación indígena deben seguir apuntalándose como instrumentos de cambio que problematicen –con la lente y voz desde los pueblos y con una postura transversal de ética planetaria– las agendas naturalizadas de estigmatización y colonización de los medios de información, concentrados en pocas manos y que imponen una sola visión estandarizada de la cultura, una “monoculturalidad” y universalidad que niega la diversidad.

Una breve línea de tiempo

No puedo hablar de mí sin hablar del otro y de la otra, porque yo soy solo si ellos y ellas son; entonces somos nosotros y nosotras. Betty Cariño

Desde la década del 70, las comunidades y pueblos indígenas de Abya-Yala iniciaron significativos procesos de comunicación, como la producción radial y de audiovisuales de la comunidad y el lanzamiento de portales indígenas. La realización audiovisual, en sus formas diversas –la ficción, la animación, los videoclips musicales, las videocartas y los documentales– permitió a los realizadores indígenas ir adaptándose a las nuevas tecnologías, para crear poderosas obras que desafían mitos del “indígena que ya no existe” o del “indígena mestizo que no tiene identidad”.

Al respecto, es importante destacar algunas de nuestras primeras pantallas socialmente comprometidas, como: Cine imperfecto y revolucionario en Latinoamérica. Los espacios de movimientos sociales antiquinquenio (1992);

encuentros transnacionales como el Festival de Cine y Video Indígena de Nueva York (The Native American Film and Video Festival, New York, 1979); portales como el de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI), de México; talleres como “Más allá del indigenismo: Transferencia de medios audiovisuales a organizaciones y comunidades indígenas, México, 1990” y “Video en las aldeas”, Brasil, 1987. Remitiéndonos a la producción comunicacional indígena en Venezuela, esta ha conseguido decir “presente” dentro espacios en los que, en otros contextos, era impensable tener participación. Puntualizamos algunos antecedentes: el periódico *Nūnūiki Wayuu (La Voz del Guajiro)* editado por Ricardo Semprún, considerado como el primer periódico indígena de Venezuela, fundado en 1972, escrito exclusivamente en wayuunaiki (idioma wayúu); la traducción y oficialización del Himno Nacional de Venezuela en wayuunaiki, hecha por Flor Palmar en 2006; la primera edición de la Muestra de Cine Indígena de Venezuela (2008); el *Diccionario de la Lengua Guajira. Guajiro-Castellano*, elaborado por el poeta wayúu Miguel Ángel Jusayú (1981); o la organización de la Primera Muestra de Cine Indígena en la Organización Internacional del Trabajo (OIT), entre otras.

Estéticas, temáticas y modos de producción

La realidad del Abya-Yala apunta a la visibilización de lo que no se quiere ver ni escuchar. Es importante entonces entender que el grueso temático de la realización audiovisual indígena, particularmente el trabajo documental resultado de talleres de formación, aborda temáticas sobre derechos territoriales y derechos humanos. La mayoría de estas realizaciones se caracterizan por que en ellas se traza un contrapunto entre la realidad vivida por los indígenas y la historia fabricada por los medios –motivo por el cual están habladas en idiomas propios indígenas, con subtítulos en castellano– y la banda sonora está compuesta polifónicamente, es multivocal, ya que las voces de la comunidad son el hilo conductor de la narrativa audiovisual.

En las formas contemporáneas del audiovisual, tanto la tecnología como los modos de producción hacen difusas las fronteras entre los géneros y las categorías cinematográficas. Estas tendencias se presentan igualmente en las comunidades y pueblos indígenas, que plantean formas híbridas narrativas y métodos diversos para la resolución de los relatos y, como resultado de los procesos de creación colaborativos y colectivos, reformulan el rol del director y cuestionan la noción de autoría. Las historias que se cuentan se relacionan con tradiciones y

requieren de consulta a la comunidad y de un ejercicio de memoria colectiva, lo que procura un trabajo dentro de contextos recíprocos. Otra característica importante del audiovisual indígena es la capacidad de resolución de problemas de producción y realización generados por la cantidad limitada de recursos. Igualmente se destaca la priorización y diversificación de las formas de distribución local que hacen las comunidades, sin fines mercantiles, con el fin de hacer llegar los productos audiovisuales; por este motivo se realizan diferentes versiones que permiten un consumo interno y para el resto del público.

Reto jurídico de los pueblos indígenas

Al hacer un recorrido por las propuestas y coyunturas de las reconfiguraciones de las nuevas legalidades en los países del Abya-Yala, surgen varias ideas para la problematización y discusión de las políticas públicas de producción audiovisual y la forma como estas se articulan de manera activa con las formas de organización de los pueblos indígenas. Hay que resaltar que en la actualidad es posible pensar guiados por esta razón y lógica, gracias a la dimensión mediática del mundo contemporáneo, definida por algunos teóricos brasileños como *Edade Midia* (edad mediática o edad de los medios). Esta dimensión mediática ha reconocido la importancia de las marcas discursivas que los medios de comunicación dejan en las sociedades contemporáneas, en el desarrollo de subjetividades y en la construcción identitaria que hacemos todos y todas como pueblo. Podemos destacar, entre los diferentes medios de comunicación, al cine y la televisión como propiciadores de referentes fundamentales en los imaginarios sociales de los últimos cien años.

El audiovisual supone entonces una dimensión simbólica creada por la racionalidad dominante; es decir, quien posee el poder material posee también la capacidad de producir una narrativa espiritual dominante. Esta última se hace hegemónica en cuanto que se asume como la razón desde donde se piensa y se vive la realidad. En nuestro momento histórico del audiovisual indígena, estas marcas siguen estando presentes; sin embargo, debemos seguir manteniendo la autocritica necesaria ante las grandes contradicciones en nuestras prácticas comunicativas. Ello nos permitirá dar los saltos necesarios para que los medios públicos puedan mostrar la voz y la imagen del pueblo tejida en la comunicación.

Pero estas marcas discursivas hegemónicas que evidenciamos parecen estar también en las representaciones cinematográficas “indígenas” y en las políticas que promocionan su producción, realizadas desde la mirada externa. Aunque

sería mezquino no reconocer que hoy existe una presencia del tema indígena en nuevas realizaciones con contenidos históricos, es importante también leer las marcas hegemónicas que estas poseen. Pareciera un lugar común decir que la estética es contenido, pero esta afirmación parece contradecirse cuando, por ejemplo, quienes protagonizan las historias pertenecen al *stock* de estrellas de la televisión o cuando los planos, los parlamentos, las estéticas se parecen en demasía a las de las telenovelas que producen los canales tradicionales. Lo mismo sucede cuando se financian realizaciones cinematográficas que hablan desde el lugar social de siempre, desde donde se mira al pueblo indígena como se lo ha hecho tradicionalmente.

Las lógicas de producción del cine indígena están basadas en las alianzas que hemos realizado con colectivos populares, las cuales son invaluable conquistas de nuestros pueblos. Sin embargo, los adjetivos con los que se nomina al cine indígena, como, por ejemplo, “cine comunitario”, parecieran darle un carácter de minusvalía frente al cine que hacen los “especialistas” o las élites, el cual es llamado simplemente “cine”. ¿Qué es lo que en realidad los diferencia, si ambas narrativas son contadas con sonidos e imágenes en movimiento?, ¿las políticas para el desarrollo cinematográfico atienden de igual manera a estas realizaciones?, ¿qué lugar social del discurso se privilegia en las políticas cinematográficas y el marco jurídico que las regula?, ¿es acaso una estética emancipadora la que se expresa en estas realizaciones?, ¿dónde está el lugar social que puede transformar los discursos audiovisuales propiciadores de nuevas mediaciones, nuevas significaciones y nuevos imaginarios?

Pachakuti, en lengua aymara, quiere decir “tiempo de vuelta”, es decir, hace referencia a un tiempo que nos permite dejar de ver nuestro pasado como algo inerte y nos hace mirar el presente de manera crítica, para ofrecer aportes concretos en las discusiones legislativas en materia comunicacional. Ante esta realidad, también preguntamos: ¿cuál es el papel que estamos llamados a cumplir desde las diversas plataformas, procesos y colectivos de cine y medios audiovisuales?, ¿cuál deberá ser la contribución en la construcción de nuevos discursos posibilitadores de una racionalidad emancipadora?, ¿cómo y quiénes construyen la necesaria estética orientadora de valores emancipadores?, ¿cómo producir un arte que no hable del pueblo indígena, sino que sea voz e imagen del pueblo indígena?

El análisis de los medios de comunicación públicos permite hacer una reflexión crítica para la transformación de las formas de hacer televisión, basados en las siguientes preguntas: ¿será que el cine y el audiovisual que hoy se promueven en los países en donde vivimos pueden correr con la misma suerte?, ¿qué posibilidades jurídicas tienen los pueblos indígenas cuyos territorios son

ocupados por países que tienen tratados de libre comercio?, ¿cuál es la complejidad jurídica que nos sirve de escenario? Estos cuestionamientos –tratados por comunicadores y comunicadoras indígenas en las mesas de trabajo del Encuentro de Documentalistas de Latinoamérica y el Caribe - Siglo XXI, ENDOCXXI²– pueden servir como punto de partida para generar una reflexión profunda sobre los discursos audiovisuales que hoy financian los Estados, cooperaciones internacionales, becas, universidades, fundaciones, entre otros. Igualmente, permiten preguntarse por la necesidad de potenciar, promover y construir narrativas propias, sin ignorar las posibilidades de la transcendencia y la creación de jurisprudencias a favor de los pueblos indígenas.

Transitar en la discusión

Para problematizar esta dimensión del audiovisual indígena, se proponen algunos cuestionamientos que pueden invitar a la discusión y construcción. Si el cine es considerado una narrativa hecha de imágenes audiovisuales en movimiento, ¿podemos afirmar que existen fronteras que separan lo que hoy institucionalmente se considera cine de otras formas de narrativa audiovisual?, ¿cuáles pueden ser estas fronteras?, ¿de qué manera podrían caracterizarse el cine y las “otras” formas de narrativa audiovisual? y, de acuerdo con esta discusión, ¿sería necesaria una ley de cinematografía o una nueva ley del audiovisual?

Reconocer la presencia de marcas hegemónicas en los discursos que hoy elaboramos nos convoca a accionar diversos escenarios de producción, que requieren de un marco jurídico en materia audiovisual que los regule. Es fundamental entonces construir una nueva ley que reconozca la diversidad al cine, tanto en sus formas de hacer como en sus lenguajes y narrativas, las cuales forman parte de las mediaciones fundamentales de nuestra sociedad. Es entonces urgente e impostergable que el desarrollo de políticas públicas surja de un ejercicio de construcción dialógica incluyente en el cual participen colectivos, trabajadores y trabajadoras del quehacer audiovisual, instituciones y colectivos vinculados a la formación de audiencias y públicos críticos y diversas formas organizativas del pueblo que se reconocen como audiencias críticas.

Como pueblos indígenas, hemos asumido la tarea de transitar en la construcción y el entendimiento del buen vivir, desafío histórico que nos convoca a

² Distintas versiones del Encuentro de Documentalistas de Latinoamérica y el Caribe – Siglo XXI, han sido realizadas en Caracas 2008, Guayaquil 2009, Buenos Aires 2011 y Guadalajara 2013.

la reflexión, problematización y transformación de dimensiones fundamentales para la emancipación. El territorio que ocupa la significación en contextos simbólicos está cruzado por las imágenes de la televisión y el cine de Hollywood, que aún asume el referente imperial como paradigma estético y ocupa mayoritariamente las pantallas. Este paradigma, que promueve la “forma ideal de vida” desde la lógica del capitalismo como la forma única de relación en la sociedad, se alimenta cotidianamente de los discursos audiovisuales con que nos relacionamos.

