

Máquinas de visión y espíritu de indios

Seis ensayos de antropología visual

Alcaldía Mayor de Bogotá

Enrique Peñalosa Londoño
Alcalde Mayor de Bogotá D.C.

María Claudia López Sorzano
Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte

Instituto Distrital de las Artes - Idartes

Juliana Restrepo Tirado
Directora General

Jaime Cerón Silva
Subdirector de las Artes

Lina María Gaviria Hurtado
Subdirectora de Equipamientos Culturales

Ana Catalina Orozco Peláez
Subdirectora de Formación Artística

Liliana Valencia Mejía
Subdirectora Administrativa y Financiera

Línea estratégica Arte, ciencia y tecnología

Andrés García La Rota
Coordinador

Viviana Alfonso Arenas
Asesora administrativa

Nicolás Rojas Acosta
Asesor misional

Leonardo Moreno Gutiérrez
Auxiliar administrativo

Niño nukak de la selva del Guaviare (2013)
Fotografía de Juan Pablo Gutiérrez
Foto de portada

© Instituto Distrital de las Artes - Idartes
Abril de 2018

María Barbarita Gómez Rincón
Coordinación editorial

Ella Suárez
Corrección de estilo

Rey Naranjo
Mónica Loaiza Reina
Diseño

Exprecards
Impresión

Impreso en Colombia
978-958-8997-78-0
ISBN

Carrera 8 # 15-46
Bogotá, D.C., Colombia
(57-1) 379 5750
contactenos@idartes.gov.co / www.idartes.gov.co

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN
TECNOLOGÍAS Y ANCESTRALIDAD

Máquinas de visión y espíritu de indios

Seis ensayos de antropología visual

Pablo Mora Calderón

CON LA COLABORACIÓN DE

Germán Ayala | Nathaly Granados | Ismael Paredes

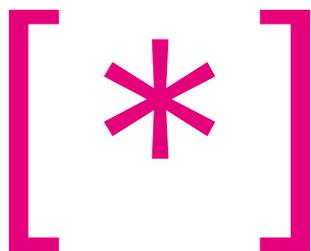
ASESORÍA

Germán Rey Beltrán

CONTENIDO

Presentación	10
Introducción	12
1. Lo que vemos	24
La primera mirada o posar para ser capturado	25
El espectáculo del desconcierto	28
Primeros gestos en movimiento	32
Mirar gramófonos	36
De canibalismos y otras falsas apariencias	45
2. Lo que nos mira	54
Transmutaciones	55
Cerrar los ojos para ver	62
La epistemología onírica de los <i>thëwalas</i>	71
3. Dispositivos audiovisuales en clave indígena	78
El celular y los padres espirituales	80
Los lentes de contacto del yuruparí	81
Nuevos <i>jais</i> para el presente	82
Lo que la electrónica no recoge	84

Ver o no ver televisión, esa es la cuestión	87
Canibalismos tecnológicos	89
Soberanía audiovisual	93
4. Viejos y nuevos estereotipos indianos	98
5. Artistas de indios y arte indígena	110
Apuntes sobre la invención pictórica del indio	111
Decolonialidad	113
Ancestralidad estética	119
Empirismo autóctono	122
Arte y encantamiento	125
Arte y tecnología ancestral por fuera del mundo del arte	130
6. Paisajes urbanos de la visualidad indígena	134
«El territorio no es como lo pintan»	135
Bibliografía	146
El autor	154



PRESENTACIÓN

Con el fin de actuar en consonancia con los profundos cambios que se han presentado en el campo de las artes y debido a que, en gran medida, estos han sido motivados por la proliferación de las nuevas tecnologías, que proponen inminentes retos para el campo artístico, en el año 2016 el Instituto Distrital de las Artes-Idartes presentó la línea estratégica de Arte, Ciencia y Tecnología para el plan de desarrollo Bogotá Mejor para Todos de la Alcaldía Mayor de Bogotá. Esta línea está enfocada en promover prácticas artísticas relacionadas con la actividad científica y tecnológica y en adelantar proyectos que exploren las posibilidades proporcionadas por el Big Data, el Internet de las cosas, la digitalización, la inmaterialidad y la conservación de las obras en la era digital, los proyectos hechos en red, el Internet 2.0 y 3.0, los nuevos espacios de representación digital, y la activa participación ciudadana en la tecnósfera, entre otros.

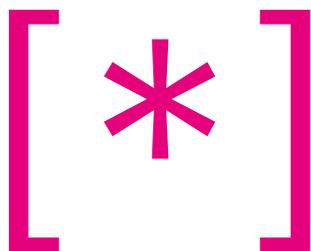
La presente publicación titulada *Máquinas de visión y espíritu de indios*. Seis ensayos de antropología visual es el primer ejemplar de una serie de textos especializados de publicación anual y enmarcados en el proyecto de investigación sobre Tecnologías Ancestrales planteado desde la línea

estratégica. Este primer volumen consta de seis ensayos desarrollados por el antropólogo, investigador y cineasta Pablo Mora Calderón, quien rescata en sus textos el patrimonio material e inmaterial del país a partir de un análisis profundo sobre las formas de representación y la visualidad ancestral.

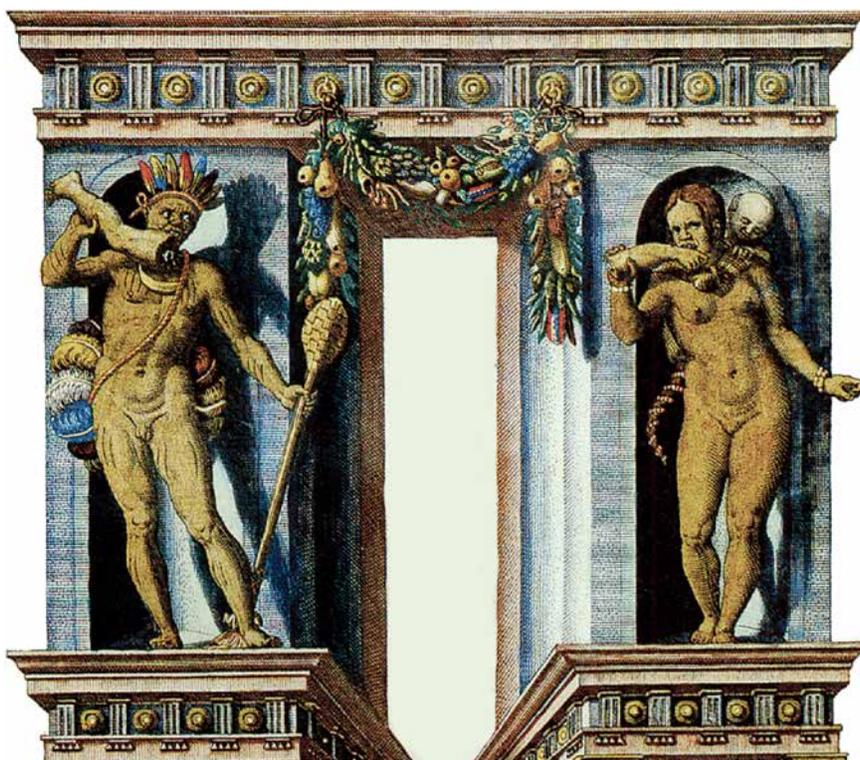
Juliana Restrepo Tirado

Directora General

Idartes



INTRODUCCIÓN



▲ Pareja de caníbales tupinambás. Fragmento de la portada monumental de la tercera parte de los «Grandes viajes» relativos al *Nuevo Mundo*. La obra editada por el grabador y orfebre belga Theodoro de Bry, basada, entre otros, en los testimonios del marino alemán Hans Staden, se conoce como *Americae* y fue publicada en entregas sucesivas a partir de 1590.

Este imaginario delirante y xenófobo del Nuevo Mundo y sus pueblos originarios contrasta radicalmente con las imágenes contemporáneas de los indígenas americanos en manos de fotógrafos solidarios como Juan Pablo Gutiérrez.

Este conjunto de ensayos se asoma a un vasto territorio de imágenes, actitudes y acciones que tienen en común el cruce de dos conceptos: *visualidad* e *indianidad*. Destaca las condiciones, las prácticas, los aparatos y las representaciones que están en la base de mirar y de lo mirado que propone este entrecruzamiento. La *visualidad*, entendida menos como la construcción social de la visión y más como la construcción visual de lo social (Mitchell, 2003), se refiere no solamente a lo que los no indios miran, definen, practican y representan, sino también a lo que los indios miran, dicen y hacen con las imágenes que otros producen y con aquellas que son producidas por ellos.

Por su parte, la *indianidad* es un dispositivo perceptivo, representacional y discursivo en perpetuo movimiento que hace parte de lo que Martin Jay (1998) denominó *régimen escópico*, es decir, un modo de ver (en este caso a los «otros-indios») en una determinada época. Como ha propuesto Martínez-Navarro (2007), este «régimen de visión» u «ojo de la época» se refiere, en estricto sentido, a la cultura visual en un tiempo concreto o «al espectro de imágenes característico de una cultura particular en un momento particular». Así, el régimen escópico es mucho más que un modo de representación o una manera de comprensión y debe ser entendido como un complejo entramado de enunciados, visualidades, hábitos, prácticas, técnicas, deseos y poderes.

En un célebre artículo que inauguró los estudios sobre cultura visual, Timothy Mitchell (1998) argumentó que la construcción del orden colonial estuvo relacionada con la creación de formas modernas de representación y conocimiento. Para él, la consolidación económica y política de la hegemonía global de Occidente, iniciada en el siglo XIX y vinculada con la elaboración de nuevas formas tecnológicas, de conocimiento y de representación, no tiene que ver con una simple pero conveniente «distorsión ideológica» de lo no occidental, del «otro», sino con la aparición de un sistema denso e imbricado de imaginaciones y experticias que organizó el poder político moderno de Europa. Este sistema,



▲ Niño nukak de la selva del Guaviare. Fotografía de Juan Pablo Gutiérrez (2013)



▲ Mujer embera dóbida del resguardo Salaki, selva del Chocó.
Fotografía de Juan Pablo Gutiérrez (2014)

apoyado en nuevos aparatos de representación, convirtió al mundo en un espectáculo. En las nascentes exposiciones «universales», en los museos y en las crónicas y noticias de viajeros publicadas en los periódicos se consolidaron las nuevas compulsiones de curiosidad, novedad y excitación del público europeo.

Tomando prestado el argumento que Mitchell desarrolló acerca del orientalismo, estos breves ensayos ofrecen distintas visiones de la América indígena y están atravesados por el concepto de *indigenidad* elaborado por Marisol de la Cadena y Orin Starn (2008). Lejos de basarse en trilladas nociones de *tradición nativa inmutable*, la perspectiva de estos autores involucra las tensas dinámicas de los indígenas, al ser categorizados por otros y su búsqueda por definirse en y contra la densa maraña de símbolos, fantasías y significados que otros producen acerca de ellos. Al proponer una visión de mezcla, eclecticismo y dinamismo como esencia de la indigenidad, en oposición a una caída o «corrupción» de algún estado de pureza original, De la Cadena y Starn intentan deshacer los estereotipos largamente sedimentados sobre las poblaciones interpeladas como indígenas y exigen que se reconozca el asunto como un campo relacional de gobernanza, subjetividades y conocimientos que nos involucra a todos — indígenas y no indígenas — en la construcción y reconstrucción de sus estructuras de poder e imaginación.