Son múltiples las estrategias y acciones que se pueden desarrollar para promover la realización de discursos audiovisuales que apunten al despliegue de nuevos imaginarios y significaciones liberadoras y que trasciendan hacia la construcción de un modelo societal antragónico al capitalismo. Esta es pues una invitación a construir las imágenes audiovisuales que sean reflejo/representación del pueblo indígena, activo en la descolonización y en la acción emancipadora, que permitirá que las voces de los históricamente no escuchados sea la voz que prefigure la sociedad y la vida nueva. En ese sentido, consideramos fundamental contemplar las siguientes recomendaciones para la discusión de leyes del audiovisual desde los pueblos:

Reconocer el audiovisual como:

- Derecho cultural y no como mercancía.
- Representación, comunicación, formación, texto, discurso proveedor de imaginarios sociales.
- Arte liberador que rompe los esquemas fragmentarios del pensamiento colonizador.
- Acción creadora y proveedora de valores necesarios para la construcción de una sociedad con diversos nombres propios, que permita equidad de género, diversidad sexual, diversidad cultural, solidaridad, justicia social y ética planetaria.
- Texto propiciador de aprendizajes de vida necesarios para su incorporación en el sistema educativo en los países del Abya-Yala, como política educacional, la cual debe permitir el desarrollo de herramientas para la construcción, deconstrucción y análisis crítico de discursos y para la promoción de la lecto-escritura audiovisual en los entornos educativos y espacios de aprendizaje.

Promover políticas públicas en materia audiovisual que permitan:

- La transformación de las condiciones sociales de producción audiovisual, en cuanto se reconozcan los aportes y reivindicaciones de los trabajadores y trabajadoras del audiovisual, en el hacer de un oficio y profesión artística creadora, integral y liberadora.

- Promover la formación en lectoescritura audiovisual en los entornos de los pueblos y comunidades indígenas. Estos esfuerzos deberán aportar al surgimiento y visibilización de narrativas que representen las subjetividades sociales, políticas, históricas y creadoras de estos pueblos.
- Crear espacios de formación en los entornos comunitarios vinculados al audiovisual, con el propósito de potenciar y fortalecer narrativas que hagan presentes a los pueblos indígenas como protagonistas transformadores y constructores de un nuevo modelo civilizatorio.
- Hacer presencia en las pantallas del audiovisual indígena y de otros pueblos del mundo, que han sido invisibilizados por oligopolios del cine y la televisión, por ser discursos cuestionadores de las lógicas capitalistas.
- Visibilizar y reconocer las narrativas populares como configuradoras de nuestra identidad, como pueblos indígenas, pueblos del Abya-Yala.
- Resguardar y conservar la memoria audiovisual indígena y realizar las acciones pertinentes para tal fin.

Dos anécdotas

“¿Dónde estaba la cámara el 12 de octubre de 1492?” Esta pregunta, que surgió después de la proyección del documental *La siembra del agua* de Jorge Montiel en el marco de la Muestra de Cine Indígena de Venezuela en 2008, nos ubica como audiencia, pero también como sujetos activos que identifican qué es lo que se está privilegiando y desde dónde. Entonces, imaginarnos cómo recrear la historia interiorizada del “descubrimiento” de América nos puede permitir identificar desde dónde estamos mirando y qué es lo que estamos reproduciendo a nivel discursivo. De esta forma podemos evidenciar que el enemigo no es la herramienta ni la estrategia: el enemigo es el discurso. Es por este motivo que se hace necesario preguntarnos si sería posible contar la historia si la cámara que filma está mirando desde nuestros territorios el arribo de los “barcos españoles” y qué historia se contaría con una cámara que está mirando desde la orilla de la playa, desde las montañas, desde las rancherías, desde las comunas, desde los caseríos, en esos días de 1492. ¿Es posible hablar de encubrimiento?

Al respondernos honestamente estas preguntas, posiblemente veamos que en nuestros procesos aún se esté mirando a través de la cámara que está montada en los barcos españoles y que las narrativas que se reproducen con esta óptica son las cosas naturalizadas que nos condenan como pueblos. Por tanto, expresar

la realidad indígena en la actualidad requiere que esta sea interpretada en todas las narrativas posibles y que sus espiritualidades sean desobedientes a las marcas de opresión y violencia históricas. Por este motivo, hablar de estas marcas y evidenciarlas para la emancipación nos permite remitirnos a quinientos años de resistencias y asumir las historias que contemos, con la energía y fuerza que demandan, en términos emocionales, políticos, económicos, culturales. Cabe decir que el solo intento de forzar estas narrativas a tener una mirada romántica sobre nuestra realidad implica negar un proceso y reducirlas a eventualidades. Es necesario hablar con nombre propio y con pertinencia cultural, para establecer un diálogo franco y abierto con lo que hoy se ha heredado y que se ha matizado desde un enfoque intercultural.

Dos caras de la moneda en la comunicación indígena

Peor que la blasfemia de los opresores es la blasfemia de los oprimidos, una imitación de la primera, es querer ser como el amo, querer estar en su lugar y vestir su sayo. Cuando ambas se conjugan, es el fin de la esperanza, y su ruido nos ensordece.

En un taller de comunicación del programa Alma Wayúu en Otros Pueblos, en la comunidad Pemon Manak Krü de Santa Elena de Uairen, en Venezuela, se inició una discusión sobre cómo el “periodismo” permea los procesos indígenas de la comunicación y cómo se construye un discurso que muestre las dos caras de la moneda. Una maestra de primaria afirma al respecto:

Esa es una pretensión bastante absurda, hay verdades, la verdad no tiene dos caras, la verdad tiene una sola, la que se construye desde el pueblo... No hay dos caras de la moneda, tenemos una realidad en la cual alguien miente y miente por un posicionamiento sesgado y por sus intereses... No se puede ser ingenuo y mucho menos hacerse el neutro disfrazándose de periodista ético y objetivo, el comunicador indígena que, en los momentos donde hay que tener una posición, apela a lo neutro, entonces está asumiendo la posición del opresor y legitima los malos hechos que se hacen en contra del pueblo... El comunicador indígena tiene también la responsabilidad de elegir.

Algunos retos

- La complejidad de financiamiento al audiovisual indígena.
- La brecha digital existente, el predominio del idioma inglés en programas de computador e Internet.
- La distribución limitada.
- La brecha que hay en el imaginario continental Norte/Sur, que invisibiliza a Centroamérica.
- El acceso a formación y capacitación y la falta de infraestructuras y escuelas, sobre todo para la posproducción.
- Los temas de igualdad de género y la falta de formación de la juventud indígena.
- La preservación y la falta de archivos comunitarios.
- El acceso remoto y limitado a teléfono, Internet y electricidad.
- La seguridad, persecución, censura, criminalización de la lucha (violencia militar).
- La traducción, doblaje y subtítulo a otros idiomas.

Nuestros procesos de comunicación indígena y nuestras alianzas han continuado registrando a través del audiovisual las imágenes de nuestros rostros, que se reflejan en las aguas de los ríos, en los mares, y no en los espejos, muchos de ellos rotos, donde no vemos a los demás. Es esto un llamado sobre la importancia de tener en cuenta las características culturales y las necesidades particulares en el desarrollo e implementación de políticas y proyectos de comunicación que conciernen a las naciones indígenas, con nuestra plena participación en cada toma de decisión. Es necesario hacer cumplir los diferentes acuerdos e instrumentos internacionales en los que hemos logrado incidir con mucho esfuerzo –como el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo, la Convención sobre la Diversidad Cultural de la Unesco, el Plan de Acción de Ginebra relacionado con los pueblos indígenas y su participación–, así como la aplicación del párrafo 22 de los Compromisos de Túnez de prestar atención especial a la situación particular de nuestros pueblos y a la conservación de nuestro patrimonio y legado cultural. Sigamos contando nuestra aldea para así seguir contando al mundo.



Audiencias indígenas

Rosaura Villanueva



POCAS VECES SE HABLA DE las audiencias en el cine y, cuando se escucha sobre ellas, casi siempre se trata de estadísticas y clasificaciones que evidencian lo que estas representan para el consumo y para la pauta publicitaria. Las investigaciones sobre esta temática en el campo de la cinematografía en Colombia tienden a reducir sus resultados a indicadores de crecimiento de la industria, lo que representa únicamente cuestiones monetarias e invisibiliza a los públicos que están fuera del espectro de los grandes exhibidores. Por estos motivos es necesario preguntarse: ¿quiénes son las audiencias de las pantallas alternas?, ¿son menos o más potenciales las audiencias de las pantallas alternas que las que asisten a las salas comerciales?, ¿al no representar dinero, no merecen ser estudiadas?, ¿es posible pensar que estas audiencias son las que están dado sentido y cabida a la mayor parte de la producción audiovisual nacional, que está lejos de llegar a las salas comerciales?

Es necesario voltear la mirada al público y ver qué opina. Necesitamos de una sociedad colombiana más crítica ante lo que nos muestran los medios de comunicación; no podemos comer callados, tenemos derecho a exigir a las pantallas no solo acceso sino también calidad, y calidad no solo técnica, sino temática.

El cine y el video indígenas vienen cobrando importancia en los últimos años, lo que no se debe solo a que ahora tengan un mayor acceso a la tecnología

PROYECCIÓN DE LA **Muestra de cine y video indígena, Daupará, en territorio guajiro**, 2012. Archivo: Daupará.

o a más procesos de formación que permiten el incremento de su producción audiovisual, sino a que hay un público para estas producciones. Hay una audiencia cautiva y potencial que está esperando las producciones indígenas, quiere verlas e incluso las solicita. Especialmente, existe una audiencia indígena que difícilmente llega a tener contacto con las salas comerciales, pero que poco a poco se está familiarizando con las pantallas grandes y con las pantallas alternas. Pero, ¿cómo se llega a esas audiencias?, ¿qué piensan de ver su imagen reflejada en la pantalla¹ que llega a su territorio? Es lo que quiero responder en parte con este artículo, basado en las experiencias de comunicación indígena con las que tengo cercanía.

Circulación según los públicos

Aunque el interés de este artículo se centra en las audiencias indígenas, me es preciso abordar de manera somera, como punto de partida, la dimensión general de la circulación de estos productos audiovisuales en los públicos externos. Examinar el recorrido de las películas tanto dentro como fuera de los territorios nos permite remitirnos a sus motivaciones y situarnos en el origen de las estrategias políticas, comunicacionales e incluso espirituales de estas obras. Por otro lado, nos deja ver también cómo se incorporan estas obras al aparato mediático tradicional y a los circuitos nacionales de exhibición y evidencia la necesidad de aumentar la distribución territorial y potencializar las audiencias propias.

En muchos de los casos, las obras llegan inicialmente a las urbes de la mano de los realizadores indígenas o de colaboradores de los procesos para participar en espacios de diálogo intercultural o por invitación de la Academia, entidades y colectivos relacionados con la defensa de los derechos humanos y culturales, entre otros. Algunas veces hacen parte de la socialización de procesos de formación o del desarrollo de obras, realizadas con aportes de entidades públicas o privadas. Algunas obras realizadas con el objetivo primordial de denunciar llegan incluso a cortes y tribunales de justicia, como parte de la evidencia probatoria de los procesos judiciales que adelantan las organizaciones indígenas. Las realizaciones que no alcanzan estas instancias, pero que se enmarcan también en la necesidad de visibilizar las realidades de agresión a los derechos humanos, culturales y de la Madre Tierra se inscriben, por lo general, en festivales y muestras

¹ Me refiero en específico a las pantallas alternas de exhibición de contenidos audiovisuales indígenas, independientemente de los dispositivos. Igualmente, aclaro que no hago referencia a los contenidos que llegan a través de la televisión pública.

de cine y video especializados en temas étnicos, antropológicos, ambientales, de derechos humanos, etc.

Estas diferentes formas de circulación evidencian que las connotaciones estratégicas no son solo de creación de las obras, sino de su orientación hacia los diferentes públicos: unas hacia el interior de las comunidades, otras hacia fuera y otras a ambos públicos. Es preciso decir que el hecho de que algunas obras sean dirigidas particularmente al público externo no excluye la circulación interna de las mismas. Un claro ejemplo de orientación estratégica hacia las diferentes audiencias se ve en el caso de Chiapas Media Project/Promedios, en México, descrito así por Omar Rincón:

Mientras la tendencia de los medios masivos/invasivos ha sido contar la militarización y violencia de Chiapas, las comunidades han contado sus modos de sobrevivir y resistir; sus luchas por la autonomía. Por eso, a través del video viajan para documentarse a sí mismas, en su propia lengua y estética. Los videos producidos por la comunidad para decirle al mundo acerca de sus proyectos colectivos en café, textiles, educación y agricultura orgánica se distinguen de aquellos que se producen para el uso local e interno de la misma comunidad que cuentan en lengua Maya y se refieren a los encuentros comunitarios, religiosos y culturales. Las comunidades de Chiapas han adoptado la tecnología video como una importante herramienta para su comunicación interna, preservación cultural, los derechos humanos, y como medio para comunicar sus propias verdades, historias y realidades al mundo exterior. Lo cierto es que los videos zapatistas tienen un efecto muy poderoso en los públicos internacionales y promueven la sensibilización hacia la lucha indígena y la importancia de la autorrepresentación. Y así las comunidades indígenas controlan su producción de imágenes y pueden hacer conexiones con otras comunidades y extender su lucha en la esfera pública².

En Colombia una película como **Palabras mayores** (Silvestre Gil Zarabata, Saúl Gil y Amado Villafaña, 2009) del Colectivo Zhigoneshi de la Organización Gonawindúa Tayrona, entre otras, se crea con el objetivo de hablarles a los hermanitos menores, a la gente de afuera del territorio, lo que se expresa directamente en el contenido. Ejemplo de lo anterior son las palabras del mamo kogui

² O. Rincón. "Estos/medios/apropiados: cuentos indígenas de la paciencia, la identidad y la política". *Revista de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia*, 21 (2009): 196.

Jacinto Sarabata cuando le habla al público externo en uno de los fragmentos de video: “si supiera expresarme como ustedes, les diría tantas cosas que nos pasan”, o la introducción de cada corto de esta serie, que en un subtítulo enuncia: “nuestras autoridades espirituales le responden al mundo”. Como dice el dicho popular, “más claro no canta el gallo”, esta obra fue concebida estratégicamente para las audiencias externas.

Producciones como las mencionadas logran conquistar audiencias en diversas pantallas, como las de los festivales y muestras de cine tanto nacionales como internacionales o las de la televisión regional, en ventanas como Tele Caribe. Es de resaltar la conquista de **Palabras mayores** en las salas de cine comercial (Cinemark), espacio que, hasta donde tengo conocimiento, no ha sido permeado por ningún otro colectivo de comunicación indígena³. Pero, a pesar de este gran logro, la mayoría de las producciones audiovisuales indígenas no califican en este tipo de ventanas ni incluso en muchos de los festivales (de clase A), ya sea porque no cumplen con los cánones técnicos y estéticos establecidos por la industria de la exhibición o porque sus contenidos no se ajustan a las concepciones del mundo del entretenimiento.

Si el balance de participación de las obras indígenas en Colombia en las pantallas de cine comerciales da un rojo intenso subrayado, el balance de participación en la televisión no es muy diferente. Hasta 2012, sumada a la difusión regional que tuvo **Palabras mayores**, lograron ser emitidas por Señal Colombia las producciones **Nabusímake: memorias de una independencia** de Zhigoneshi (Amado Villafaña, 2010) y **Jiisa Weçe – Raíz del conocimiento** (Cineminga, 2010). Igualmente, intervinieron manos indígenas en el desarrollo de los proyectos de televisión étnica **Ancestro tribal** (2008) y **Aborígen** (2004-2005), dirigidos por Daniel Piñacué Achicué y coproducidos por RTVC – Señal Colombia y la Fundación Nasa Wala.

En 2013, el panorama se torna un poco más esperanzador, no precisamente en relación con emisiones realizadas, sino con la apertura de programas en el canal regional de Bogotá, Canal Capital, que, por su componente étnico, dio cabida a las realizaciones indígenas, y por la reciente convocatoria realizada por la Autoridad Nacional de Televisión (ANTV) y el Ministerio de Cultura dirigida

³ La participación de esta serie en salas comerciales se realiza obedeciendo al requisito para los grandes exhibidores de proyectar cortos colombianos para obtener una reducción del 6,5% sobre su contribución parafiscal, en lo que corresponde al desarrollo cinematográfico nacional reglamentado en la Ley de Cine colombiana (véase Ley 814 de 2003, art. 14).

a grupos étnicos, la que asegura la realización y emisión en televisión de cinco nuevos productos audiovisuales.

La baja participación en las salas de cine y en la televisión de obras audiovisuales indígenas no es solo a una realidad local, sino que corresponde a una problemática continental, la cual se ha convertido en uno de los principales impulsores del desarrollo de los procesos de comunicación de estos pueblos. Los comunicadores indígenas se han visto en la necesidad de resignificar el uso de la imagen que se hace de ellos, así como de crear contenidos propios e injerir en la formulación de las políticas públicas en comunicación por parte de los Estados. En su ensayo “Estéticas enraizadas”, Amalia Córdova plantea objetivamente el tema:

La invisibilización de los pueblos indígenas contemporáneos en el cine de América Latina y en las pantallas de televisión también crea una presión histórica para los comunicadores indígenas. El cine y video indígena siguen en tensión con el archivo fílmico mundial, que desde su origen fomenta el exotismo de los pueblos indígenas, tanto en cine etnográfico como narrativo, producido localmente o por equipos extranjeros. Algunos comunicadores indígenas han comenzado a abrir, repatriar y reprocesar sus archivos para contar sus propias historias de una manera muy poderosa y conmovedora, especialmente visible en trabajos de Video nas Aldeias de Brasil, como **Xina Bena/Nueva era** (2006), **Pirinop: mi primer contacto** (2005-2007), **De Volta a Terra Boa/Volver a la buena tierra** (2008) y **Ja Me Transformei em imagem/ Ya me convertí en imagen** (2008). En estos documentales, las comunidades revisan y comentan material fílmico de archivo, recreando y contando su versión de situaciones pasadas y exponiendo estos hechos para las nuevas generaciones con un contexto propio⁴.

La otra pantalla, que no es ajena a los procesos de comunicación indígena, es la Internet. Por este medio hacen su recorrido muchas obras audiovisuales indígenas y llegan de forma más práctica a mayores audiencias, en especial las externas, lo que la convierte en un escenario de gran utilidad para los temas de denuncia. Esta practicidad se refleja tanto en el acceso a Internet por parte de las comunidades o procesos de comunicación indígena como en el amplio alcance de sus obras. Es necesario tener en cuenta que, aunque cada día hay más acerca-

⁴ A. Córdova. “Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina”. *Comunicación y Medios*, 24 (2001): 81-107. Santiago: Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.

mientos y apropiación de las tecnologías de la información, las condiciones geográficas de la gran mayoría de los territorios indígenas en Colombia dificultan el cubrimiento óptimo de estas tecnologías, motivo por el cual muy pocos procesos de comunicación indígena cuentan con sus propias páginas Web, siendo los blogs, YouTube, Vimeo y Facebook las herramientas más utilizadas. En otros países del continente hay avances significativos en este tema, como es el caso de IsumaTV⁵, una iniciativa que proviene y se desarrolla desde el seno del pueblo inuit en Canadá y que desde su propia plataforma de difusión multimedia a través de Internet, les da cabida todos los otros pueblos indígenas del mundo.

En cuanto a los contenidos que se suben a la red, se presentan discusiones dentro de los procesos de comunicación y de las comunidades, enfocadas en la cantidad y diversidad de personas al rededor del mundo que tendrán acceso a esta información. Algunos interrogantes dentro de las comunidades son: ¿qué se puede o debe mostrar y qué no?, ¿en qué ocasiones mostrar obedece a una necesidad de protección o, por lo contrario, pone en riesgo? Por ahora, cada proceso de comunicación encuentra sus respuestas en las estrategias creadas en los diálogos sostenidos sobre el tema con las comunidades. Para el público en general resultaría de gran importancia que todos estos materiales estuviesen en la red o que existiesen copias disponibles para todo el mundo; sin embargo, resulta muy complejo lidiar con estas solicitudes, ya que, a pesar de la alta importancia de sus contenidos, de su restringida circulación en medios y de su valor dentro del patrimonio de la nación, entran en juego diferentes factores que no son percibidos por el público. Por un lado, algunos colectivos suman recursos con la venta a módicos precios de las copias de los videos para poder ayudar a la sostenibilidad de los procesos de comunicación, motivo por el cual muchas veces no se encuentran versiones completas de las obras en Internet. Igualmente, el regalar copias también representa costo y tiempo que deben asumir los realizadores. Por otro lado, existe una discusión de fondo que tiene que ver con los derechos de autor de las obras de propiedad colectiva y la consiguiente explotación de la imagen, un tema que para los pueblos indígenas representa un desafío y un largo camino a puertas de construirse.

Las audiencias indígenas

Para iniciar la reflexión sobre el tema de las audiencias indígenas, quiero mencionar la experiencia del Tejido de Comunicación de la ACIN y de gran parte

⁵ Véase más en su página Web (<http://www.isuma.tv/>).

de sus trabajos, los cuales se orientan hacia los dos públicos, el interno y el externo. Este colectivo incluye dentro de su trabajo habitual la formación del público hacia el interior del territorio, es decir, que genera audiencias que abordan el audiovisual desde sus propias reflexiones. Podemos notar claramente que se ha originado una transformación en el tratamiento narrativo de las obras gracias a la interacción que han logrado con el público indígena, lo cual evidencia que la formación de públicos en la comunicación audiovisual indígena se ejerce en doble vía: por un lado, corresponde a la definición dada por la Dirección de Cinematografía, según la cual “la formación de públicos significa [...] aportar en la cualificación de los espectadores, en el desarrollo de su sentido crítico, en el modelado de sus gustos, en la concientización de sus derechos como consumidores de productos audiovisuales y en la calidad de la información que reciben de las pantallas”⁶; y, por otro, al hecho de que los realizadores están siendo formados por su público, desde los comentarios explícitos de la audiencia y desde las deducciones a las que se llega a través de los comportamientos y actitudes implícitas en esta. A continuación comparto las palabras expresadas por Mauricio Acosta, miembro del Tejido de Comunicaciones de la ACIN:

Con **Pá poder que nos den tierra** [2005] 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 después de lo presentado. Y, claro, por los videoforos nos dábamos cuenta de 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! ¡Imagínese 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** [2006] presenta otro enfoque: ya no es tanto la agresión, que evidentemente había que presentarla,

⁶ R. Arbeláez. “El arte de la exhibición cinematográfica”. En *Manual de gestión de salas alternas de cine*. Bogotá: Dirección de Cinematografía, Ministerio de Cultura, 2004, p. 19.

sino otra tonalidad, donde ya se empieza 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 quien 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 lucha⁷.

El planteamiento de una formación de doble vía con los públicos toma sentido en el valor que resulta de las interacciones de las obras indígenas con la audiencia indígena, pero no se logra en la exposición a cualquier pantalla, sino que emerge en procesos de transmisión específicos. Según Orozco,

La interacción que las audiencias entablan con los medios de hecho varía, no solo de medio a medio, sino de acuerdo con los distintos géneros programáticos y también con relación a diferentes prácticas y hábitos socioculturales. Las audiencias se van constituyendo en lo que son, fundamentalmente a través de sus procesos de recepción-interacción con los diversos medios y como resultado de las mediaciones que ahí intervienen⁸.

Dada esta definición, dedico las siguientes líneas a examinar de manera panorámica cómo se vienen dando algunos de los procesos de recepción-interacción entre el cine indígena y el público indígena en Colombia, y cómo lo que llamamos cine indígena, más allá de percibirse como contenido temático —a los ojos de la gran mayoría de los espectadores en las urbes y de la crítica cinematográfica—, se posiciona también como “medio” dentro del mundo indígena. La importancia de este medio es entendida no solo desde el horizonte de la emisión o la generación de pantallas alternas a las salas convencionales de exhibición, sino como vehículo para emancipar la comunicación, para contar para dentro y para afuera, con voz y mirada propias; como lo señala Omar Rincón, “debemos reconocer la matriz popular de la gente para contar historias desde las necesidades de las comunidades y desde los saberes narrativos de la gente. La propuesta es muy simple: ¡Sí al activismo mediático! ¡Dejemos de ser audiencia, seamos productores!”⁹

7 G. Polanco y C. Aguilera. *Luchas de representación. Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano*. Cali: Universidad del Valle, Colección Ciencias Sociales, 2011, p. 96.