16

Es simplista aducir que la indianidad se construyó en América asociada a lo «pagano», a lo «primitivo», en oposición a lo «civilizado». Si bien estos imaginarios fueron hegemónicos, no fueron exclusivos. Durante la Conquista americana, la Iglesia española propuso por primera vez una clasificación racial de la diversidad humana. Fueron célebres los debates de Ginés de Sepúlveda y el padre de Las Casas sobre la naturaleza de los indígenas americanos: si eran hombres verdaderos, es decir, hermanos de los blancos españoles, o animales y, por lo tanto, irracionales y objetos de cacería. Todavía en pleno siglo XX sectores de la sociedad mayoritaria de Colombia consideraban natural la dicotomía «racionales» (ellos) e «irracionales» (los indios). Así se justificaron la cacería y el asesinato de centenares de indígenas guahibos de los Llanos Orientales.

En la otra orilla, según una información aportada por el antropólogo Claude Lévi-Strauss, pocos años después del descubrimiento de América, en las Antillas Mayores, mientras los españoles enviaban comisiones para investigar si los indios tenían alma, estos se dedicaban a sumergir a los blancos hechos prisioneros con el propósito de comprobar, mediante una observación prolongada, si sus cadáveres estaban sujetos o no a la putrefacción. Los indígenas nunca dudaron de que los españoles tuvieran alma; su duda radicaba en saber si los recién llegados tenían cuerpo, ya que, desde su perspectiva, no todo espectro lo tiene, ni toda apariencia visual es necesariamente lo que parece ser (Silla, 2012).

Todos sabemos que de estas dos perspectivas etnocéntricas en confrontación, la peor parte la llevaron los indígenas. Peter Wade demostró que, pese al multiculturalismo de la Constitución colombiana, *indio* ha seguido siendo una categoría racializada que opera para discriminar, ejercer el poder y construir percepciones estigmatizadoras de los grupos étnicos. Wade (2011) constata que existe el racismo sobre los indígenas, pero insiste en que el concepto de raza ni tiene fundamento ni puede ocupar un lugar en la caja de herramientas de las ciencias sociales. La palabra *raza* es una invención de origen colonial de clasificación y subordinación de las poblaciones no europeas que sirvió para legitimar la conquista y la colonización española en América.

Mucha agua ha corrido bajo el puente del multiculturalismo y no pueden desconocerse los cambios profundos, las innovaciones y las rupturas que ha supuesto que la consagración multiétnica y pluricultural de la nación colombiana haya dejado de ser una simple retórica. La pugna de algunos bastiones del movimiento indígena por jalonar un Estado étnico, las nuevas subjetividades basadas en lo amerindio y las ciudadanías interculturales justificadas en orígenes ancestrales han significado un vuelco o giro «político-epistémico» —para utilizar la expresión de Catherine Walsh (2008) en su análisis sobre Bolivia—. Por supuesto, no todo en el activismo indígena colombiano es decolonial y muchas prácticas representacionales, incluso de las propias organizaciones indígenas, mantienen

una perspectiva colonialista, como lo ha desnudado para el caso brasileño Alcida Rita Ramos (2004), en su «*Pulp fictions* del indigenismo». Lo que quiere decir que hoy como ayer —siguiendo a de la Cadena y Starn (2008, p. 11)— hay una intrincada y nada monolítica dinámica de agendas, visiones e intereses convergentes y rivalizantes que ocurren en los planos local, nacional y global.

También ocurre que con lo indígena no cabe la ecuación de que puede ser conocido aquello que puede ser visto. Por el contrario, lo cognoscible es mucho más amplio que lo visible. No se trata del denominado por Benjamin *inconsciente óptico*, una presencia extraña de un conocimiento invisible, pero inscrito en lo visual que puede ser develado por el ojo mecánico, por la cámara. No. Se trata, ni más ni menos, de otra manera de ver, de otro modo de significar y de conocer el mundo que no se apoya en dispositivos maquínicos; si cabe la expresión, se trata de *tecnologías corporales de comunicación* que provienen de viejísimos sustratos epistemológicos. Una hipótesis es que estos modelos de conocimiento han perdurado y pueden considerarse verdaderas permanencias de origen precolombino. Otra, menos ingenua, es que lejos de una autenticidad conservada de milagro, allí están presentes las adopciones, las transformaciones, las asimilaciones y las deformaciones de cinco siglos de occidentalización en los patrones de ver, recordar y expresar de los pueblos indígenas. Así lo ha desarrollado Serge Gruzinski (1995) para la América colonial, cuando analizó el paso de la pictografía indiana a la escritura alfabética en el México del siglo XVI, invitándonos a pensar en las transformaciones en la percepción indígena de lo real y en la aparición de nuevos modos y técnicas de expresión, de memoria y de visión del tiempo y del espacio. «Los jesuitas brindaron a los indios una incitación a la visión, una estandarización de sus delirios y algunos modelos de interpretación». Tres siglos después, el mundo indígena asiste a la expansión planetaria de un «fabuloso laboratorio de imágenes» que se revela como instrumento y expresión del poder, pero también de reacciones y oposiciones a él en una verdadera guerra de imágenes.

Didi-Huberman (2014) ha planteado que en la actualidad los pueblos están expuestos gracias a los «medios». De acuerdo con esta proposición, hoy son más visibles de lo que nunca lo fueron. Son objeto de todos los documentales, de todos los turismos, de todos los mercados y de todas las telerrealidades posibles. Sin embargo, Didi-Huberman concluye lapidariamente que es todo lo contrario: están expuestos por el hecho de estar amenazados, justamente en su representación política y estética, en su existencia misma. Se pregunta entonces: ¿qué hacer para que los pueblos se expongan a sí mismos y no a su desaparición?

Plantear esta cuestión significa preguntarse por el desplazamiento que ha ocurrido en los últimos treinta años, cuando un extendido movimiento de pueblos originarios de América proclamó el derecho a la creación y recreación de imágenes propias. Su reivindicación a acceder y apropiarse las nuevas tecnologías audiovisuales, su voluntad de controlar la representación audiovisual que otros hacen y de potenciar formas ancestrales de autorrepresentación, la exigencia de que las imágenes les sean devueltas, la consigna de construir producción propia y redes de intercambio determinaron la construcción de una agenda continental que tiene en común la fuerza de la resistencia y la autodeterminación (Declaración de Quito, citada en Mora, 2012, p. 3). Desde entonces la producción creciente de imágenes indígenas ha exacerbado la crisis de la representación occidental y ha amplificado la presencia indígena en la arena de las nuevas utopías y de los deseos emancipatorios en cuestiones de soberanía, ciudadanía, modelos de desarrollo económico y políticas culturales y de comunicación.

Lo interesante es que en esta época, en que la visualidad y sus tecnologías generadoras como la fotografía, el cine e internet han ganado todos los terrenos, en que la imagen electrónica se ha convertido en uno de los más poderosos insumos para la construcción de imaginarios sociales y, sobre todo, en que el movimiento indígena ha pasado de la resistencia ocultada a la visibilización estratégica, estamos asistiendo a la emergencia de otros regímenes escópicos basados en nuevas imaginaciones sobre lo indígena. Los pueblos originarios han

ensanchado sus horizontes de visión, pero esto no ha significado que muchos de ellos se hayan dejado ver por completo; sigue habiendo *ocultación* o, para decirlo de otro modo, una negativa a la exposición. Negativa que proviene de una voluntad de desaparición y no solamente de la imposición hegemónica de mantener invisibles a las culturas indígenas.

En otro contexto, el hecho de que los realizadores indígenas hayan transitado de las imágenes de reproducción mecánica a las *e-imágenes* ha supuesto también modificaciones epistémicas radicales. Y como siempre que hay grandes mutaciones, el pesimismo y la nostalgia invaden los juicios de valor y contaminan las visiones de futuro. Los pueblos indígenas tuvieron que esperar casi cien años para «domesticar» la imagen técnica. Ahora que ella se expande con fuerza, su estabilización se pone en entredicho por la naturaleza misma de las transformaciones que se han operado en el mundo de las tecnologías visuales. Si los realizadores indígenas se mantuvieron vírgenes como autores de cine, es decir, si las representaciones cinematográficas que son formas técnicas de *desocultación* no los volvieron explícitos en su momento, ahora que dominan y acceden autónomamente a las tecnologías digitales de la visibilidad, el augurio no puede ser más pesimista: ¿qué peligros los acechan en el nuevo viraje hacia esta representación? ¿Serán conscientes de que la condición de posibilidad de lo visible descansa en una crisis de la verdad de lo visible, de que hay cosas que no podemos ver y que las cosas que vemos no son de fiar?

No hay unanimidad al respecto. Si para algunos pensadores indígenas las técnicas están ahí para ser apropiadas, domesticadas, solo falta voluntad y disposición para aprovecharlas y consumirlas. Para otros este dominio es peligroso y es preciso profesar críticamente una *antivisualidad*, una *escopofobia* que evite la contaminación. Solo así es posible escapar al falso dilema de invisibilidad o apropiación tecnológica.

Las nuevas imágenes electrónicas —se ha dicho— son volátiles, fantasmales, efímeras, fugaces y contingentes. Han inaugurado nuevos modos de memoria,

han puesto en duda la permanencia y han exaltado el «fogonazo». Como ha demostrado José Luis Brea (2007), estos cambios han afectado el propio estatuto ontológico, técnico y cultural de la imagen. Como ya no hay promesa de duración, ¿las imágenes de autoría indígena —que tienen ahora la potencia planetaria de ser compartidas colectivamente— podrán sobrevivir al exceso o estarán condenadas, como Blade Runner, a «desaparecer como lágrimas en la lluvia»?

Para abordar antropológicamente la relación de los regímenes escópicos de la modernidad, entre ellos las hoy llamadas tecnologías de la información y las comunicaciones, con las prácticas culturales de *ver* y los sistemas de pensamiento tradicional de los pueblos indígenas de Colombia, nos hemos inspirado conceptualmente en la peligrosa noción de *antropofagia* y, metodológicamente, en Aby Warburg (2011), cuando desarrolló su historia de las imágenes como una iconología de los intervalos y con la convicción de entender esas imágenes en su capacidad de expresar el poder y la política de las culturas.

Por razones iconofílicas, el último ensayo se ha interesado en las obras de arte y en aquellas imágenes que han servido a la invención pictórica del indio. Un interés de influencia benjaminiana, puesto menos en el mundo interno del arte y más en la revelación de los regímenes de verdad de una cultura a partir de sus representaciones icónicas (Barría, 2011).

Hemos dicho que lo visible es siempre superficie de una profundidad inagotable: por eso puedo estar abierto a visiones distintas de la nuestra. Al realizarse estas acusan los límites de nuestra visión de hecho, ponen de manifiesto la ilusión solipsista, que consiste en creer que todo límite solo puede ser superado por sí mismo. Por primera vez, el vidente que soy yo se me hace realmente visible; por primera vez aparezco a mis propios ojos penetrado hasta el fondo. Por primera vez también, mis movimientos no van hacia las cosas para verlas o tocarlas, o hacia mi cuerpo, que las ve y las toca, sino que se dirigen al cuerpo en general y van por él (ya sea el mío o el de otro), porque, por primera vez, veo, por el otro cuerpo, que en su acoplamiento con el mundo el cuerpo aporta más de lo que recibe, añadiendo al mundo que veo el tesoro necesario de lo que ve él.

Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*

[1]

LO QUE
VEMOS



⚡ Rodaje de *Nanook del Norte* de Robert Flaherty (1922)

LA PRIMERA MIRADA O POSAR PARA SER CAPTURADO

En abril de 1892, el explorador francés el vizconde Joseph de Brettes llegó al pueblo de Becerril, al norte de Colombia. Llevaba meses explorando, en viaje oficial del Gobierno colombiano, la península de La Guajira, la Sierra Nevada de Santa Marta y las estribaciones de la serranía de Perijá. La Comisión Geográfica Exploradora del Magdalena, como se denominó la misión del francés, en realidad era una mezcla de aventura romántica, observación etnográfica y apuntes de historia natural que caracterizó la mirada colonialista de los europeos después del fin del dominio español en América y que, como lo ha señalado Juan Camilo Niño (2017), inauguró el americanismo científico a finales del siglo XIX, empeñado en domesticar tierras incógnitas o incivilizadas para llevar el progreso económico.