8 G. Orozco. *El reto de conocer para transformar. Medios, audiencias y mediaciones*. México: Educar 8, 1997.

9 Rincón. “Estos/medios/apropiados”, op. cit.

Es en el proceso de realización audiovisual en donde se empieza a percibir la relación de la recepción-interacción entre el medio —la película indígena en proceso— y la audiencia —la comunidad indígena protagonista—. Usualmente se genera un diálogo constante con la comunidad, que toma decisiones sobre el contenido, antes de llegar a la versión final de la película. De esta forma, la comunidad, como “audiencia de primera mano”, legítima y aprueba, o no, la producción audiovisual, sin importar si esta ha sido realizada por un equipo conformado por miembros indígenas o externos. Son las asambleas, en la mayoría de los casos, los escenarios donde se dan las primeras interacciones entre la película, el público y los realizadores.

El video fue realizado durante casi dos meses, no completo, sino que hemos estado participando para que sea también de forma muy espontánea. Y qué permitió eso, permitió que nosotros lo visibilicemos con los mismos estudiantes, ellos mismos fueron quienes de alguna manera dijeron si era cierto lo que se estaba narrando. De todas maneras eso es un proceso muy bonito, porque es la posibilidad de verse uno al espejo y ver realmente cómo estamos arreglados, cómo de pronto nos estamos viendo, cómo estamos actuando y, en ese sentido creo que la primera vez tuvimos como esa idea siempre de mostrar primero en las comunidades y así al interior con los estudiantes y líderes de esas comunidades que hacen parte de quienes se están formando en Pedagogía de la Madre Tierra, y desde ahí se ha empezado a rotar en distintos escenarios para compartir la experiencia, sobre todo para que se conozca qué es Pedagogía de la Madre Tierra, qué se está haciendo y así que haya una apertura para intercambiar, dialogar, intercambiar experiencias y que se generen espacios que puedan fortalecer estos procesos o que puedan alimentar otros procesos a nivel externo¹⁰.

Es importante mencionar que, incluso antes de comenzar, ya sea en la etapa de desarrollo, de preproducción o de producción, se da en muchos de los casos una mediación tan valiosa que de ella depende que se siga por el mismo camino o se cambie de rumbo. De igual manera, esta interacción se da también con el mundo espiritual, ya que muchos equipos de producción antes de iniciar los rodajes pasan por la ritualidad, mediada por los médicos tradicionales, ya sea para armonizar, para consultar, para orientar o para que los padres espirituales

10 Entrevista con Juan Carlos Jamioy, realizador kamentzá, integrante de la Licenciatura en Pedagogía de la Madre Tierra, en Antioquia.

se apropien de las herramientas audiovisuales que se tienen en el territorio. Para que se entienda desde Occidente, a estos rituales se los llama bautizos de los equipos técnicos. El que exista esta mediación genera en gran parte de la audiencia indígena una mayor credibilidad, apropiación de la cultura y aceptación de los procesos de comunicación. Recuerdo que un mayor nasa nos preguntaba, después de un videoforo de Cineminga, en el recorrido por el Huila, si estábamos haciendo práctica de la ritualidad, ya que el trabajo que estábamos haciendo era importante, pero si estábamos acudiendo a la medicina tradicional tenía mayor sentido, que, de lo contrario, era difícil que nuestro trabajo fortaleciera a la comunidad.

El mundo de las imágenes no es exclusivo de las herramientas cinematográficas y tecnológicas. Las “imágenes” se configuran en el mundo espiritual desde tiempos ancestrales, por eso en algunos territorios tienen su padre o su espíritu, y es este quien debe guiar a las nuevas imágenes que vienen a caminar por el territorio. “Porque imágenes siempre se están viendo y produciendo, desde el vientre de la madre, en los sueños”¹¹, dice Manuel Sisco, pidiendo que se haga referencia a imágenes filmicas cuando estamos hablando de imágenes mediadas por la tecnología. Algunas obras develan en su contenido esta mediación con el mundo espiritual, como es el caso de **Resistencia en la Línea Negra** (Amado Villafana, Saúl Gil y Silvestre Gil, 2011).

Cuando una obra ya está finalizada, los relatos audiovisuales de manos de los indígenas empiezan a caminar por su territorio a través de circuitos creados por los mismos realizadores y por los equipos de comunicación, y las obras recorren mingas, asambleas, congresos, escuelas, veredas, resguardos, municipios, ciudades, etc. Aun cuando cada proceso maneja sus propias estrategias de difusión, las socializaciones y los videoforos son los ejercicios más populares de circulación y diálogo con la audiencia. En estos espacios –y en el proceso de recepción-interacción entre los realizadores que presentan sus propios materiales y la audiencia indígena– reside el valor de la formación en doble vía con los públicos.

Es muy interesante ver lo que sucede cuándo los mayores o los ancianos ven el video.

Siempre las socializaciones eran muy alegres, porque para ellos verse ahí, escuchar al vecino hablando, era un momento muy interesante, incluso

11 M. Rodríguez, “Hacia un cine indígena como metáfora de la memoria de un pueblo y de su resistencia”. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 21 (2013). En línea: http://www.antropologiavisual.cl/2013_21_bo5_rodriguez.html#16

siempre conversaban durante el video, a veces era una manera de que otros escucharan lo que ellos tenían para decir, pero que a veces en lo cotidiano no se escuchaba. Como cuando el gobernador hablaba de la importancia de tener tierras para poder sembrar y la importancia de seguir, como los mayores siempre han usado ese discurso del “¿si ven?, es que así es que hay que hacer”, como siempre pasándoles a los jóvenes la responsabilidad de lo que tienen que seguir haciendo de alguna manera. Alguna vez, hubo un comentario muy interesante que resumió un poco lo que buscábamos con ellos, y era que decían, se maravillaban con cómo se veía de bonito todo, alguno de los chicos nos decía: el río, el río que vemos todos los días, ese río cómo es de feo y ¿por qué por la cámara se ve tan bonito? [...] era ver cómo el audiovisual o cómo ese mecanismo hacía que lo que ellos veían diariamente se resignificara de alguna manera, y, al ver esa imagen en el video, veían la comunidad muy bonita. Entonces era como volverse a ver, como decir: “cómo se ve de bonito todo allá”, “mirá la casa cómo se ve de bonita”. Era un proceso interesante la socialización¹².

Esto es lo que contó Jaime Tisoy, al preguntarle si su video **Runacuna Ñawiruraj** (2010) había sido socializado con las comunidades en el Valle del Sibundoy:

Sí, claro, lo hemos presentado, ha gustado mucho. Es muy bonito porque la gente se ve diferente, “ese no soy yo”, dice la gente; “oh, mire cómo me veo en televisión”. Porque a veces uno piensa que es de una forma, pero cuando se ve en las imágenes, en una pantalla y, la voz le causa gracia y también curiosidad. Es una alegría que ellos compartan las imágenes de ellos mismos a través del audiovisual¹³.

Muchos de los colectivos de comunicación y realizadores indígenas se han dado a la tarea de crear festivales de cine y muestras audiovisuales, que generalmente “itineran” por los territorios. En estos escenarios de recepción-interacción se muestran películas de diversos pueblos indígenas del mundo e incluso de diversos movimientos sociales y comunitarios. La selección de las obras se encamina a estimular la reflexión, al mostrar las realidades de otros pueblos que, aunque distantes, sufren los mismos flagelos que se viven en los territorios indí-

12 Entrevista con Natalia Villa Díez, coordinadora del Proceso de Comunicación Audiovisual de Nuevos Decimeros con Niños y Jóvenes Zenú.

13 Entrevista con Jaime Tisoy, comunicador inga del Valle del Sibundoy, integrante del Colectivo de Comunicación del Territorio Tamabioy.

genas de Colombia. La exhibición audiovisual se realiza a través de videoforos, ya sea en salones de colegio, sedes de los cabildos, asambleas, parques, malokas, discotecas, o simplemente se programan debajo de árboles y estrellas, películas para niños y para grandes, en horarios que pueden extenderse a petición del público. Algunos integran, además de la exhibición, el componente de encuentro de saberes, que transcurre en foros, intercambios de experiencias, mesas de trabajo y talleres de formación.

Algunas de estas ventanas son:

- ✦ Festival de Cine y Video Rodolfo Maya y Muestra Itinerante de Cine Indígena en Homenaje a Maryi Vanessa Coicué, organizados por el Tejido de Comunicaciones de la ACIN, del pueblo nasa.
- ✦ Muestra de Cine y Video Wayúu, organizada por la Red de Comunicadores Putchimajana (Portador de la Palabra), del pueblo wayúu, Venezuela y Colombia.
- ✦ Caminandando, Muestra Internacional de Cine y Video Afro e Indígena, organizada por integrantes de la Licenciatura en Pedagogía de la Madre Tierra, de diversos pueblos indígenas.
- ✦ Daupará, Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, organizada por un equipo intercultural, conformado por activistas, documentalistas, comunicadores y colectivos de comunicación indígenas.
- ✦ Recorridos Audiovisuales de Cineminga, organizados por la Fundación Cineminga, en Tierradentro y Huila con el pueblo nasa.
- ✦ Otras Miradas, Muestra Itinerante de Video Indígena en el Putumayo, organizada por la Escuela de Comunicación Propia del Putumayo.

Así describen en el Tejido de Comunicaciones una de sus actividades durante el Primer Festival de Cine y Video Rodolfo Maya, en Cerrito, Valle:

En la sede de Tarsus se presentaron videos documentales y argumentales con temáticas como el conflicto armado y el desarraigo, contados desde la vivencia de los niños y la lucha de mujeres indígenas por la defensa de su territorio de las empresas extractivas. Participaron niños de 3º, 4º y 5º grado que se mostraron muy atentos a los videos. Durante el foro todos estaban muy receptivos y en sus comentarios dejaban ver que, a pesar de su edad, ellos no estaban muy lejos de las problemáticas del desplazamiento

forzado y del conflicto armado. Algunos de sus comentarios fueron: “los indígenas quieren que la empresa se vaya porque les está destruyendo la naturaleza”; “la selva es la casa de los indígenas y la empresa se las va a destruir [...] ellos pelean, porque ¿cómo van a vivir?” Las profesoras que acompañaban a los niños resaltaron que el video es una herramienta pedagógica muy dinámica, expresaron que veían muy necesario trabajar estas temáticas con sus estudiantes, incluyendo videos como estos dentro de sus planes de estudio. // En la Sede Comunal se presentaron videos que reflexionaban sobre la extracción de petróleo en Ecuador y sobre el desplazamiento forzado en Colombia. Los estudiantes que asistieron se mostraron muy críticos ante las políticas que permiten a las multinacionales despojar de los territorios a comunidades indígenas que viven de la tierra. Asimismo, se habló sobre la problemática del conflicto armado en Colombia. Esto hizo que muchos asistentes propusieran la continuidad de los videoforos para tener ópticas más diversas de la realidad colombiana que las presentadas por los medios masivos de comunicación¹⁴.

Mi experiencia con las audiencias propias

Como miembro del colectivo Cineminga, he estado vinculada activamente a dos espacios de circulación del cine y video indígena: uno, la muestra nacional Daupará, en la cual he podido estar cerca de la audiencia indígena en territorio wayúu y en algunos de los cabildos indígenas en Bogotá; y otro, los Recorridos Audiovisuales de Cineminga, realizados entre la población nasa de los resguardos en Tierradentro, en Cauca y Huila.

Esta última experiencia es muy significativa para mí, ya que en estos recorridos hemos presentado nuestras películas, las cuales provienen precisamente del pueblo nasa, además de otros materiales de compañeros de colectivos de comunicación, nacionales e internacionales. Esto ha tomado mayor significado por cuanto he podido aprender del público y me he sentido motivada por él, para continuar no solo en la labor de difusión, sino en la labor de producción de nuevas obras. Es por esta experiencia, vivida no solo como persona sino como colectivo, que siento que existe una relación de formación de doble vía en la co-

¹⁴ El Festival de cine llegó hasta el Placer, Cerrito. En línea: <http://festivalrodolfomaya.blogspot.com/2011/08/el-festival-de-cine-llego-hasta-el.html>

municación con las comunidades indígenas, entre los realizadores y los públicos. Es como si fuésemos, al tiempo, público de nuestro público, porque, además de recibir felicitaciones o críticas, escuchamos historias, consejos, llamados de atención, y a la vez también somos escuchados. Esta situación quizás no aplique solo al contexto indígena, tal vez también se esté dando en otros contextos comunitarios. Geodiel Chindicué, compañero nasa de Cineminga, con quien trabajo en este proceso, reflexionando sobre los Recorridos dice que lo que hicimos fue llegar a la cocina del territorio, a la *tulpa*, como se dice cocina en *nasa yuwe*.

La *tulpa* es muy significativa en la vida del indígena, ya que es el centro de comunicación nasa, es donde se atiende al visitante; en la cocina está la familia, allí se da la orientación. La comunicación nace desde ahí: se imparten las labores, la experiencia, el conocimiento. En la tradición, la *tulpa* es el colegio donde el muchacho aprende y donde a las niñas se les enseña a tejer; alrededor del fogón se va hilando la lana y se va cocinando también. El haber llegado con las películas a donde está la comunidad, donde están los médicos tradicionales, los gobernadores, las autoridades, es haber llegado a la cocina del territorio, es involucrarse con la familia, es escuchar las opiniones, los pensamientos, las reflexiones. Llegamos al territorio a escuchar y ser escuchados¹⁵.

Durante estas experiencias hemos logrado recolectar muchos testimonios del público. Algunos de ellos están solo en nuestras memorias y otros los resguardamos en audios y videos. Quiero compartir parte de ellos, pero desde distintos puntos de vista.

Frente a narrativas propias de lo propio

Muy importante ver que tanto Quintín Lame como *Thë Wala* nos enseñan a vivir en armonía con la naturaleza, con los mismos compañeros. Ahí nos damos cuenta que el *Thë Wala* tiene que ser bien formado, debe tener buen espíritu, para que nos guíe a cada uno de nosotros, y como guía debemos de aprender de él mucho, y para eso nos ha servido el video¹⁶.

¹⁵ Reflexión de Geodiel Chindicué, después de la realización del Recorrido Audiovisual de Cineminga en Tierradentro, 2012.

¹⁶ Comentario de un mayor en el Resguardo de la Estación – Tálaga, después de haber visto *Jiisa Weçe*.

Hablando de narrativas propias, hay una escena particular de *Nanz* (Carlos Gómez y Geodiel Chindicué, 2013) en la que un niño sube a la casa del médico tradicional y, antes de llegar a esta, canta un pajarito en su camino, el pajarito chocolate. Así le dicen por su color, pero tiene su nombre en *nasa yuwe*. Este pajarito canta de dos formas, cada una de las cuales tiene su connotación específica en la cultura nasa: una es cuando el pajarito regaña, interpretada como una señal de prevención de que no se puede ir por ese camino o de que algo está mal; la otra es cuando el pajarito canta contento, que se interpreta lo contrario: que las cosas van bien y el pajarito felicita. Un espectador que no es nasa ni siquiera percibe el canto del pajarito, mientras que el público de este pueblo lo identifica de inmediato y lo relaciona, como pasa en la escena cuando un mayor que dice: “ese era el que regañaba”, al salir en escena una imagen del pajarito chocolate, y cuando canta el pajarito de nuevo, se escucha: “ahora sí está felicitando”.

En la grabación de una secuencia se presentó la siguiente discusión entre el equipo de producción: en la escena se requería que se le quitaran dos huevos a una gallina mientras esta los empollaba. En ese momento la gallina no estaba poniendo, por lo cual nosotros representamos la acción de sacar los huevos como si fuesen de esa gallina. Sin embargo, su canto no correspondía a la actividad, las gallinas tienen diferentes cantos: cuando están poniendo hablan de una forma, cuando están empollando hablan de otra. Uno de los compañeros nasa, al notar esto, reaccionó y dijo: “eso está mal hecho, el público no nos va a creer”; pero ¿cuál público? “El indígena e incluso el campesino”. Los no indígenas no entendíamos a qué se refería el compañero, hasta que nos explicó. Finalmente en la posproducción se arregló insertando un canto correspondiente a la actividad de poner de la gallina.

Las películas indígenas que están dirigidas al público interno manejan unos códigos narrativos que solo se entienden desde dentro. Cuando la audiencia indígena se ve reflejada en la pantalla, está más concentrada, más atenta, no pierde detalle, tal vez porque comúnmente no tienen la oportunidad de verse en los medios o porque lo que ven la mayoría de veces en la televisión es una imagen distorsionada del significado real de su cultura que no refleja la cotidianidad del indígena. Lo anterior influye en la pérdida de la cultura, en que los jóvenes asuman otros comportamientos y que se vayan adaptando a lo que muestran los medios. Escuchemos lo que dice la mayora del Resguardo Fxiw Pérez:

De pronto hemos mirado cuando éramos pequeños, pero, como nos hemos desplazado a otro departamento, se va perdiendo esa cultura. El audiovisual es muy bueno para que nosotros vayamos recordando, y a veces podemos

enseñarle a nuestros hijos. Ojalá que esta no sea la primera ni la última vez, ojalá que ustedes puedan seguir visitando a las escuelas, para que así los niños vayan aprendiendo. Estas son historias que nosotros no sabemos, que muchas veces nuestros padres no nos contaron, y no porque ellos no quieran enseñarnos, sino por falta de que alguien los asesorara a ellos, creo yo. Pero esto me parece muy bonito, ojalá esto no se quede ahí estancado, sino que sigamos adelante. Los felicito por el trabajo que ustedes han hecho. Esto es como una novela para nosotros, lo que esa pantalla nos han mostrado.

El hecho de que las películas estén en la lengua propia es otro de los elementos que cobran un valor único en la interacción con las audiencias indígenas. Por un lado, hay indígenas que no saben leer o a los que se les dificulta captar en su totalidad los mensajes cuando van en subtítulos, y por otro, las lenguas indígenas tienen una carga identitaria muy fuerte, con lo cual es difícil lograr traducciones literales en castellano. Tal vez algunas personas digan que pasa lo mismo cuando vemos películas de otros países, en otros idiomas que están subtituladas, pero las personas que estamos cobijadas por el castellano como lengua materna respondemos a múltiples identidades, mientras que cuando se tiene como lengua materna a una lengua indígena se corresponde a esa identidad originaria.

He tenido la oportunidad de ver *Jiisa Weçe* y *Majayut* (Cira Helena Navas García, *Majayut*, 2011) en diferentes escenarios, tanto indígenas como no indígenas, y es muy agradable escuchar las risas de quien verdaderamente entiende el contexto, lo que se quiere significar. En nuestra experiencia, los compañeros nasa siempre están buscando por dónde introducir humor en el contenido de las películas, porque la vivencia del nasa se da entre la alegría, aún en medio de las dificultades, y cuando presentamos las películas en las comunidades nasa es muy divertido, la gente se ríe, entiende el chiste.

La utilización de las lenguas originarias en las películas se convierte también en una herramienta pedagógica, que promueve la práctica de las mismas. Igualmente es un ejercicio que permite recrear y preservar la memoria, lo que se evidencia en las opiniones de la audiencia. Recuerdo que un comunero nasa, después de haber visto nuestras películas en una proyección que realizamos en el Resguardo de Chinas, nos decía: “el nasa no es muy amigo de los libros, pero viendo del video aprendemos la historia; sería bueno llevar allí la historia de otros líderes”. Desde la parte de la educación propia, las obras se convierten en materiales didácticos muy útiles. Es lo que expresa una joven del Resguardo de Fxiw Páez:

De verdad esto me sirve mucho, porque soy madre comunitaria en este lugar, y la gente alrededor, la gente campesina, me pide que use mi idioma, y

que enseñe la cultura. Pero yo estoy cruda en eso, pues uno acá se le olvida; yo crecí y se me olvidó el idioma, se me olvidó todo, y con esto trata uno de entrar en el tema. Quiero agradecerles por todo este aporte que nos dan.

O una profesora en el Resguardo de la Gaitana: “Esos videos que ustedes nos vinieron a contar son muy buenos para nosotros y para los niños aquí en la escuela. Es importante que los niños aprendan la historia de Manuel Quintín Lame, para que eso no se acabe de aquí a mañana y sean ellos la que los cuenten a los hijos, entonces”. Y el mayor en el Resguardo Nueva Esperanza:

Desde que se juntó el cabildo aquí, se ha venido trabajando y hemos tenido muchos conocimientos en cuanto al resguardo, el cabildo y las organizaciones indígenas, pero en realidad yo nunca había mirado la historia del finao Manuel. En realidad es una cosa que le duele a uno, como mira uno el manejo del... aquí no digamos que del blanco, digamos que del español, porque el español es el que ha venido a meternos esa clase de cizañas para apoderarse de las riquezas que tenemos como indígenas; entonces mire que es una cosa que duele.

En medio de la diferencia, se teje la unión a través de la comunicación

En general, aun cuando existen diferencias culturales entre los pueblos indígenas, tanto en Colombia como en el mundo, las películas se hacen con el fin de visibilizar y denunciar las condiciones en las que se vive en sus territorios y las diferentes amenazas a las que se enfrentan las poblaciones y la Madre Tierra. Muchas de estas amenazas radican en el conflicto armado y en la presencia de multinacionales que explotan los recursos naturales. Las películas, que en principio son dirigidas al público externo, para hacer un llamado a los entes estatales, a las organizaciones internacionales y a la solidaridad de los hermanos no indígenas, son percibidas por las audiencias indígenas como contundentes herramientas pedagógicas. Las graves problemáticas vividas por otros pueblos indígenas, por el agua, la minería, el aire, las semillas –en Perú, Guatemala o Venezuela– o ya están pasando aquí o no está lejos de que pasen. Entonces, a través del audiovisual se extienden voces de alerta, que pueden ayudar a prevenir, a tomar acciones, a tomar ejemplo de los recursos a los que acuden otros hermanos indígenas, a unirnos todos y formar redes.

Al presentar la película *El oro o la vida* (Álvaro Revenga, 2011), que expone el tema de la minería a cielo abierto que se realiza en Centroamérica, circuitos de exhibición, tanto en Guatemala como en Colombia, en Daupará, en territorio wayúu y en Tierradentro, el público se identificó con los hermanos indígenas en esos países y los comentarios resuenan:

Mayor wayúu en el Resguardo de Provincial:

En eso de las viviendas más o menos sabe defenderse uno, pero aquí sin ver nada y sin practicar nada [estudios de contaminación del ambiente]. Pero por medio de la película uno ve que la contaminación, los hermanos wayúu la estamos sufriendo. Eso está claro. Están sacando el oro, eso está grave; la contaminación que tienen ellos, cómo se pone la piel, tantos pe-laos como si los hubieran pasado por candela. Eso es grave. Aquí en Provincial, no digamos que ya hemos pasado por eso, porque apenas estamos comenzando, pero la contaminación sí la hay. La empresa Cerrejón puso aquí unos monitoreos; ellos dicen que no hay contaminación, pero sí lo hay, porque anteriormente usted veía esto aquí, mejor dicho, como si fuera una montaña de una serranía, se veía así fresquecita, tan fresco, pero hace cuatro, tres meses, me acuerdo yo que estos palos estaban era para secarse, lo montes ya no se le veía..., mejor dicho, ni una hoja, y nos preguntábamos, esto se va acabar. Si uno se mete así por un monte uno viene bañado de la contaminación, del polvillo que levanta la mina, así que los animales se están muriendo y ahora sí estamos viendo que la contaminación está, pero ellos dicen que no.

Mayora wayúu en el Resguardo de Provincial:

Estaba haciendo como un paralelo de la realidad que sucede allá y la realidad que nosotros vivimos acá. Es casi que lo mismo. Entonces yo considero que este tipo de sensibilización a la comunidad es bueno y sería importante que, más adelante, la convocatoria se haga más abierta o para otros resguardos. Pero yo, viendo esto, es la realidad que nosotros estamos viviendo aquí, es una pobreza al lado de tanta riqueza. Es una contaminación, y no se tiene que ver con eso. Es la muerte, se trata de la muerte o la vida, ese juego, ese paralelo. Entonces yo considero que muy buena la película. Es una realidad que nosotros aquí vivimos y que es el mismo lenguaje que manejamos en todos los territorios indígenas que estamos afectados por las multinacionales.

Recuerdo que después de la proyección de esta misma película, durante una asamblea con más de 300 personas en el Resguardo de San Miguel de Turminá, en Tierradentro, una mayora, de mínimo 80 años, me llamó –se veía en su rostro la alegría– y me dijo: “estoy muy contenta, porque yo pensaba éramos poquitos, yo casi como no salgo, pero viendo este video veo que somos muchos, ¡que no estamos luchando solos!”