Contemplar, medir y describir el inmenso paisaje americano, con sus selvas intrincadas y sus habitantes «primitivos» no fueron las únicas operaciones habituales de los forasteros primigenios. A sus ojos curiosos se sobreimpusieron siempre imágenes mentales cargadas de deseos e imaginaciones como desbastar árboles para montar haciendas, construir vías férreas o carreteras y explotar minerías. No voy a referirme a esos sueños de sobra investigados, me interesa simplemente escudriñar el equipaje habitual de esos expedicionarios, pues son sus objetos cotidianos los que desnudan la práctica decimonónica de *viajar para ver*. Además de servirse de uno que otro esclavo negro y de porteadores locales, en el cargamento de mulas y caballos se acomodaban los víveres y aparatos de medición como la brújula, el termómetro y el altímetro. Bien resguardado de la vista, usualmente en sacos tejidos, venía un valioso conjunto de regalos con que se conquistaba la hospitalidad de los habitantes. Brettes, por ejemplo, tenía claro que era lo que más les apetecía a los indios: largos cigarrillos de tabaco,

prendas de tela, pañuelos rojos, bisutería de vidrio y ron, mucho ron. Y entre todo este cargamento, dos elementos que nunca se desprendieron del explorador: una escopeta y una cámara de fotografía.

Al regresar a su país, Brettes llevó consigo un cargamento de observaciones que apuntó en diarios y cuadernos de viajes: datos meteorológicos, posiciones astronómicas, termométricas y trigonométricas como declinaciones magnéticas, presiones barométricas, estados del tiempo y posiciones geográficas. A este botín escrito se sumaron objetos de colección museográfica y fotografías que produjeron el verdadero asombro entre los espectadores europeos, ávidos de curiosidades. No deja de ser un dato curioso advertir el número contrastante de estas dos colecciones, recopiladas en el viaje que hizo Brettes entre Santa Marta y Cúcuta, ida y vuelta: 306 objetos recogidos (arcos, flechas, flautas, máscaras, cilindros de cuarzo, cerámica, cestería, entre otros) y 76 fotografías, entre ellas «solo 42 buenas» (Informe del señor José de Brettes (1893) al señor don Ramón Goenaga, citado en Niño Vargas, 2007).

26

De esas 42 fotografías, Brettes se refirió anecdóticamente a una en particular que tituló «La india motilona» y que fue copiada en un dibujo realizado por J. Lavée para acompañar su más famoso texto «Entre los indios del norte de Colombia. Seis años de exploración», publicado en la prestigiosa revista parisina *La Vuelta al Mundo* (Brettes, 1898, citado en Niño Vargas, 2017, p. 22). La anécdota de su puño y letra es como sigue:

En Becerril me fue presentada una joven motilona. Por los azares del combate, estaba reducida al cautiverio y ahora se encontraba al servicio de una de las autoridades del lugar. Ella aceptó dejarse fotografiar en un bosque de palmeras. El uso de la palabra «aceptar», no obstante, no es más que una manera muy imperfecta de referirme a su sumisión. En realidad creyó que le había llegado su hora. Sin embargo, tal es la impasibilidad de estos seres primitivos ante la muerte, que no tembló frente

a la cámara ni manifestó felicidad alguna cuando constató que seguía con vida. Algunos pequeños obsequios, una brújula dañada y un pañuelo rojo, sirvieron de recompensa a su coraje y buena voluntad. (Brettes, 1898, citado en Niño Vargas, 2017, p. 241)

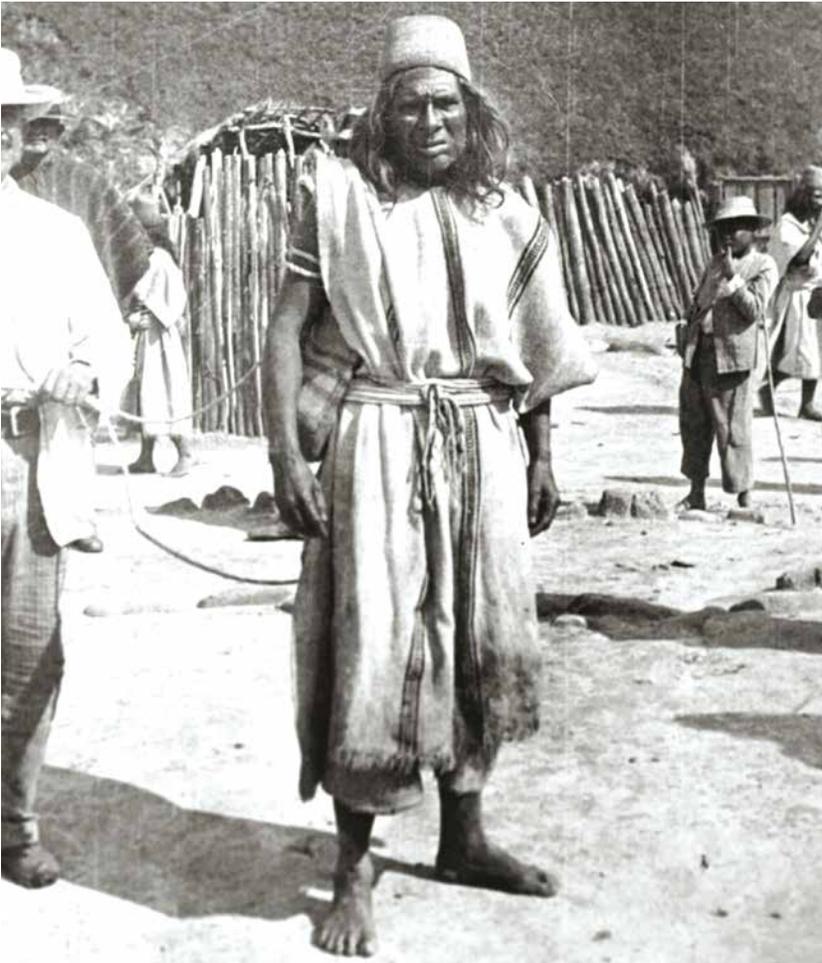


▲ *India motilona*. Dibujo de J. Laveé. Cortesía de Juan Camilo Niño

Este relato inaugura en Colombia dos de los imaginarios más poderosos con que suelen ejemplificar algunos analistas los primeros efectos históricos de las modernas tecnologías de representación visual entre los pueblos indígenas: la

imaginada microexperiencia de la muerte del retratado y su incomprensión de la operación maquinaica del fotógrafo al «capturar» una imagen.

EL ESPECTÁCULO DEL DESCONCIERTO





▲ Misión capuchina en San Sebastián de Rábago, Sierra Nevada de Santa Marta. Fotografía de Gustav Bolinder (1915). Cortesía de Amado Villafaña, CIT

Al observar las fotografías tomadas por el etnólogo sueco Gustaf Bolinder, en 1915, en San Sebastián de Rábago (hoy Nabusímake, pueblo arhuaco de la Sierra Nevada de Santa Marta), cobran sentido las apreciaciones de Susan Sontag: «Las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar» (2005, p. 15). Pero, por supuesto, una cosa es mirar como operador y otra es mirar como espectador o simple consumidor de imágenes.

Bolinder, el operador, había desembarcado en Santa Marta, en 1914, con el encargo del museo de Göttemburg de hacerse a una colección de materiales arqueológicos y etnográficos. Al estallar la Primera Guerra Mundial, lo que lo imposibilitó temporalmente de regresar a su país, y desencantado con la vida del puerto

(le parecía que la región era «un gran centro de degeneración racial»), viajó con su esposa a las estribaciones orientales de la Sierra Nevada para «establecerse como indio entre los indios» (Bolinder, citado en Uribe, 1987, pp. 3-9). Volvió a su país, y seis años después regresó con el propósito de hacer una película etnográfica y se encontró con cambios drásticos en la vida de los arhuacos, impuestos por la misión capuchina: trabajos forzados, reclusión de niños en un orfanato, prohibición a hablar la lengua nativa, castigos, obligación de contraer matrimonio con otros grupos, apropiación de las mejores tierras del resguardo, usurpación del gobierno propio y persecución y asesinato de autoridades indígenas.

Incapaz de detener el proceso evangelizador, el etnólogo se convirtió en testigo cómplice, documentando en fotografías y películas la vida cotidiana en San Sebastián de Rábago e iluminando el carácter de los misioneros. «Los *ijka* quedan ahora bien equipados para la existencia aunque la vida indígena se acabe para siempre», escribió en 1925. Pero sus apreciaciones proféticas no se cumplieron. La resistencia a esas arbitrariedades tuvo su desenlace más de sesenta años después cuando, en 1982, luego de una toma pacífica, el Consejo Indígena arhuaco conminó a los capuchinos a salir definitivamente de allí.

Las fotografías de Bolinder, como cualesquiera otras no son solo imágenes «fieles» a la realidad, sino vestigios, interpretaciones de lo real, rastros, huellas, máscaras mortuorias. Sus resultados no están próximos al reportaje —entendido como una visita pasajera— o al «arte» fotográfico que estetiza o embellece el mundo. Encajan, más bien, en la concepción que Walter Benjamin tenía de ciertas imágenes técnicas que no buscan gustar o sugerir, sino «desmaquillar» lo real, ofreciendo al verlas una experiencia y una enseñanza.

Es difícil imaginar la relación de Bolinder con los arhuacos. Como etnólogo, estableció una manera de mirar el mundo que fue de conocimiento y, por lo tanto, de poder. Su ojo mecánico fue privilegiado y, al mismo tiempo, sin ningún asomo de condena moral a los desmanes de la misión. «Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado», decía Sontag, lo que significa también que el

operador tuvo el control del objetivo. El *mamo* apresado por el mestizo sonriente y la niña amarrada, secuestrada, estuvieron a su merced, tanto o más que quienes ejercieron la coerción física sobre ellos. Y no es solo porque estuvieran presos ante sus ojos, sino porque, como lo desnudó Barthes en *La cámara lúcida* (2009), esas miradas que miran al operador (a nosotros) se congelan justo en el momento en que la niña y el *mamo* se convierten en objetos, el momento en que están a punto de volverse fantasmas.

Sabemos poco de Bolinder —si sus ojos fueron distantes o implicados—, pero sí de los arhuacos, casi cien años después, cuando descubrieron estas fotos, alejadas del mundo por las manos celosas y guardianas del excabildo Manuel Chaparro, y se atrevieron a publicarlas, es decir, a compartirlas colectivamente. El editor de la revista *Zhigoneshi* de la casa indígena de Santa Marta me solicitó en 2009 un corto texto introductorio que contextualizara la intención de exhibir cuatro de las 48 fotos del álbum:

¿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». (Mora, 2009b)

Estas nuevas generaciones de arhuacos hicieron suyos el desconcierto, la incertidumbre y el terror al contemplar estas imágenes. Pero entonces superaron el desconcierto, la incertidumbre y el terror originales y realizaron *Nabusímake: memorias de una independencia*,¹ al echar a andar un pensamiento crítico que renovó el lenguaje de la denuncia y ajustó cuentas con la versión capuchina del pasado. Desde entonces mantienen el convencimiento de seguir escarbando en los archivos que no son suyos —incluidos los del museo de Göttemburg donde permanece el botín etnográfico de Bolinder— y de hacer una «arqueología audiovisual» propia de las representaciones no indígenas sobre el pueblo arhuaco.

George Didi-Huberman (2009) nos invita a pensar esas imágenes como el lugar donde sufre, el lugar donde se expresan los síntomas. En su lenguaje inspirador, son imágenes que arden con lo real. Arden por el deseo de quien las anima (no del culpable, que es lo que buscan los historiadores); arden por el resplandor. Los comunicadores arhuacos, videastas y fotógrafos, han acercado el rostro a la ceniza y han soplado suavemente debajo. La brasa vuelve a emitir su calor, su resplandor, su peligro. E, invirtiendo la incertidumbre y haciendo suyas la dignidad del *mamo* y la niña, nos han invitado a quedarnos un rato, a habitar durante un tiempo en esas miradas. De «ver sabiéndose mirado, concernido e implicado» (p. 16) por las imágenes técnicas trata la segunda parte de este ensayo.

32

PRIMEROS GESTOS EN MOVIMIENTO

«El cine devuelve las imágenes a la patria del gesto», advirtió en 1996 Giorgio Agamben para argumentar que esta forma de representación pertenece al

¹ Documental de la Organización Gonawindúa Tayrona, dirigido por A. Villafaña, 36 minutos, 2010.

orden de la ética y la política y no simplemente al de la estética. «La característica del gesto es que por medio de él no se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta» (2006, p. 53). Con esta proposición en mente me remito a *Expedición al Caquetá*, una de las primeras películas etnográficas hecha en Colombia en 1930 por el médico y novelista César Uribe Piedrahíta. La película, como lo ha señalado Felipe Rugeles (2014, p. 421), es un ejemplo clave para entender en perspectiva de qué maneras los precursores del indigenismo fueron construyendo la imagen del indígena y de lo americano en Colombia.

Una de las características del lenguaje cinematográfico empleado en este documental y común a las convenciones narrativas de la época es que las secuencias son independientes unas de otras. No tienen, por decirlo así, una trama que las una y les dé un sentido de causalidad. La otra característica es la utilización de intertítulos, una forma de cancelar el suspenso, y que describe con anticipación las imágenes que el espectador va a ver sin sorpresa, desde el punto de vista centrado y omnisciente de un narrador, en este caso, de Uribe Piedrahíta. El orden narrativo es la propia expedición (que hoy algún crítico clasificaría en el subgénero de los *road movies*), y sus protagonistas, los bogas, contratados para llevar el equipaje.

Rugeles demuestra que las imágenes y los textos revelan una cierta empatía y complicidad entre filmadores e indígenas, un «acercamiento amigable y respetuoso». Así parece advertirse en las caras sonrientes y curiosas de los pobladores que miran a la cámara con desenfado y en los intertítulos mismos: «La canoa con el equipaje tripulada por nuestros amigos coreguajes pasa rápidamente cerca de nuestra lancha... Piranga y Carijona se portaron siempre como buenos muchachos y excelentes bogas».

Rugeles nos recuerda que el autor participó como médico en una expedición al golfo de Urabá, en 1919, advirtiendo en su escrito *Apuntes para la geografía médica del ferrocarril de Urabá* sobre las graves epidemias que sufría el pueblo embera. También nos informa que trabajó en 1923 como médico en una planta petrolera en el golfo de Maracaibo y presencié los malos tratos a campesinos e indígenas

por parte de la empresa, lo que lo impulsó a escribir *Mancha de aceite*, en 1935. De manera que referirse a los indígenas como «buenos amigos» no era ni mucho menos una actitud hipócrita del expedicionario, sino que demuestra una nueva manera de relacionarse y de reivindicar otra imagen de los indígenas ante una sociedad que los veía usualmente como feroces, belicosos o degenerados.

De estas anécdotas está plagada la historia del indigenismo, atrapado entre la conmiseración hacia los pueblos indígenas —por efecto de las invasiones, los despojos y los impactos culturales y medioambientales en sus territorios, ocasionados por proyectos extractivistas estatales o privados— y la condescendencia frente a los despojadores, porque, al fin y al cabo, esa mirada estuvo «remunerada» por las propias empresas. Ese indigenismo temprano no pudo ser descolonizador, ni estableció relaciones de igualdad entre visitantes y visitados. Como he sostenido en otro artículo, además de la inequidad no resuelta y de las relaciones de servilismo impuestas por la presencia «blanca» del contacto —llámese misionero, funcionario estatal, aventurero o antropólogo—, las imágenes de lo indígena, en este caso cinematográficas, provinieron siempre de un poder semiótico que monopolizó las representaciones étnicas por fuera de su propio mundo simbólico (Mora et al., 2015, p. 32).

34

Los expedicionarios, armados de nuevos aparatos de visión —en este caso de una cámara Kinamo Universal, una de las primeras cámaras ligeras de 35 mm, que permitió un acercamiento más íntimo, desprovisto de pesados trípodes y que, al decir de Rugeles, fueron pioneras en la realización de *home movies*—, experimentaron compulsiones de curiosidad y novedad que resolvieron a través del nuevo *sensorium* técnico. Son ellos los que miraron a través de la máquina y los que escribieron. Esas dos operaciones, se ha dicho a la saciedad, demuestra quién tuvo el control de la representación o quién acaparó hegemonicamente la producción de imágenes y de sentidos.

Pero, como nos lo recuerda Didi-Huberman (2006), «lo que vemos no vale —no vive— a nuestros ojos más que por lo que nos mira» (p. 13). Entonces,

situémonos exactamente a la inversa, en el contracampo de la visión que nos impone el camarógrafo... Imaginamos rostros de desconcierto y sorpresa de los expedicionarios, motivados por las miradas serenas de quienes miran el dispositivo. Porque ¿acaso no es previsible que fueran los carijonas los que, como en el icónico perro de la RCA Victor mirando y oyendo el gramófono, se sintieran desconcertados por esos nuevos aparatos?

La respuesta es no. En uno de los intertítulos de *Expedición al Caquetá* se lee: «La cámara no asusta a estos buenos amigos». La imagen siguiente es un grupo de curiosos, risueños y apacibles indígenas mirando a César Uribe Piedrahíta en el momento de enfocar el aparato de cine hacia ellos.²



▲ Fotograma de *Expedición al Caquetá* de César Uribe Piedrahíta (1930)

² La imagen es un fotograma de *Expedición al Caquetá* (1930), tomada de Rugeles (2014, p. 432).

MIRAR GRAMÓFONOS



36

^ *Nipper y el fonógrafo*, imagen original del logotipo de la RCA Victor

La figuración de indios oyendo un gramófono con cara de pasmo no es una analogía que fantasea perversamente con el estereotipo del salvaje expuesto a la tecnología de Occidente, domesticado como el perro fox terrier que oye la voz del amo. Apareció por primera vez en la famosa película *Nanook del Norte*, de Robert Flaherty (1922) que, según algunos manuales de historia cinematográfica, inauguró el cine etnográfico.

En la secuencia completa, *Nanook* mira con curiosidad el gramófono, lo huele como si se tratara de un animal y después se ríe asombrado por el sonido que emana del aparato. Hoy sabemos con precisión que la secuencia, como toda la película, no encaja en el género del documental, sino en el de los romances

novelados que garantizaron éxitos rotundos en las pantallas comerciales de la época. Se trata entonces de una puesta en escena dirigida por Flaherty para que la ignorancia de su amigo Allakariallak (el verdadero nombre de Nanook) divierta al espectador.



▲ Nanook olisquea el aparato incomprendible (1922)



▲ Robert Flaherty durante el rodaje de *Nanook del Norte* (1922)

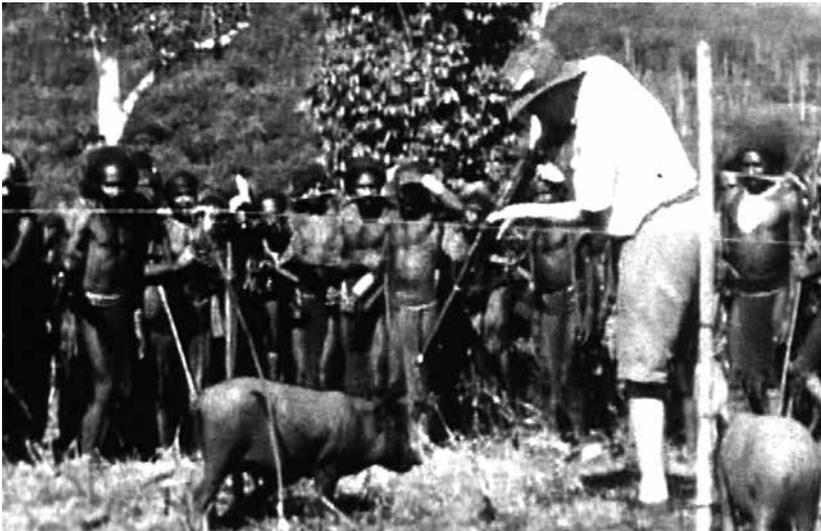
Faye Ginsburg (2002) ha demostrado convincentemente que esa imagen del esquimal o inuit contradice por completo las propias aseveraciones de Flaherty cuando describió en sus diarios la sofisticada respuesta de los indígenas del Ártico frente a las nuevas tecnologías de registro cinematográfico llevadas por él. Como en la escena del gramófono, la película entera oscurece la relación del equipo de trabajo inuit con el aparato cinematográfico. No solamente Allakariak fue un avezado operador de cámara (la llamaba Aggie), sino que participó con otros inuits en el desarrollo del guión, la producción de campo y el revelado *in situ* de la película. Semejante experticia no coincide con su aparente imbecilidad frente al gramófono. Para Ginsburg, este paradigmático momento en la temprana historia del cine fijó también y para siempre inequitativas relaciones de apariencia entre occidentales e indígenas.

Veamos otro curioso caso, mejor documentado, que pone en relación cinematógrafo, gramófono y mirada indígena. Proviene del material cinematográfico filmado el mismo año de *Expedición al Caquetá* (1930) en el otro extremo del planeta, en las tierras altas de Nueva Guinea, una región considerada deshabitada hasta entonces. El material de archivo (unas dos horas filmadas en 16 mm por los hermanos Leahy) fue descubierto en la década de los sesenta y utilizado en la película *First Contact* de Bob Connolly y Robin Anderson, realizada en 1983. Como su título lo advierte, la película documenta el primer contacto entre una tribu de Papúa y un grupo de mineros australianos que se adentraron en la región en busca de oro.

Retomemos a Agamben: el gesto —argumenta— solamente se dice a sí mismo y no significa nada. Es una exposición sin trascendencia, un «mutismo esencial» que no tiene nada que ver con la presencia o ausencia de una banda sonora. Si la del Caquetá es muda, pero con textos escritos que suplen la voz hablada, los archivos de Papúa —al parecer— son sonoros. No importa saberlo. El gesto resuelve el mutismo, es autosuficiente: miles de ojos confundidos miran de muy distintas maneras los contados blancos y sus aparatos. La desproporción

numérica entre indígenas y recién llegados era evidente y, por lo tanto, los peligros inmensos, recordó después uno de los mineros australianos. Entonces, con una estrategia nada improvisada de seducción, en una calculada pedagogía visual de la sumisión, los blancos inauguraron diversos espectáculos, incluidos los de filmar estos.