Con las proyecciones de las películas de otros pueblos, en las comunidades hemos podido evidenciar cómo se gesta un llamado a la unión. Estas películas demuestran que es la vida la que está en riesgo y que la pervivencia en los territorios no depende de las riquezas, sino de las acciones que tomemos en defensa de ella. Ante esto no hay diferencias que valgan. Por ejemplo, en el Resguardo de San Andrés de Pisimbalá asistió a nuestra muestra un pastor de la Iglesia Evangélica, aun siendo éste un territorio de constante conflicto entre la población indígena y campesina. Al ver la película peruana *La voz de las semillas* (Rodrigo Otero, 2011), el pastor se pronunció poniendo a nuestro servicio el parlante de la iglesia para que convocáramos más público: “es necesario que la gente vea estos materiales, eso nos puede pasar a nosotros”, decía. Así como estas producciones audiovisuales son elementos pedagógicos para la audiencia indígena, deberían ser material obligatorio en las clases de cualquier colegio no indígena, lo que se defiende en los territorios indígenas no es solo la vida de ellos, es la vida de todos, la pervivencia de la humanidad.

Referencias



Movilización indígena en Jukulwa. 2011. Foto: Amado Villafaña. Archivo: Zhigoneshi, Organización Gonawindúa Tayrona.

Parte I

- AGIER, M. "La antropología de las identidades en las tensiones contemporáneas". *Revista Colombiana de Antropología*, 36 (2000). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- ARENDR, H. *La Crise de la Culture*. París: Gallimard, 1989.
- ARIAS HERRERA, J. C. *La vida que resiste en la imagen. Cine, política y acontecimiento*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2010.
- AUGÉ, M. *La guerra de los sueños: ejercicios de etnoficción*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- BARRIENDOS, J. "La colonialidad del ver. Visualidad, capitalismo y racismo epistemológico". En *Desenganche: visualidades y sonoridades otras*. Quito: La Tronkal, 2010.
- BARTH, F. *Los grupos étnicos y sus fronteras: la organización social de las diferencias culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- BARTHES, R. *Lo obvio y lo obtuso: retóricas de la imagen*. Paidós, 1986.
- _____. *Cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós, 1989.

- BECERRA, S. "Presentación". *Investigación e historiografía. Cuadernos de Cine Colombiano*, 13 (2008). Bogotá: Cinemateca Distrital.
- BOURDIEU, P. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- _____. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.
- CAMPO, J. "Los estudios del cine documental y la cuestión de lo real". *Comunicación y Medios*, 24 (2011): 273-284. Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.
- CASTRO GÓMEZ, S. "Historicidad de los saberes, estudios culturales y transdisciplinariedad". En A. G. Flórez y C. Millán (eds.), *Desafíos de la transdisciplinariedad*. Bogotá: Instituto Pensar, Pontificia Universidad Javeriana, 2002.
- CASTRO GÓMEZ, S. y R. GROSFUGUEL. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad Central, Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- CATALÁ, J. M. "Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa". En *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo*. Pamplona: Punto de Vista, 2007.
- CÓRDOVA, A. "Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina". *Comunicación y Medios*, 24 (2001): 81-107. Santiago: Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.
- CÓRDOVA, A. y JUAN. F. SALAZAR. "Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America". En P. Wilson y M. Stewart (eds.), *Global Indigenous Media. Cultures, Poetics and Politics*. Durham - Londres: Duke University Press, 2008.
- CUEVAS ÁLVAREZ, E. (ed.). *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, 2010.
- CHANAN, M. "El documental político después de la Guerra Fría". *Comunicación y Medios*, 24 (2011). Santiago: Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.
- DELGADO LIZ, ANTONIO. "Presentación". En E. Cuevas Álvarez (ed.), *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2006.
- Escuela de Comunicación Social - Universidad del Valle. "La verdad acerca de la no ficción". En *Una memoria obstinada: en torno al documental*. Serie Pensamiento Audiovisual, 1. Cali, 2002.
- FLÓREZ, A. G. y C. MILLÁN (eds.). *Desafíos de la transdisciplinariedad*. Bogotá: Instituto Pensar, Pontificia Universidad Javeriana, 2002.
- FOLLARI, R. "Más allá de la historia del arte como disciplina: la cultura visual y el estudio de la visualidad". En A. G. Flórez y C. Millán (eds.), *Desafíos de la transdisciplinariedad*. Bogotá: Instituto Pensar, Pontificia Universidad Javeriana, 2002.
- GARCÍA ESPINOZA, Julio. "Por un cine imperfecto". *Cine cubano*, 140 (1970).
- GARCÍA, J. J. y G. MONTEFORTE. "Presentación". En *Raíz de la imagen*. Catálogo del VIII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas. Oaxaca, CLACPI, Ojo de Agua Comunicación, 2006.
- GINZBURG, C. *Le Sabbat des Sorcières*. París: Gallimard, 1992.
- GINSBURG, F. "Indigenous Media. Faustian Contract or Global Village?" *Cultural Anthropology*, 6 (1) (1991): 92-112. Nueva York: American Anthropological Association.
- _____. "Embedded Aesthetics: Creating a Space for Indigenous Media". *Cultural Anthropology*, 9 (3) (1994): 365-383.
- _____. "Screen Memories: Resignifying the Traditional in Indigenous Media". En F. Ginzburg, L. Abu-Lughod y B. Larkin (eds.), *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002.
- _____. "Introduction: Complicity and Engagement in the Ethnography of Media". En F. Ginzburg, L. Abu-Lughod y B. Larkin (eds.), *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002.
- GLEGHORN, Ch. "Creando espacios de reflexión y reconocimiento: la crítica cinematográfica del lenguaje audiovisual del cine indígena". Ponencia en el panel "Imagen de los pueblos originarios en el cine", XI Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas: "Por la vida, imágenes de resistencia". Bogotá, CLACPI, 24 de septiembre de 2012.
- GÓMEZ, F. J.; R. ARNAU y C. GONZÁLEZ. "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*, 24 (2011): 227-243. Santiago: Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.
- GROS, Ch. "Indigenismo y etnicidad: el desafío neoliberal". En *Antropología en la modernidad*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, 1997.

- _____. *Políticas de la etnicidad: identidad, Estado y modernidad*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2012, pp. 127-168.
- GRUZINSKI, S. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner"*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- GUBERN, R. *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- GUTIÉRREZ, F. "Intervención". VIII Encuentro Internacional de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas, XI Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas: "Por la vida, imágenes de resistencia". Bogotá, CLACPI, septiembre de 2012.
- HANSEN, Ch.; C. NEEDHAM y B. NICHOLS. "Pornografía, etnografía y los discursos de poder". En B. Nichols, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- HOYOS, DIEGO LEÓN. "Entrevista a Martha Rodríguez". *Cine*, 18 (1982). Focine.
- ISHIZUKA, K. L. "A través de nuestros propios ojos. El cine realizado con metraje doméstico japonés-americano". En E. Cuevas Álvarez (ed.), *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, 2010, pp. 207-223.
- JIMENO, M. "Juan Gregorio Palechor: tierra, identidad y recreación étnica". *Journal of Latin American Anthropology*, 1 (2) (1996): 46-77.
- JULLIER, LAURENT. *¿Qué es una buena película?* Barcelona: Paidós, 2002.
- LEÓN, Ch. "Visualidad, medios y colonialidad. Hacia una crítica decolonial de los Estudios Visuales". En *Desenganche: visualidades y sonoridades otras*. Quito: La Tronkal, 2010.
- MACHADO, A. "El cuarto iconoclasmo y otros ensayos herejes". En *El paisaje mediático: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libro del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000.
- MATEUS, A. "Lo indígena en el cine y videos colombianos: panorama histórico". *Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento. Cuadernos de Cine Colombiano. Nueva Época*, 17A (2012): 7-27. Bogotá: Cinemateca Distrital, Instituto Distrital de las Artes.
- MITCHELL, T. "Orientalism and the Exhibitionary Order". *Visual Culture Reader*. Nueva York: Routledge, 1998, pp. 293-303.
- MORA CALDERÓN, P. "De caníbales y peregrinos: sobre arte y etnografía visual". En *Arte y etnografía*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2007.
- _____. "De laboratorios y ezwamas". *Signo y Pensamiento*, 54 (2009): 349-352. Bogotá: Universidad Javeriana.
- _____. "Reapariciones del pasado". *Zhigoneshi*, 10 (2009): 33-34. Santa Marta: OGT.
- MORIN, E. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2002.
- NICHOLS, B. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- ODIN, R. "El cine doméstico en la institución familiar". En E. Cuevas Álvarez (ed.), *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, 2010.
- POLANCO, G. y C. AGUILERA. *Luchas de representación. Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano*. Cali: Universidad del Valle, 2011.
- PULECIO, E. *El cine: análisis y estética*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2008.
- QUIJANO, A. "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina". En S. Castro Gómez, O. Guardiola y C. Millán (eds.), *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica postcolonial*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1999.
- RAMOS, R. "Maurice Holbwachs y la memoria colectiva". *Revista de Occidente*, 100 (1986).
- RAPPAPORT, J. *La política de la memoria: interpretación indígena de la historia en los Andes colombianos*. Popayán: Universidad del Cauca, 2000.
- RENOV, M. "Discursos históricos de lo inimaginable: *The Maelstrom*". En E. Cuevas Álvarez (ed.), *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, 2010.
- RUBY, J. "Hablando por, acerca de, con, al lado de: un dilema documental y antropológico". *Revista Fall*, 2 (1991).
- SARLO, B. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- SÁNCHEZ, G. *Guerras, memoria e historia*. Medellín: La Carreta, 2006.

- SANJINÉS, I. "Indígenas en las cámaras: construyendo empoderamiento y nuevas prácticas de resistencia". *Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento. Cuadernos de Cine Colombiano - Nueva Época*, 17 B (2012).
- SUESCÚN PORRAS, MARÍA DEL CARMEN. "Más allá de la historia del arte como disciplina: la cultura visual y el estudio de la visualidad". En A. G. Flórez y C. Millán (eds.), *Desafíos de la transdisciplinariedad*. Bogotá: Instituto Pensar, Pontificia Universidad Javeriana, 2002.
- TARKOVSKI, A. *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp, 1991.
- TORRES MÁRQUEZ, VICENCIO. *Los indígenas arhuacos y la "vida de la civilización"*. Bogotá: Librería y Editorial América Latina, 1978.
- ULLOA, A. "Movimiento indígena y medio ambiente". En *Movimientos sociales, Estado y democracia en Colombia*. Bogotá: CES - Universidad Nacional, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2001.
- WALSH, C. (ed.). *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial. Reflexiones latinoamericanas*. Quito: Abya-Yala, Universidad Andina Simón Bolívar, 2005.
- WOOD, D. M. J. "Marta Rodríguez, testigo audiovisual de un etnocidio". *Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento. Cuadernos de Cine Colombiano - Nueva Época* 17 A (2012): 28-41.
- WORTHAM, E. C. "Between the State and Indigenous Autonomy: Unpacking Video Indígena in Mexico". *American Anthropologist*, 106 (2) (2004): 363-368.
- YATES, FRANCES A. *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus, 1974.

Parte II

- ALMENDRA QUIGUANÁS, VILMA ROCÍO. *Encontrar la palabra perfecta: experiencia del tejido de comunicación del pueblo nasa en Colombia*. Jorge Mauricio Escobar Sarria, orientador. Cali: Universidad Autónoma de Occidente, 2010. En línea.
- ARBELÁEZ, R. "El arte de la exhibición cinematográfica". En *Manual de gestión de salas alternas de cine*. Bogotá: Dirección de Cinematografía, Ministerio de Cultura, 2004.