Lo primero que hicieron fue solicitar un cerdo a sus prevenidos interlocutores. A la vista y oído de todos, se dio el primer gesto: descargar un tiro en la cabeza del marrano que cayó muerto al instante. El estruendo de la pólvora —ruido jamás oído por los papuanos— ocasionó una estampida pavorosa. Pero la disuasión no duró mucho tiempo. Los testigos indígenas refirieron medio siglo después que los tiros también fueron descargados contra ellos en incontables episodios.³



▲ El primer gesto: el tiro en la cabeza del marrano

³ Las ocho imágenes que siguen son fotogramas del archivo cinematográfico de los Leahy (1930) y los testimonios son traducciones libres de los testigos utilizados en *First Contact* (1983).



^ Después vino el segundo gesto: la seducción sonora

40

Al accionar el gramófono, los mineros les insistieron a los papuanos que bailarían al compás de la música. Uno de los testigos sobrevivientes recordó por qué se negaron a hacerlo: «Creíamos que eran nuestros antepasados muertos que estaban dentro. Para nosotros era una caja llena de fantasmas gritando».

First Contact fue nominada a los premios Oscar como mejor película documental el año de su estreno. Tuvo el mérito no solo de utilizar material original filmado en 1930, sino de quebrar las convenciones del género: lejos de un narrador omnisciente y neutral que describe y prescribe, los autores les dieron la voz a los que usualmente no la tenían, en una práctica narrativa que empezó a volverse recurrente en la historia del documental a partir de los años setenta. Las voces dominantes ya no fueron exclusivamente las de los mineros australianos, sino las de los indígenas papuanos de la época del primer contacto, entonces convertidos rápidamente en mano de obra para la extracción del oro. La película nos instala en un régimen de contrapunto donde se exponen por contraste las interpretaciones de unos y otros.



▲ El *shock* papuano ante el encuentro

Con todo, *First Contact* hizo un festín exótico celebrando la ignorancia de la tribu acerca de esos aparatos de los mineros nunca antes vistos: escopetas, picas, palas, muñecas, cámaras de cine y fotografía y el referido gramófono. Ante esa parafernalia instrumental y maquínica —que podríamos considerar un dispositivo de conquista eficaz—, dominó el desconcierto, fundado en el malentendido, en la incompetencia de la interpretación nativa que se resuelve

frecuentemente en la risa y la burla amable de los blancos. Lo significativo es que cuando las voces autorizadas de los testigos papuanos hablaron de sus equívocos originales, lo hicieron con gravedad. Solo hubo risas indígenas al final de la película cuando Connolly y Anderson documentaron las reacciones de algunos viejos integrantes de la tribu viendo proyectadas las antiguas imágenes de ellos mismos en la época del primer contacto.

El archivo de los hermanos Leahy, exhibido en la película de Connolly y Anderson, tiene una obsesión por documentar los rostros de los indígenas. A diferencia de las caras sonrientes y relajadas de los pirangas y carijonas, en *Expedición al Caquetá*, aquí abundan, en ese orden, miradas de curiosidad, terror, confusión y complacencia. La secuencia cronológica de estas miradas tiene una lógica que proviene de la evolución del *shock* papuano al vivir el acontecimiento del encuentro.

La primera hipótesis desarrollada por los nativos fue la de que esos seres nunca antes vistos eran realmente los espíritus de sus antepasados que venían del cielo. El color blanco de la piel tan diferente a la de ellos era un indicio. A esa idea le siguió rápidamente otra: la sospecha de que eran demonios. Cuando uno de ellos fue llevado en avión a la ciudad, sus padres le aconsejaron que no comiera nunca el arroz o la carne que le ofrecieran porque, si lo hacía, se iba a convertir en salvaje. Desde el aire vio casas de color rojo, verde y blanco y pensó: «Este es el lugar de los demonios, me voy a volver salvaje». Entonces recordó a su madre y lloró.

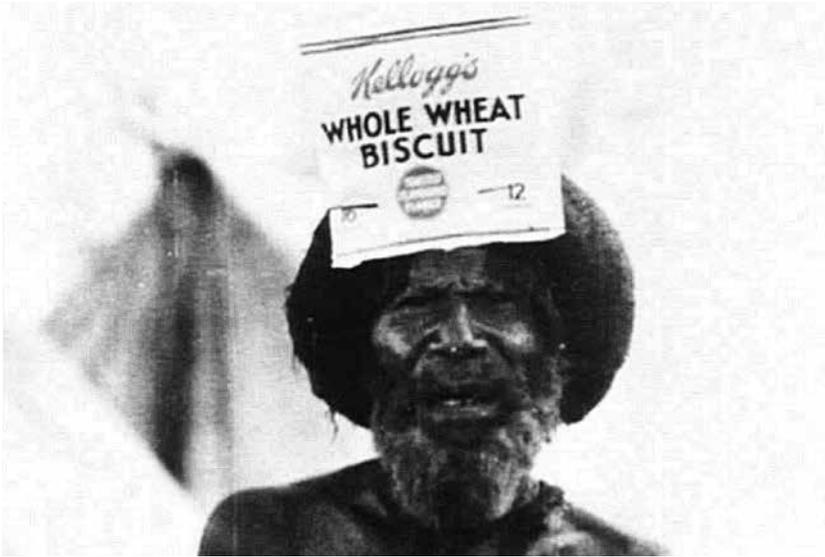
La tercera idea provino de una constatación: esos seres que seguramente llevaban a sus mujeres ocultas en esos extraños sacos a sus espaldas en realidad no eran ni espíritus ni demonios, sino simplemente hombres que tuvieron el poder coercitivo de adueñarse de su tiempo. Los testimonios son elocuentes: «En esa época todos éramos jefes de nosotros mismos. Con la llegada de los blancos eso cambió. Ellos decidían cuando trabajábamos». «No conocíamos el dinero, trabajábamos por semillas que poníamos en nuestros collares. Y les dábamos nuestras mujeres a cambio de esta riqueza o por hachas de acero».

La constatación generó, sin duda, una gran frustración colectiva. Los más sabios invitaron a la tribu a examinar los excrementos de los recién llegados. «La piel es blanca como la de los espíritus, pero el olor a mierda es igual a la nuestra», concluyeron. Las mujeres, por su parte, no querían estar con los mineros, pues pensaban que se las iban a comer. «Cuando tuvimos sexo con ellos, supimos entonces que no eran espíritus, solo hombres», recuerda una mujer desengañada.

La cuarta idea se volvió una convicción: la de que esos hombres eran de buen trato. «Al principio estaba aterrorizada —atestiguó la vieja sobreviviente de la imagen anterior—, después el blanco se portó bien, me dio regalos, me fotografió y me dio de comer, entonces me puse contenta». Tal convicción permitió, a la postre, que todos trabajaran para los mineros, a cambio de un poco de «civilización». Sus miradas tuvieron entonces una mezcla de docilidad y desconfianza.



^ No fue el contenido de las latas ni sus letras incomprensibles lo que sedujo a los papuanos, sino el reflejo del sol que proyectaba una luz encandilada, es decir, un espíritu



44

Estas imágenes técnicas, lo sabemos, inauguraron una manera de levantar actas visuales del mundo de —como lo ha señalado Didi-Huberman— esos «intervalos gestuales que se deslizan como fantasmas entre todas las historias contables y hacen surgir todo lo que la historia no sabe de sí misma, es decir, su propio destino, un destino que se extiende entre la memoria (inmemorial) y el deseo (no formulado)» (2008, p. 290).

La contemplación de las imágenes y la interpretación de los testimonios del acontecimiento dan lugar a distintas vías de entendimiento: exotismo curioso, patologías de la comunicación, desencuentro de visiones, expresiones de duelo y *pathos*, escenificación anacrónica del dolor. También esos rostros, a la vez sufrientes y sonrientes, pueden servir de ejemplo para la validación del argumento de Agamben, según el cual la relación secreta del gesto con la fotografía es de signo escatológico, es decir, de algo parecido a una sombra del infierno. Es el mismo valor que le confiere Barthes a la fotografía en *La cámara lúcida* (2009), cuando afirma que la imagen adquiere su verdadero sentido con la desaparición irreversible del referente. Pero Didi-Huberman no cree, por limitada, en la escatología

de Agamben. Prefiere pensar la relación no solo como «nudo de duelo», sino como «deseo de memoria y futuro». Rostro-cuerpo destinado a desaparecer en la tierra como materia, y cuerpo destinado a reaparecer de nuevo en las imágenes como fantasma. «Hay una gran necesidad, pero también una gran violencia en estos dos momentos: violencia de la tierra, violencia de la imagen» (2008, p. 291).

DE CANIBALISMOS Y OTRAS FALSAS APARIENCIAS

Son sugestivas las resonancias y disonancias que produce juntar las imágenes anteriores con otras distantes en el tiempo, pero cercanas geográficamente. Como en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, en el juego combinatorio —no arbitrario— de crear un espacio imaginario de los gestos propiciados a partir del *primer contacto* (contacto de cuerpos, de mentes, de tecnologías, de ojos mecánicos y sobrenaturales), agrego dos imágenes provenientes de la galería aleatoria que se construye en las búsquedas a través de la web:





46

La primera fue tomada hace menos de una década a un grupo de papuanos ataviados como ellos ven a los espíritus (¿disfrazados para el espectáculo con las cámaras?) (O'Reilly, s. f.). La segunda es del etnógrafo Michael Rockefeller, igual de blanco a las calaveras y esqueletos representados en la superficie de las pieles papuanas, listo a accionar su cámara (¿sobra decirlo?) al lado de dos «buenos amigos» (The Garamut, 2008).

En este punto, es preciso introducir alguna información complementaria sobre estas imágenes. Como Aby Warburg nos invitó a pensar, saber mirar no es suficiente para producir un conocimiento *de* la imagen. Se necesita también la palabra y la acción. El grupo de hombres y mujeres pintados de esqueletos hace parte de una coreografía que combina xenofobia y belicosidad para entretener a turistas extranjeros, ávidos de conocer la compleja cultura actual de Papúa Nueva Guinea. Como afirmó en 2016, el viajero español Joseba Umbelina: «(El festival de Sing-sing) se ha vuelto un poco turístico pero no por ello merece menos la pena. Todo un acontecimiento» (Fotos del mundo, s. f.).

Por su parte, la fotografía de Michael Rockefeller, heredero de una dinastía millonaria e hijo de Nelson Rockefeller (quien en ese momento era gobernador

del estado de Nueva York y futuro vicepresidente de Estados Unidos), fue tomada en 1961 y, según se ha dicho, fue una de las últimas imágenes obtenidas de él, poco antes de su misteriosa desaparición en la región. Las circunstancias de su muerte fueron motivo de rumores en los años siguientes y la versión occidental más difundida se divulgó en el *New York Post* y después en el documental *En busca de Michael Rockefeller* (1969) —traducción literal del título original en inglés— de Milt Machlin, un editor de la escandalosa revista *Argosy*: el joven etnógrafo fue secuestrado y luego devorado por la tribu caníbal Asmat de Nueva Guinea. Si tenemos avidez por las curiosidades morbosas o escandalosas y si hemos de creerle a las versiones mediáticas que circularon en la web, entonces deberíamos lamentar que la madre del joven etnógrafo no haya querido divulgar los resultados de una prueba genética que le practicó a las tres calaveras no indígenas de supuestas víctimas de canibalismo, aportadas por un detective contratado por ella en 1979 (Minuto Neuquen, 2014; Lamula.pe, 2015).

Con esta información a la mano, ahora sí volvamos a contemplar la imagen «fantasmagórica» de Michael y sus amigos:



«Nosotros, la audiencia, sabemos peligrosamente más que los creadores de imágenes», puntualizó Michel Renov (2010, p. 178) cuando contempló aterrado las imágenes domésticas (ingenuas) que grabó una familia judía un día antes de su deportación a los campos nazis de exterminio. Y Harun Farocki promulgó la frase lapidaria «desconfiad de las imágenes», en referencia a aquellas que él denominó *operacionales*, producto de la tecnología visual de la guerra, de los ojos mecánicos fabricados en las puntas de proyectil que producen, sin eufemismo, imágenes que matan, y que nosotros hacemos extensivas a todas estas fotografías.

Estas imágenes que han sobrevivido difícilmente pueden convocar sentidos únicos. Son difíciles de dominar, aun si poseemos una cierta ilustración. ¿Acaso la sonrisa del «salvaje» ya no es de amistad, sino de gusto y deseo por la carne del blanco? ¿Un documento que prueba el canibalismo papuano? Tal perspicacia de lector informado recuerda otro episodio en la antropología colonial del terror. Se trata del desembarco de Colón en las Indias, cuando el canibalismo encontró su razón lingüística. Si hasta el siglo XV, el epíteto de antropófago había sido aplicado a los africanos y a grupos de remotas épocas del pasado prehistórico europeo, cuando los españoles arribaron a costas americanas, debido a su defectuosa pronunciación, los caribes se convirtieron en *canibas* y luego en *canibales*. Su reputación de antropófagos es dudosa y proviene de los pacíficos y serviles arahuacos que odiaban y temían a sus vecinos los caribes. 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» (*Diario de Colón*, citado en Mora, 2007).

De manera que si ya somos «expertos» como Colón en reconocer canibales, podemos construir una «acertada» interpretación histórica con las imágenes de Rockefeller, no importa si actuamos «salvajemente» haciendo caso omiso de la crítica antropológica o de cualquier manual serio de etnografía comparada y unimos arbitrariamente registros heterogéneos, provenientes de tiempos y contextos ajenos. Se trata entonces de correr el riesgo, allí donde no hay nada

más que ver, y recuperar ficcionalmente el acontecimiento, problematizando la univocidad del documento fotográfico que se abre de manera ambigua a la certificación, pero también a la falsificación. El procedimiento es sencillo. Se trata de asociar el siguiente texto con la siguiente imagen:

Se preparan comidas y bebidas, se invita a huéspedes y el desdichado pasa una serie de sesiones de «*calentamiento*» en que «*las mujeres conducen al prisionero una o dos veces al lugar donde debe morir y danzan a su alrededor*». El día del gran evento se le conduce amarrado al lugar escogido donde delante de todo el grupo padece las burlas de las mujeres pintadas que se jactan de que se lo comerán. Encienden un fuego cerca de él y exhiben la maza que servirá para enviarlo a reunirse con sus antepasados. Finalmente es ejecutado por un guerrero y «*las mujeres se apoderan del cuerpo inmediatamente*». Después de descuartizarlo cuatro de ellas con los correspondientes miembros en su poder «*recorren la aldea dando gritos de alegría*». El cuerpo es luego cocinado y devorado con visible deleite, según Staden quién dice: «*Yo estaba presente y vi todo esto con mis propios ojos*». (Filomena, 2008, párr. 10; las cursivas son del original)



▲ El joven etnógrafo Michael Rockefeller en Nueva Guinea (1961)

La imagen, lo sabemos, es de Papúa Nueva Guinea, aunque nadie certifique de qué pueblo se trata, si es acaso del denominado Asmat y de quien se da por sentado su apetito caníbal. Por su parte, el texto proviene de transcripciones literales del libro de un marino alemán del siglo XVI, Hans Staden, *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y antropófagos situado en el Nuevo Mundo América*. Staden fue tomado prisionero por los indios tupinambá de Brasil durante diez meses. Finalmente, regresó a Alemania donde publicó la historia. Todavía hoy se debate la veracidad de sus crónicas. Su origen humilde, poco preparado para la lectura y la escritura, su increíble capacidad para hacerse entender y comprender rápidamente en los detalles más íntimos la lengua de sus cautivos y la eficacia de su memoria nueve años después son algunos de los argumentos que ponen en duda esta fuente que ha alimentado el imaginario negativo de los americanos. Los aztecas, los caribes y las amazonas compartieron con los tupinambá el prejuicioso épiteo y la ecuación canibalismo-salvajismo-incivilización que justificó moralmente las reacciones bárbaras de Occidente contra las pueblos americanos. A los pocos años de la Conquista española, los caribes ya habían desaparecido de la faz de la Tierra.

50

Como se ha demostrado de forma amplia, las acusaciones de canibalismo se han aplicado entre enemigos: los cristianos acusaron a los judíos; los romanos, a los primeros cristianos; los australianos, a los papuanos de Nueva Guinea; los papuanos, a los occidentales, en una espiral sin fin. Pero pensemos el canibalismo no solo como una expresión colonial que deshumanizó a los otros y logró su exterminio físico. En contravía, a los ojos nativos el caníbal puede ser el administrador público, el periodista, el artista o 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 legitima en parte 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 de modo llano: 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 (Mora, 2007, p. 24).

Viveiros de Castro, quien ha fundado su antropología justamente a partir de reflexiones sobre las metafísicas antropófagas de los tupinambá, confesó hace unos años la iluminación que tuvo al darse cuenta de que el canibalismo ceremonial, tal como había sido practicado por los tupinambá en el siglo XVI, era un proceso de «conmutación de perspectivas», de «asunción del punto de vista del Otro»:

En realidad, lo que hice fue un juego de inversión conceptual medio perversa, pensé: «el canibalismo es normalmente interpretado como una absorción del Otro, una introyección del Otro; ¿y si fuera lo contrario, y si el canibalismo, en verdad, fuera una manera de salir de sí mismo, de transformarse en Otro, y no de transformar al Otro en sí?». Al asimilar al Otro se reduce su alteridad. (Viveiros de Castro, 2013, p. 269)

Ahora sí, a esas imágenes de Papúa Nueva Guinea agrego una última para ensamblar un montaje que propicia un pensamiento visual, un «conocimiento *por* la imagen». Es el rostro y parte del cuerpo de uno de los testigos del encuentro, cincuenta años después, proveniente de un fotograma de la película *First Contact* de Connolly y Anderson.

Lo que importa retener de esta imagen no es solamente la palabra transcrita, prueba oral del acontecimiento original. Tampoco refrendar un insano interés iconofílico al saber que esos ojos nativos «miraron» por primera vez, en 1930, la encarnación de sus espíritus (situándonos en una perspectiva similar a la de Roland Barthes (1982) cuando contempló la imagen de Jerónimo, el último hermano de Napoleón, en una antigua foto de 1852: «veo los ojos que han visto al emperador», escribió el francés recordando un asombro que nunca pudo despejar). Mi propósito, más bien, es llamar la atención en la apariencia del nativo medio siglo después, en su atuendo europeo libre de «atavismos». Se trata, para

decirlo en la terminología de Agamben, de un gesto cargado de destino. No solo el destino de saberlo muerto hoy que lo contemplamos, sino de saberlo trasmutado culturalmente en occidental, una forma colectiva de muerte.



52

▲ «Estaba con mi padre el día cuando vi por primera vez a un hombre blanco». Fotograma de *First Contact* de Bob Connolly y Robin Anderson (1983)

Hablar de estas películas australianas y colombianas que fueron producidas «en la época de la reproductibilidad técnica» unos años antes de que Walter Benjamin publicara su célebre ensayo sobre la pérdida de aura de las obras de arte (1939), significa hablar de lo que contienen sus imágenes y de lo que ocultan; del poder de las miradas que las producen y de la resistencia de los mirados; del entramado cultural que le fija unos sentidos particulares, es decir, del régimen escópico inaugurado por la modernidad, y también de su salvaje naturaleza para impedir un saber único, un sentimiento único, una verdad única.

[2]

LO QUE NOS MIRA



▲ Detalle de la escultura *El purutal*. San Agustín, Huila. Fotografía de Pablo Mora.

TRANSMUTACIONES

El kūmu [pensador, curador] está por encima de la maloca a la que cura. Esta es su cuerpo y todas las personas que allí viven son las partes que lo constituyen.

El kūmu está encima de todo y, en ese sentido, está ubicado en todos los lugares importantes del territorio, sobre todo en los límites; su pensamiento está permanentemente por esos sitios y por ello es muy fácil y a la vez muy difícil que un curador se muera rápido.

Él está en una laguna imaginaria en el cielo llamada ūmūaitara (lago de día) desde donde ve todo; además está en cada uno de los individuos que cuida. Él ve cómo son las personas y los animales, y está por todas partes.

Maximiliano García, indígena Makuna⁴

⁴ La cita es tomada del libro *Etnografía makuna: Tradiciones, relatos y saberes de la Gente del Agua* (2004, pp. 51 y 52), compilado por los antropólogos Kaj Arhem, Luis Cayón, Gladys Angulo y por el docente indígena Maximiliano García. La etnografía de este pueblo del Pirá-Paraná de la Amazonía colombiana fue hecha, según sus autores, a partir de un gran número de conversaciones entre los antropólogos, Maximiliano y otros interlocutores indígenas, según una metodología colaborativa que privilegió las formas dialógicas. Está enunciada en primera persona del plural y es un buen ejemplo de la transformación de las representaciones etnográficas clásicas (en tercera persona del singular) a partir de la década de los ochenta del siglo pasado cuando el embate indígena

Si algo tiene de contundente la escritura etnográfica es la de perturbar nuestras propias categorías cuando se contrastan con el pensamiento de los «otros». La descripción de la práctica de «ver» del curador entre los indígenas del noroccidente amazónico es un claro ejemplo. Para quienes no practican el relativismo cultural —es decir, casi todo el mundo menos los etnógrafos, algunos filósofos hermenéuticos y unos pocos misioneros conversos—, la posición privilegiada del curador en el «lago de día» se les puede antojar familiar al *panoptismo* que propusiera Bentham para describir su proyecto de visión en la arquitectura carcelaria de la Europa del siglo XIX: un guardia que ve sin ser visto por los prisioneros y cuyo efecto inmediato es asegurar automáticamente el funcionamiento del poder y su invisibilidad. Pero, superada la ocurrencia, la diferencia es absoluta: «vigilar y castigar» en el panóptico —tal como lo analizara ampliamente Michel Foucault— *versus* proteger y «curar»,⁵ en el caso del chamán amazónico.

La comparación es tosca, pero habitual en el etnocentrismo, que extiende de manera arbitraria las concepciones propias a los mundos ajenos. Pero las cosas son más complejas o, dicho de otro modo, menos familiares. Lo que *ve* el carcelero es el mundo real, lo que ve el *kūmu* es otro mundo también real, pero invisible que por pereza llamamos *sagrado*. Para los makuna solo el *kūmu* está preparado para acceder a la visión de ese otro mundo. En este los animales y las plantas también son humanos.

descolonizador puso en crisis la voz del antropólogo y dispersó la autoridad de sus textos. De la extensa bibliografía de la época sobre esta crisis, véase Clifford y Marcus (1990), *Retóricas de la antropología*, Carvalho (2002), «La mirada etnográfica y la voz subalterna».

⁵ La expresión *curar* se refiere a un conjunto de procedimientos chamánicos mediante los cuales el *kumu* «arregla el mundo», es decir, «negocia» con potencias sobrenaturales (llamados también espíritus o dueños) para que estas no causen males o enfermedades.

La proposición makuna «los peces son la gente que existe dentro del agua» (Arhem et al., 2004, p. 314) no es una analogía o una metáfora como suponen quienes adhieren al estatuto transhistórico, inmanente y, por lo tanto, universal de la experiencia visual y de sus representaciones. Quiere decir que los peces-humanos existen en realidad y tienen pensamiento, alma y actúan en su mundo igual que nosotros lo hacemos en esta tierra; y cada especie tiene su propio poder para causar daño en el momento que se come sin «curar».