- ARDÈVOL, ELISENDA. "Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 53 (2) (1998).
- BOURDIEU, PIERRE. *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- CÓRDOVA, A. "Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina". *Comunicación y Medios*, 24 (2011): 81-107. Santiago: Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.
- FUENTES, KETTY MERCEDES "Kankuama TV: Medio ciudadano desde lo étnico". Ponencia presentada en la Universidad del Atlántico, 2010.
- HABERMAS, J. *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Taurus, 1987.
- MATEUS MORA, ANGÉLICA. "Lo indígena en el cine y videos colombianos: panorama histórico". *Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento. Cuadernos de Cine Colombiano - Nueva Época*, 17A (2012): 7-27. Bogotá: Cinemateca Distrital, Instituto Distrital de las Artes.
- OROZCO, G. *El reto de conocer para transformar. Medios, audiencias y mediaciones*. México: Educar, 1997.
- POLANCO, G. Y AGUILERA, C. *Luchas de representación. Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano*. Cali: Universidad del Valle, Colección Ciencias Sociales, 2011.
- RINCÓN, O. "Estos/medios/apropiados: cuentos indígenas de la paciencia, la identidad y la política". *Revista de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia*, 21 (2009): 198-196.
- ROCHA VIVAS, MIGUEL. *Pütchi Biyá Uai. Precursores. Antología multilingüe de la literatura indígena contemporánea en Colombia*. Programa Libro al Viento, vol. 1. Alcaldía Mayor de Bogotá, 2010.
- RODRÍGUEZ, C. *Lo que le vamos quitando a la guerra*. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, Friederich Ebert Stiftung, 2008.
- RODRÍGUEZ, M. "Hacia un cine indígena como metáfora de la memoria de un pueblo y de su resistencia". *Revista Chilena de Antropología Visual*, 21 (2013). En línea.
- TEITELBAUM, A. *Sociedades transnacionales y DDHH*. Bogotá: ILSA, 2008.
- URBINA RANGEL, FERNANDO. *Las palabras de origen. Breve compendio de mitología de los uitoto*. Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas de Colombia, Ministerio de Cultura, República de Colombia, 2010.



Filmografía

A Journey to the Operations of South American Gold Platinum Co., in Colombia South America. Kathleen Romelli. South American Gold Platinum, 1937, 16 mm, 15 min. Indígenas del Chocó.

Aborigen. Daniel Piñacué Achicue. RTVC - Fundación Nasa Wala, 2004-2005, 25 min c/u. Serie documental sobre etnias en Colombia.

Almas indígenas. Vidal Antonio Rozo. Filmadora Calima, 1962, 35 mm, blanco y negro, 35 min. Indígenas inganos, kam-sionas y kofanes.

Amanecer en la selva. Miguel Rodríguez, 1950, 16 mm, 45 min. Indígenas del Chocó.

Ancestro tribal. Daniel Piñacué Achicue. RTVC

- Fundación Nasa Wala, 2008, 25 min c/u. Serie documental de 13 capítulos.

Babel Times, Manuel Quintín Lame Writhings.

Fernando Giraldo, animación gráfica digital artesanal, 2010, 23 min. Pueblos misak, kuna tule, kamentzá y nasa.

Campesinos. Marta Rodríguez y Jorge Silva. Fundación Cine Documental, 1970-1975, 16 mm, blanco y negro, 52 min. Documental, campesinos e indígenas del Cauca.

Chumbe toribiano. Tejido de Comunicación de la ACIN, s.d.

¿Cómo hicimos Palabras mayores? Pablo Mora. Pablo Mora y Organización Gonawindúa Tayrona, 2009, 7 min. Documental DVCAM,

pueblos kogui, wiwa y arhuaco.

Contravía. Hollman Morris. Serie documental.

Crónica de un baile de muñeco. Pablo Mora. Pablo Mora, Lavinia Fiori y Comunidad Indígena Yukuna de Puerto Córdoba, 2003, Betacam digital, 93 min. Documental, pueblo yukuna.

Crónica de una masacre anunciada. Antonio Palechor. Antonio Palechor y Manuel Sánchez, 2012, Betacam, 1 h, 30 min. Documental, pueblo nasa.

Cuibas. Antonio Montaña, 1979, 16 mm, color, 23 min. Documental, pueblo cuiba.

De volta a Terra Boa/Volter a la buena tierra. Vincent Carelli. Brasil, Video nas Aldeias, 2008,

- 21 min. Video documental, indígenas de Brasil.
- Desde el corazón del mundo/From the Earth of the World.** Alan Ereira. Inglaterra, BBC, 1990, 1h, 27 min. Documental, pueblo kogui.
- El origen del pueblo tikuna/Mangutangu Aru Ngoechiga.** Gustavo de la Hoz. Corporación Horizontes Colombianos, 2009, video, 1h, 1 min. Pueblo tikuna.
- El oro o la vida.** Álvaro Revenga. Guatemala, Caracol Producciones, 2011, 57 min. Video documental, pueblo maya.
- El pecado de ser indio.** Jesús Mesa García. Promotora Cinematográfica Internacional, 1975, 35 mm, color, 15 min. Documental, pueblo cuiba.
- El retorno del Cubai.** Luz Adriana Quigua, 2012, 48 min. Video documental, pueblo cubeo.
- El socio de Dios.** Federico García Hurtado. Perú/Cuba, Cinematográfica Kuntur, ICAIC, 1987, 2h, 9 min. Drama, pueblos indígenas del Amazonas.
- El valle de los arhuacos.** Vidal Antonio Rozo. Empresa Cinematográfica Colombiana Calima, 1964, 35 mm, blanco y negro, 70 min. Drama, pueblo arhuaco.
- En mi idioma.** Liliana Pechené. Cabildo Indígena Guambiano, 2014. Multimedia, pueblo misak.
- Expedición al Caquetá.** César Uribe Piedrahíta. 1930-1931, 6 min. Documental etnográfico, pueblos piranga y carijona.
- Hijos del tabaco, la coca y la yuca dulce.** Benhur Teteye, 2010, 20 min. Video documental, pueblo bora.
- Itxi Fxi'ze Fxiw (Semillas para seguir viviendo).** Jean Nilton Campo. Producciones REC - Programa de Salud de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca ACIN, 2005, 23 min. Video documental, pueblo nasa.
- Ja Me Transformei em Imagem/Ya me converti en imagen.** Zezinho Yube. Brasil, Video nas Aldeias, 2008, 32 min. Video documental, pueblo hunikui.
- Jiisa Weçe. Raíz del conocimiento.** Cineminga, 2010, 34 min. Video documental, pueblo nasa.
- Ka+Duere Zefuiya Rafue (Un día antes).** Saúl Gabba. Francisco Salas, 2004, 20 min. Video documental, pueblos ocana, andoque y bora.
- Kalusturinda.** Jaime Tisoy y Juan Fernando Cano, 2010, 24 min. Video documental, pueblo inga.
- Kitek Kiwe.** Pedro Pablo Tatay. Productora Polimorfo, Universidad Nacional, Cabildo Nasa Kitek Kiwe, 2008, 54 min. Video documental, pueblo nasa.
- La casa nueva de Hilda.** Silvia María Hoyos, 2005, 53 min. Documental DVCAM, pueblo embera.
- La danza yalcón.** Diana Gutiérrez. Fundación Biodiversa Colombia, 2009, 20 min. Video documental, pueblo yalcón.
- La gente de Aluaka.** Héctor Acebes, 16 mm, color, 10 min. Documental, pueblos indígenas de La Guajira y Sierra Nevada de Santa Marta.
- La siembra del agua.** Jorge Montiel. Venezuela, 2008, 24 min. Video documental, pueblo wayúu.
- La voz de los sobrevivientes.** Marta Rodríguez y Jorge Silva. Fundación Cine Documental, 1980, 16 mm, blanco y negro, 16 min. Documental, pueblo nasa.
- Las hormigas.** Samuel Hernández. Grupo de Realizadores del Pirá Paraná - Universidad Central, 2010, 25 min. Video ficción, pueblos makuna, tatuyo y barasano.
- La pesca/El morroco.** Proyecto de Formación Vídeos de las Comunidades, 2010, Universidad Central, Programa de Concertación Cultural del Ministerio de Cultura.
- Las rutas del yagé.** Álex Gómez, 2010, 54 min. Video documental, pueblos inga, kamentzá y cofán.
- Licenciatura en pedagogía de la Madre Tierra.** Sabine Sinigui, Alcibiades Kalambas, David Sierra, Juan Carlos Jamioy. Universidad de Antioquia, 2010, 28 min. Video documental, pueblos embera kuna tule, zenú.
- Madre Tierra.** Roberto Triana. Producciones Uno, 1975, 16 mm, color, 24 min. Documental, pueblo cuna.
- Testigos de un etnocidio: memorias de resistencia.** Marta Rodríguez y Jorge Silva. Fundación Cine Documental, 1997-2010, 16 mm, blanco y negro, 90 min. Video documental, pueblos indígenas de Colombia.
- Mensajes ecológicos y culturales de las comunidades indígenas al país.** Hernán Darío Correa y Juan Gutiérrez. Inderena, 1989-1990, 2 min c/u, ¾. Serie de 20 videos.
- Mensajes indígenas.** División de Asuntos Indígenas del Instituto Colombiano de Cultura, 1990.
- Mu Drua (Mi tierra).** Mileidy Orozco Domicó. Ana María Ramírez, 2011, 22 min. Video documental, pueblo embera katío.
- Mujeres que tejen cultura.** Walter Ariza. Kankuama TV, 2011.
- Nabusímake: memorias de una independencia.** Amado Villafaña. Pablo Mora y Organización Gonawindúa Tayrona, 2010, 34 min. Video documental, pueblo arhuaco.
- Nanook del Norte.** Robert Flaherty. Estados Unidos, Revillon Frères, 1922, 62 min. Documental, pueblo esquimal.
- Nasa tul: la huerta de los nasa.** Jesús Bosque e Inocencio Ramos. Consejo Regional Indígena del Cauca - CRIC, 1996,

- 24 min. Documental, pueblo nasa.
- Nasa Yuwe' Walasa: Nueva lengua es importante.** Jesús Bosque. Consejo Regional Indígena del Cauca - CRIC, 1994, 23 min. Documental, pueblo nasa.
- Nuestra voz de tierra: memoria y futuro.** Marta Rodríguez y Jorge Silva. Fundación Cine Documental, 1974-1980, 16 mm, blanco y negro, 100 min. Documental, comunidad indígena de Coconuco, Cauca.
- Nuxka.** Manuel Franco, 1974, 35 mm, color, 25 min. Documental, pueblos kogui, arhuaco, wayúu, cuiba, guahíbo, páez y guambiano.
- Ñanz/Abuelo volcán.** Carlos Gómez y Geodiel Chindicué. Cinemíngua Internacional, Fundación Cinemíngua, 2013, 43 min. Docuficción, pueblo nasa.
- Pa' poder que nos den tierra.** Mauricio Acosta. Tejido de Comunicación de la ACIN, 2005, 21 min. Video documental, pueblo nasa.
- País de los pueblos sin dueño.** Mauricio Acosta. Tejido de Comunicación de la ACIN, 2009, 43 min. Video documental, pueblo nasa.
- Palabras mayores.** Silvestre Gil, Saúl Gil y Amado Villafaña. Pablo Mora y Organización Gonawindúa Tayrona, 2009-2010, 7 min c/u. Serie de 10 documentales en video, pueblos kogui, wiwa y arhuaco.
- Pit'xi/El acompañante.** Xavi Hurtado. Universidad Autónoma Indígena Intercultural del Consejo Regional Indígena del Cauca - CRIC, 2010, 38 min. Video documental, pueblo nasa.
- Pirinop/Mi primer contacto.** Vincent Carelli. Video nas Aldeias, 2005-2007.
- Planas: testimonio de un etnocidio.** Jorge Silva y Marta Rodríguez. Fundación Cine Documental, Icodes, 1971, 16 mm, blanco y negro, 40 min. Documental, pueblo guahíbo.
- ¿Por qué atentan contra la coca?** Silvestre Gil Sarabata. Pablo Mora y Organización Gonawindúa Tayrona, 2009, 7 min. Video documental, pueblo kogui.
- Punto de encuentro: cumbre La María.** Equipo de Comunicaciones del CRIC.
- ¿Qué pensamos de la violencia?** Amado Villafaña. Pablo Mora y Organización Gonawindúa Tayrona, 2009, 7 min. Video documental, pueblo arhuaco.
- Resistencia en la Línea Negra.** Amado Villafana Chaparro, Saúl Gil y Silvestre Gil Sarabata. Pablo Mora y Organización Gonawindúa Tayrona, 2011, 84 min. Video documental, pueblos arhuaco, wiwa y kogui.
- Rober de Jesús Guachetá, caudal de un pueblo.** Cinemíngua, 2009, 19 min. Video documental, pueblo nasa.
- Rukuñambi, Tangua benache/Camino viejo.** Jaime Benjamín Tisoy. Colectivo de Trabajo Territorio Tamoabioy, 2011, 17 min. Video documental, pueblos inga y kamentsá.
- Runacuna Ñawiruraj.** Jaime Tisoy y Juan F. Cano, Colombia, 2010, 24 min. Documental, pueblo inga.
- Rutas ancestrales.** Canal Tele Amiga. Serie de televisión, 25 capítulos.
- S.O.S Embera.** Pau Soler, 2010, 60 min. Video documental, pueblo embera.
- Saakhelu: ofrenda a los espíritus de la Madre Tierra.** Jean Nilton Campo. Producciones REC, Asociación de Cabildos del Norte del Cauca, 2005, 34 min. Video documental, pueblo nasa.
- Sagas, mujeres de sabiduría del pueblo wiwa.** Saúl Gil. Delegación Wiwa del Resguardo Kogui, Malayo Arhuaco, 2012. Video documental, pueblo wiwa.
- Seguiremos marchando mientras no se apague el sol.** Hollman Morris. Serie documental **Contravía**, cap. 57.
- Somos alzados en bastones de mando.** Mauricio Acosta. Tejido de Comunicación de la ACIN, 2006, 23 min. Video documental, pueblo nasa.
- Tierradentro, plan de vida.** Hollman Morris. Serie documental **Contravía**, cap. 118.
- Todavía hay tiempo.** Tejido de Comunicación de la ACIN, 2007, 26 min. Ficción, pueblo nasa.
- Un viaje a Kankuamia.** Erik Arellana, 2006, 18 min. Video documental, pueblo kankuamo.
- Xina Bena/Nueva era.** Zezinho Yube. Brasil, Video nas Aldeias, 2006, 52 min. Video documental, pueblo hunikui.