Eso explica por qué al abrir en la selva una chagra para cultivar, el curador se prepara para ir a la guerra:

La selva envía mujeres guerreras de los árboles, hombres guerreros y niños [...] Ellos vienen con todo el armamento y el equipo de guerra, es decir, con el olor que sueltan, las ramas que pueden caer encima y con los chorros de agua o leche que escupen cuando se llega a cierta parte de la capa interna de la corteza: todo eso es *yukū romia*, la defensa de los árboles. (Arhem et al., 2004, p. 307)

Cualquier accidente en la selva, una espina, una rama mal pisada, un tronco que cae y hace daño son formas de venganza de los árboles por la muerte de sus parientes. Por su parte, los frutos silvestres tienen una casa o maloca que es la selva y utilizan, como cualquier humano, tabaco, coca, ají y sal (productos básicos de intercambio espiritual). «El saber existe en ellos y si eso se sabe, se aprende y se respeta» (Arhem et al., 2004, p. 312). Muchos animales terrestres se alimentan de esos frutos que cultivan en chagras, de igual manera como lo hacen los indígenas con la uva o el caimo. En ocasiones, los puercos recogen grandes cantidades de pepas para hacer coladas y realizar sus bailes.

Los ejemplos se pueden extender. Lo importante es la explicación makuna de estos conceptos de animal y persona: todos los seres de la naturaleza tienen

ketioka, que significa, según Maximiliano García (2010), vida, poder y pensamiento. Por eso no hay diferenciación entre nosotros y ellos.⁶

Al pedirle una explicación que yo pudiera entender sobre el espíritu de los animales, el cantor indígena Matasiete del pueblo yukuna de Puerto Córdoba, Amazonas (no muy lejos del territorio makuna), me contestó, poco antes de iniciar uno de los rituales más extendidos de la región sobre el origen de los animales, el Baile de Muñeco: «Cuando yo me pongo la máscara de este animal y yo estoy cantando, el *dueño*, el espíritu de ese animal, está conmigo aquí. Ese es el *muñeco*, el alma de ese animal que entra en uno y uno no lo ve. Un chamán sí puede mirarlo».⁷



▲ Matasiete con máscara del pez picalón en la maloca de Abelardo Yukuna a orillas del río Caquetá. Fotograma de *Crónica de un baile de muñeco* (2001)

⁶ Tal forma de concebir el mundo natural fue considerada erróneamente una religión que denominó animismo el antropólogo británico Edward Burnett Tylor (*Primitive Culture*, 1871). Este sistema de pensamiento ha sido enriquecido en este siglo por el perspectivismo de Viveiros de Castro, el analogismo de Descola y la epistemología relacional de Bird-David (véase Barabas, 2010).

⁷ Testimonio de Matasiete en el documental *Crónica de un baile de muñeco*. Pablo Mora, Lavinia Fiori y comunidad yukuna de Puerto Córdoba (Beca de creación, Ministerio de Cultura, Dirección de Cinematografía, Bogotá, 2000).

Entonces, la pregunta obligada es: ¿qué ve el chamán que nosotros no vemos? El *kūmu*, han dicho los makuna, está mirando el mundo desde el «lago del día». A falta de imagen representada, podemos imaginarnos el sitio y el curador, o, para decirlo de otra manera, fabricar una imagen mental que únicamente existe para mí y que no va a coincidir con la de cualquiera otra persona. Pero dos *kūmus* sí perciben el mundo sagrado de la misma manera. Y mientras ellos miran, «negocian» y cuidan en otro plano, nosotros —si por casualidad u obligación estamos cerca de ellos— los vemos sentados en unos bancos ceremoniales en un lugar preciso en el interior de la maloca, con los ojos cerrados, concentrados. Si hemos aprendido a ver el mundo como los makuna, entonces sabremos que el *kūmu* está «curando» el mundo desde un banquito cuya parte superior representa el cielo. E imaginaremos, sin dudarlo, que el curador se volvió muy pequeño para que las enfermedades (también personas como la madre Viruela) no lo impacten, sino que le peguen al banco que es su defensa. También habremos aprendido que la cumbre de la maloca es «el escondite del *kūmu* para que nadie lo vea mientras que los demás están hablando o bailando: al estar sobre un banco, el curador está viendo todo por encima de la naturaleza y evita las enfermedades porque éstas provienen de la parte de los árboles» (Arhem et al., 2004, p. 52).

La otra pregunta quizá más interesante de formular es: si los animales son humanos, ¿cómo nos ven a nosotros? Según los pensadores makuna, frente a un arco y una flecha, los animales-persona miran animales venenosos como arañas, alacranes, avispa o culebras. Al arco lo ven como un tigre y a las flechas como sus colmillos; a una escopeta la ven como un trueno que manda su poder por medio de una corriente. Si el cazador sale con sus perros, los animales ven al perro como un trueno y su voz es el relámpago (Arhem et al., 2004, p. 84). Todo es cuestión de perspectiva, de saber cuál animal me mira. Si, por ejemplo, voy solo en la selva y me encuentro con un jaguar, él me mira como un jabalí, es decir, como presa. Al explicar el perspectivismo en el pensamiento indígena, Viveiros de Castro recurrió a la siguiente recomendación, no exenta de humor:

Cuando en la selva un animal te habla, no respondas, a no ser que quieras dejar el *socius* y entrar en el mito [...] Otro consejo común: primero tienes que mirarlo al animal [*jaguar*], antes de que él te mire. Porque si te mira antes que tú a él (no es ver, es mirar), eres capturado por su potencia subjetiva, pierdes tu soberanía, estás en sus manos. [...] Este es el problema planteado por el perspectivismo. Todo es persona, pero todo no puede ser persona al mismo tiempo, para unos y para otros. Cuando dos seres, dos especies diferentes, entran en contacto, se constata la presencia de una tensión constante, latente o patente, en torno de la posición de sujeto, un combate por el punto de vista. ¿De quién es el punto de vista? ¿Este mundo es el mundo de quién? Se trata de un combate que se puede perder. Por varias razones puedes confundirte, equivocarte; una estafa fenomenológica. De pronto te das cuenta de que aceptaste la definición de realidad que el otro te propone. Y, en esa definición, no eres persona; otro es persona. (2013, pp. 165 -166)

60

De manera que cuando un jaguar mata a su presa, la sangre que emana de ella y resbala por su lengua no es sangre sino cerveza de mandioca. A su turno, los jabalíes que naturalmente se ven como humanos nos ven a nosotros como demonios caníbales. Entonces *ver* desde el punto de vista chamánico no es contemplar, sino *comunicarse activamente* con los interlocutores sobrenaturales en un juego de transmutaciones de los cuerpos de unos y otros. Solo los chamanes son capaces de asumir el papel de interlocutores activos —como los llama Rolando Silla (2012)— con esos animales-personas, y, sobre todo, son capaces de volver para contar el cuento, cosa que cualquiera no puede hacer. El chamán se vuelve jaguar para hablar con el felino.

Los estudiosos de este pensamiento «multinatural» han establecido las diferencias profundas con la epistemología occidental más aceptada. Mientras esta se inclina hacia la objetivación (porque lo que no se objetiva permanece irreal o

abstracto), para el chamanismo amerindio el ideal es inverso, «conocer es personificar, tomar el punto de vista de lo que es preciso conocer, o más bien, de quien es preciso conocer» (Silla, 2012, p. 220).

Podría seguir extendiendo los ejemplos, intentando compartir en unas pocas líneas el punto de vista makuna, argumentando por qué es preciso escapar de los enfoques representacionales o simbolistas para entender la mirada chamánica (Cayón, 2008, p. 144). Con suerte, demostraría la inconveniencia de concebir el chamanismo indígena a partir de categorías sociales como lo propusieron en los orígenes de la disciplina antropológica Marcel Mauss y Émile Durkheim. Pero prefiero adherirme a la idea de Viveiros de Castro, según la cual en vez de hacer antropología sobre los makuna, es más provechoso acercarme a su antropología, a sus propias categorías de cuerpo, persona, alma o espíritu. «No podemos pensar como los indios, máximo podemos pensar *con* ellos».



▲ Máscaras de tigre y otros animales en el baile de muñeco del pueblo yukuna. Fotograma del documental *Crónica de un baile de muñeco* (2001)

CERRAR LOS OJOS PARA VER

La comunicación espiritual es algo que quizá no lo entiendan los que no son indígenas, pero es una realidad, y así nos fue dejada desde el nacer de la vida. Si nuestra lengua, nuestro vestido, nuestro poporo y nuestro territorio son los que nos dan identidad y permanencia, también es propio de nosotros comunicarnos con las montañas, las aguas o el viento. Es justamente esa relación lo que nos permite vivir en armonía. Si se destruyeran las montañas o las aguas, la comunicación con ienuestros padres y madres espirituales se perdería y desapareceríamos. Por esta razón no aceptamos nada que impida esa relación porque así hemos vivido desde siempre y así nos mantendremos aunque pasen mil años. El problema es que con el aumento de la población no indígena en nuestro territorio o en su vecindad nuestra comunicación se ha visto afectada.

62

Kuncha Navíngumu, mamó arhuaco (citado en Mamos Arhuacos, 2016, p. 2)⁸

⁸ El escrito es uno de tantos ejercicios del pueblo arhuaco y de sus autoridades políticas y espirituales para dar a conocer aspectos de su vida cultural en función de estrategias de relacionamiento con el mundo exterior, en especial con los agentes del Estado, en los más diversos campos de acción. Este texto, por ejemplo, nace en el contexto de una negociación con la Autoridad Nacional de Televisión para formular e implementar un Plan Nacional de Televisión Indígena.



▲ Eugenio Villafaña, mambo arhuaco, viajando en pensamiento (a´nugwe).
Fotografía de Amado Villafaña

Los *mamos* o autoridades espirituales del pueblo arhuaco de la Sierra Nevada de Santa Marta, cuando quieren referirse al mundo de manera profunda y trascendental, utilizan la palabra *a´nugwe*, un concepto complejo e intraducible literalmente, que significa a la vez deseo, sentimiento, fuerza y sabiduría. Tal perspectiva se educa oralmente y se transmite de generación en generación desde tiempos inmemoriales en una relación pedagógica directa con los «mandatos» de la Ley de Origen, un cuerpo doctrinario y performativo de contenidos míticos que ordena la vida de los arhuacos que fue dado, según ellos, en el principio, cuando no había tiempo, ni aire, ni tierra, «antes de ver la luz» (*Seyn zare*):

Sin la Ley de Origen no habría orden y la vida sería imposible. Cada sitio, cada elemento de la naturaleza, cada actividad que hacemos en el mundo material tiene una historia y unas normas para su manejo. A nosotros

nos correspondió cuidar el Corazón del Mundo, alimentarlo para que se sostenga. Cuando decimos que debemos alimentar la naturaleza estamos significando que es a los padres espirituales que viven en *Seyn zare* a quienes debemos alimentar porque ellos son los gobernantes de las cosas que existen. Por eso decimos también que la Sierra Nevada de Santa Marta, que los arhuacos llamamos *U' munukunu*, es sagrada, porque toda ella, materialmente, se sostiene en los espíritus; sin ellos no podría existir nada. Y es la Ley de Origen la que nos da el conocimiento y el poder para mantener ese orden natural y espiritual. (Mamos Arhuacos, 2016, p. 4)

Desde ese pensamiento, son los *mamos* los que tienen el conocimiento y el poder para «comunicarse» con los espíritus. Tampoco es afortunado el uso de la palabra «comunicar» para referirse a esta relación. Los arhuacos hablan de «consulta», es decir, una forma de interrogar y obtener respuesta de los espíritus. Por eso, cuando afirman que hablan con las piedras, el aire, los árboles, el sol, la luna o las estrellas, en realidad quieren decir que es a los padres y madres espirituales que gobiernan esos elementos del mundo natural a quienes se dirigen. Para ellos, cada elemento de la naturaleza tiene en sí mismo un orden, un sitio, un propósito particular y cumple con determinadas funciones para las cuales fue materializado. Un ejemplo es el frailejón. Se puede ver de distintas formas, pero es su función lo que les parece mejor advertir a los *mamos*, quienes distinguen de dos clases: *Tichonun* y *Punun*. El primero, utilizado para la purificación de lo negativo, hace el papel del jabón que saca las impurezas; y el segundo, para trabajar la parte positiva, la pureza, lo blanco.