Los autores

Pablo Mora

ANTROPÓLOGO, CON MASTER EN ANTROPOLOGÍA de la Universidad de los Andes. Ha desarrollado investigaciones sobre medios de comunicación, identidades culturales, arte popular, conflictos interétnicos, narrativas populares y memoria oral. Ha publicado libros y artículos sobre temas antropológicos como “Historia y culturas populares en Boyacá”; “Para mirarnos mejor: quinientos años después del descubrimiento; De caníbales y peregrinos: sobre arte y etnografía visual”, entre otros. Ha escrito, dirigido y realizado series y programas de radio y televisión para canales nacionales e internacionales. Algunas de sus obras documentales le han merecido premios y distinciones internacionales como **Crónica de un baile de muñeco** (2001) y **Sey Arimaku o la otra oscuridad** (2012). Ha sido docente en Antropología Visual y Creación Documental en diversas universidades de Colombia. Ha desarrollado procesos de formación en realización audiovisual con colectivos y comunidades de regiones colombianas que encuentran en el documental una forma estratégica de expresión cultural y política. Fue productor y escritor de guiones en colaboración con el colectivo indígena Zhigoneshi de la Sierra Nevada de Santa Marta, del que ha sido asesor por diez años. Es miembro fundador y directivo de la Corporación Colombiana de Documentalistas,

Alados Colombia. Ha hecho parte del equipo directivo de la Muestra de Cine y Video de los Pueblos Indígenas de Colombia, Daupará. En la actualidad dirige la Muestra Internacional Documental de Bogotá.

Gustavo Ulcué

INDÍGENA NASA DEL RESGUARDO DE Canoas, Santander de Quilichao, Cauca, especializado en comunicación. Tiene una larga experiencia en procesos de participación y acción con comunidades indígenas y otros sectores sociales de Colombia. Hizo parte del Tejido de Comunicaciones de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN). Ha apoyado y asesorado procesos de investigación y comunicación indígena en Colombia, promoviendo el uso de las nuevas tecnologías de comunicación e información, al igual que herramientas de seguridad informática para la resistencia, defensa y visibilización de los planes de vida indígenas. Entre los pueblos indígenas que ha apoyado se encuentran: cofán de Putumayo, awá de Nariño, kankuamo del Cesar, embera dóbida, chamí, katío y kuna tule del Chocó. Actualmente hace parte del equipo técnico de la Mesa Permanente de Concertación con los Pueblos Indígenas y es asesor de la Muestra de Cine y Video de los Pueblos Indígenas de Colombia, Daupará.

Daniel Maestre Villazón

NACIÓ EN ATÁNQUEZ, RESGUARDO KANKUAMO, municipio de Valledupar. Tiene experiencia en trabajos en Derechos Humanos y Justicia Comunitaria. Igualmente ha desarrollado trabajos como comunicador indígena. Entre sus trabajos de investigación cultural se destacan: *Recuperación de la memoria histórica* (1998-2000), *Proyecto productivo en la comunidad indígena de Atánquez* (1998) y *Diagnóstico del estado de las 24 emisoras indígenas de Colombia*. En 2008 coprodujo el video **Resistiendo desde la espiritualidad**. En la actualidad es coordinador del área de comunicación del equipo técnico del Cabildo Gobernador Indígena Kankuamo.

Ketty Fuentes Bolaño

INDÍGENA KANKUAMA, NACIÓ EN RÍO Seco, Cesar. Realizó estudios de Sociología en la Universidad Popular del Cesar. Tiene publicaciones de corte político y cultural, como *Conflicto armado y genocidio en el pueblo indígena kankuamo*, con la Organización Hijos e Hijas por la Memoria y Contra la Impunidad, y la monografía de tesis “Ritualización de la muerte en el pueblo indígena kankuamo”

(2013). Ha presentado ponencias en espacios académicos sobre su mirada a distintos procesos sociales, entre ellas, “Kankuama TV: medios comunitarios desde lo étnico” (2011) en la Universidad del Atlántico. Recientemente colaboró con la delegación wiwa del resguardo Kogi-Malayo-Arhuaco en la investigación del documental **Saga, mujer de sabiduría del pueblo wiwa** (2013); actualmente se encuentra cursando sus estudios de Maestría en Antropología en la Universidad Flacso del Ecuador.

Fernanda Barbosa

INDÍGENA SÁLIBA DEL DEPARTAMENTO DEL Meta. Estudió Trabajo Social en la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca en Bogotá y realizó una Maestría en Cooperación Internacional y Gestión de Proyectos Sociales en el Instituto Universitario José Ortega y Gasset en Madrid, España. Obtuvo el título de Experta en Derechos Humanos y Cooperación con Pueblos Indígenas en la Universidad Carlos III de Madrid. Se formó en Guion y Montaje Audiovisual para Mujeres Indígenas, en Temuco, Chile, organizado por la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI), y en radio, en el taller “Comunicación para la integración, interculturalidad y biodiversidad andino-amazónica”, organizado por la Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica (ALER) en Quito, Ecuador. Realizó la serie documental de 26 capítulos para Telecafé y la Comisión Nacional de Televisión llamada **Rutas ancestrales**. En 2012 hizo parte del equipo coordinador de la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC) para el XI Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas realizado en Colombia. En este contexto, desarrolló el proyecto “Tejedoras de la imagen” y organizó el I Encuentro de Mujeres Indígenas Realizadoras Romi Kutuche. Trabajó además en una escuela rural en Laos (sureste asiático), donde contribuyó a fortalecer las capacidades creativas de las mujeres indígenas de la región. Hace parte del equipo organizador de la Muestra de Cine y Video de los Pueblos Indígenas de Colombia, Daupará.

Ismael Paredes Paredes

EGRESADO DEL PROGRAMA DE COMUNICACIÓN Social y Periodismo de la Universidad Minuto de Dios, el autor se describe así: “Soy campesino y al campo me debo como persona y profesional; incesante promotor y defensor de la diversidad cultural, de los saberes tradicionales y de las diversas prácticas comunicativas y agroecológicas armónicas con la naturaleza”. Hace siete años trabaja en procesos comunitarios, ambientales e indígenas. Ha trabajado, entre otras,

en la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC), donde coordinó actividades comunicativas en el XI Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas en 2012. Apoyó al Consejo Regional Indígena del Cauca como miembro del comité organizador del Primer Foro Nacional de Comunicación Indígena realizado en noviembre de 2012 en Popayán, Cauca. Vinculado a la Organización de los Pueblos Indígenas de la Amazonia Colombiana (OPIAC) como periodista, coordinó la estrategia de comunicaciones de eventos como el V Encuentro Latinoamericano de Gobiernos Indígenas, Yetara Uai (2013); la II Cumbre Regional Amazónica con las organizaciones nacionales de los nueve países de la cuenca (2013) y el Foro Nacional de Paz de Pueblos indígenas realizado en mayo de 2014. Hace parte del equipo organizador de la Muestra de Cine y Video de los Pueblos Indígenas de Colombia, Daupará, que este año cumplió su sexta versión en recorrido por el departamento del Putumayo.

David Hernández Palmar

COMUNICADOR DEL PUEBLO WAYÚU DE Venezuela, se ha desempeñado como fotógrafo, videasta, curador y escritor. Estudió Comunicación Social en la Universidad Rafael Bellos Chacín y Fotografía en la Escuela Julio Vengoechea en Maracaibo. Ha sido investigador visitante en la Universidad de Iowa, en el Departamento de Antropología. Es miembro de la Junta Consultiva Internacional e Interdisciplinaria de Perú Vine/Perú Digital, del Laboratorio de Etnografía Digital de la Universidad Central de Florida y miembro asesor de la Sociedad Internacional de Etnobotánica. Trabaja como fotógrafo independiente y comunicador para varias revistas y periódicos, incluyendo *Wayuunaiki*. Ha producido documentales televisivos de la Deutsche Welle, de Alemania, y Canal Arte, de Francia, y colaborado en documentales de producción independiente de los wayúu, como **Dalia sí va de Jepira** (2006). Codirigió **Dueños del agua** junto a la antropóloga Laura Graham y el cineasta xavante de Brasil Caimi Waissé, obra presentada en 2009 en el Festival de Cine y Video Indígena de Nueva York. Ha sido productor de diversas muestras de cine en su país, España, Suiza y Colombia, entre otros. Hace parte del equipo asesor de la Muestra de Cine y Video de los Pueblos Indígenas de Colombia, Daupará.

Rosaura Villanueva

BOGOTANA DE RAÍCES BOYACENSES Y tolimenses, con ancestros pijaos y muisacas. Activista de la causa indígena y comunitaria, se ha dedicado al fortalecimiento de la comunicación audiovisual indígena, desde los campos de la

formación, la producción y la difusión, tejiendo en conjunto con diversos procesos y realizadores originarios. Egresada del Politécnico Grancolombiano, ha orientado su formación en Mercadeo y Publicidad hacia el campo social. Apasionada por el mundo cinematográfico, se ha formado en la práctica, a través de talleres y procesos comunitarios. Actualmente es subdirectora de la Fundación Cinemíngua-Colombia, desde donde ha participado en la realización de diversas producciones audiovisuales junto al pueblo nasa. Desde 2009 ha estado vinculada a la coordinación de la Muestra de Cine y Video de los Pueblos Indígenas de Colombia, Daupará.





Este libro se editó en la
Cinemateca Distrital -
Gerencia de Artes
Audiovisuales del Idartes
y se compuso en las
fuentes Adobe Jenson
Pro, Fontana y MetaPro.



74235

102 271

102 9

74135

02465

LICIA

POLICIA

POLICIA

POLICIA

POLICIA



“

LAS EXPERIENCIAS

comunicativas indígenas no pueden entenderse como simples ejercicios de creación artística o de representación de la realidad, sino como verdaderas estrategias de agenciamiento político para la defensa de la vida y con un ideal de cambio en los paradigmas civilizatorios de nuestra sociedad. Los nuevos creadores audiovisuales nos han obligado a reconsiderar desde otros ángulos la práctica audiovisual en su relación con la moral, la política y la estética. *Poéticas de la resistencia* busca debatir sus regímenes de construcción”.

—PABLO MORA



CINEMATECA
distrital

Idartes

Instituto Distrital de las Artes



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
HUANA



Poéticas de la resistencia El video indígena en Colombia Pablo Mora



COLECCIÓN
becas

9 789585 80188