Conocer significa, a la vez, observar y entender la naturaleza en sus múltiples elementos e interrelaciones. Así, por ejemplo, en el plano material y en un aprendizaje acumulado por generaciones, los arhuacos que habitan en el páramo han escuchado a los sapos cantarle al agua; cuando cantan bajito, anuncian verano, y cuando cantan «como si tuvieran algo en la boca», significa que va a llover largo rato.

Sin embargo, otra cosa sucede en el plano espiritual. Como cada elemento tiene dueños espirituales —un padre y una madre con quienes se debe mantener una comunicación permanente— es preciso revivir las normas de cada elemento y sus funciones que en forma de historias dejaron los espíritus primigenios: el padre Serankwa-y la madre Seynekun. La comunicación o consulta se hace mediante objetos materiales de poder llamados *marunzama*, símbolo del conocimiento del orden espiritual de quien los posee, una especie de certificado para poder actuar como *mamo*. Frecuentemente, la consulta implica un intercambio con los espíritus. Los *mamos* ofrendan⁹ por medio de materiales llevados por ellos a determinados sitios considerados sagrados. El viaje es doble: primero en pensamiento (*a'nugwe*) y después físico. —



▲ Mamos arhuaco y koguis sentados sobre códigos de la naturaleza.
Fotografía de Amado Villafaña

⁹ Esta acción retributiva también es traducida al español indistintamente como pagar, alimentar, dar tributo. Si bien la palabra *pagamento*, al parecer acuñada por los antropólogos, se sigue utilizando, hay una renuencia a mantenerla por

Los procedimientos «rituales» asociados a este sistema de intercambio con el mundo sobrenatural son complejos y difíciles de describir, en parte porque no se comparten entre ellos (a menos que sea a un aprendiz de *mamo*) o porque no se divulgan a través de mediadores (antropólogos, por ejemplo); por el contrario, se mantienen celosamente en secreto, como una «ciencia oculta».¹⁰ En el texto que ha servido de referencia para estas reflexiones, cuando los *mamos* arhuacos tocaron el tema de los sitios sagrados (esperábamos un inventario de sitios y significaciones culturales), fueron rotundos en afirmar: «No vamos a hablar de esto, ni nombraremos cada uno de nuestros padres y madres espirituales. No cabrían en un extenso libro ni tampoco queremos publicarlo» (Mamos Arhuacos, 2016, p. 8).

66

Muchas veces, cuando hablamos con los insectos, sean grandes o pequeños, ponzoñosos o amigables, o con los animales que caminan en la tierra, los que vuelan, los que habitan en el agua y en el bosque, o con las piedras, las plantas, las aguas y el viento, estamos comunicándonos espiritualmente con sus dueños, esforzándonos siempre por entender y cuidar ese mundo que no se ve a simple vista. (Mamos Arhuacos, 2016, p. 5)

Así, en el contexto de esta epistemología se conoce el mundo mediante la observación y en la consulta espiritual que es una forma de introspección activa. El aprendizaje toma años y contempla, *grosso modo*, ordenar el pensamiento

sus resonancias con el mundo mercantil de los *bonachis* o hermanitos menores (mestizos, no indígenas, blancos o «civiles»).

¹⁰ La expresión es del escritor arhuaco Vicencio Torres Márquez (1978), en *Los indígenas arhuacos y la «vida de la civilización»*. Esta es una obra de obligada consulta para quien se interese en la domesticación indígena de la tecnología de la escritura y la visión propia de un testigo excepcional, de un historiador a la manera arhuaca.

desde el paradigma de la Ley de Origen para observar directamente el mundo natural y conocer el propio cuerpo. El estudio de la naturaleza pasa por el cuerpo porque, según los *mamos*, todos los sitios de gobierno del mundo espiritual están en el cuerpo, de los pies a la cabeza:

De él salieron todas las cosas del mundo, hasta las que no conocemos. Cuando nacemos, nacemos con el alimento en nuestras manos. Para hacer un trabajo tradicional, por ejemplo del agua, extraemos oro de las palmas de nuestras manos y lo llevamos en pensamiento hasta el sitio de gobierno de sus «dueños» espirituales. El aire o el eco también tienen su sitio de gobierno. Para poder escucharlos y recibir sus mensajes nos concentramos y pensamos en esos espíritus. Por eso es necesario conocer nuestro cuerpo para conocer el ordenamiento del territorio. El canto de las aves, la caída de los árboles, el zumbido en el oído, o si soñamos con un avión o un caballo, solo se puede interpretar en la consulta espiritual. Es a través de *marunzama* como podemos entender las señas del cuerpo y las manifestaciones de la naturaleza. (Mamos Arhuacos, 2016, p. 6)

Esta relación metonímica entre espíritus, cuerpo y naturaleza estimula una reflexión fértil sobre las relaciones entre lo visible y lo conocible en comparación con nuestras maneras históricas de pensar el proceso de conocimiento.

En la tradición griega de Platón, el conocimiento ocurre afuera de la caverna, en la luz. Por eso es necesario sospechar de las imágenes proyectadas en la caverna, porque no son verdaderas. El verdadero conocimiento se conquista afuera. El tránsito de la oscuridad a la luz (videncialidad) es el proceso de *saber* que significa *haber visto*. *Aletheia* es el término griego para designar lo que no está oculto, aquello que es evidente (a la vista) y se vuelve verdadero (*veritas*). Esa es la esencia del saber o, el «descubrimiento de lo ente» (Platón, 1999). Sobre esta premisa se erigió en Occidente la idea hegemónica de que es necesario ver para conocer.

Pero, de acuerdo con el pensamiento arhuaco, el *suced*er de la verdad —para utilizar un bello término de Heidegger (2001), el mejor lector de Platón— es a la inversa. Se trata de la producción de una invisibilidad, de un oscurecimiento. El proceso es como sigue: el *marunzama*, que también significa la *mensajera* o portadora de la pregunta, viaja al mundo espiritual (a veces se habla de que baja a la oscuridad o va a alguno de los nueve planetas que existen) y trae la respuesta de los espíritus al mundo material, al mundo de la luz. El *mamo*, al consultar, sitúa las cosas en el origen, «antes de ver la luz», cuando ellas preexistían, cuando eran potencialmente materializables. Allí es donde encuentra las claves para descifrar el mundo, para conocerlo y actuar. En ese tramo existencial la producción de la verdad ocurre cuando el modelo mental del *mamo* encuentra las correspondencias de las cosas del mundo natural con las normas espirituales de la Ley de Origen.

Las respuestas están expresadas en claves que es necesario descifrar. Así, por ejemplo, en las burbujas de agua que se forman cuando una *tuma* o piedra tallada de origen precolombino cae suavemente en el interior de una totuma o calabazo con agua; en los tics o movimientos involuntarios del cuerpo del *mamo*; en la posición de los dedos índices cuando el *mamo* junta sus manos, y aun en ciertas señas de la naturaleza como un trueno, el canto de un ave o las formas de las nubes. Y todo este procedimiento es posible cuando hay pensamiento profundo (*a'ngwe*). Por eso, como dijo el videasta arhuaco Amado Villafaña, «la vista distrae». Si el *mamo* cierra los ojos es que empezó a caminar en pensamiento para saber.¹¹

Tanto Platón como Descartes desconfiaron de lo sensorial. Para ellos, solo la razón nos conduce a la verdad. Con todo, el ojo siempre fue considerado un dispositivo clave en la producción de conocimiento. Como lo ha mostrado Martin Jay (1998), el régimen escópico de la modernidad es ocularcéntrico, es decir, dominado por el sentido de la vista. Los indicios de este régimen se encuentran

¹¹ Testimonio de Amado Villafaña en *Seyarimaku o la otra oscuridad* (Pablo Mora, video documental, 59 minutos, Fondo de Desarrollo Cinematográfico, 2013).

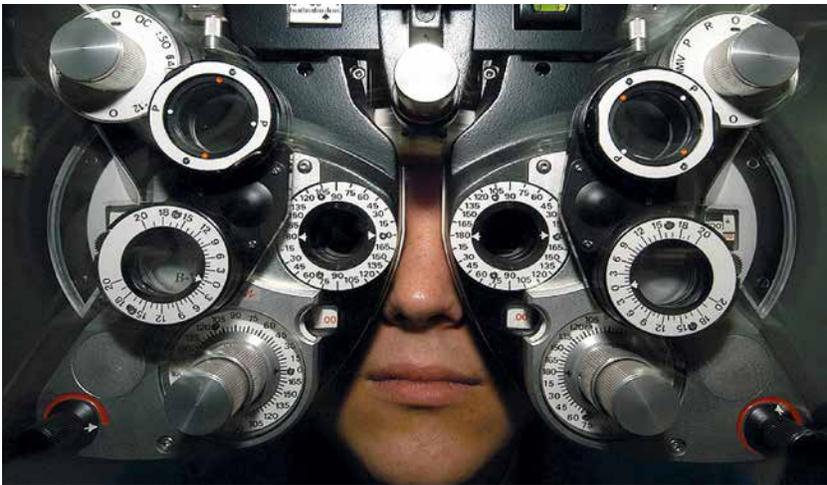
en las primeras formulaciones filosóficas de la racionalidad subjetiva de Descartes, en el descubrimiento renacentista de la perspectiva central en pintura y en la revolución científica del siglo XIX, obsesionada por las técnicas visuales. Hoy parece obvio caracterizar los saberes científicos como campos de *observación* experta sobre lo «real», donde el conocimiento se da por vías alejadas de la introspección religiosa, lo que implica que ver y conocer mantienen una relación constitutiva (Mora, 2003). La oscuridad se asocia a la ignorancia, al caos.

Los arhuacos, por su parte, como muchos grupos indígenas (si no todos), escudriñan en su cuerpo para saber. Sus sentidos son fuente de conocimiento y los ojos se cierran para que pueda operar el intercambio entre los dos mundos (natural y sobrenatural) y se conozca. En este estricto sentido, se puede considerar esta forma de conocimiento la antípoda del imaginario lumínico que se asocia al conocimiento occidental, preñado de dispositivos e instrumentos que hacen posible la percepción visual del mundo.



▲ La saga wiwa, Alberta Solís, en trance de comunicación con los truenos a través del canto. Tomada del documental wiwa *Shekuita o el mal trueno*. Roberto Mojica, Colectivo de Comunicaciones *Bunkuaneiuman*, 29 minutos, ANTV, 2016

El artista José Alejandro Restrepo (2015, p. 44), obsesionado por la actitud iconofílica de una modernidad (de orígenes barrocos y cristianos) que ha superado de modo abarcante a su antípoda, la iconoclastia (de orígenes protestantes), ha hecho un curioso inventario de viejos dispositivos ópticos de siglos pasados que no duda en calificar de «abrumadores y misteriosos»: panoramas, dioramas, novaloramas, pleoramas, cosmoramas, diafanoramas, fantascopios, fantasmagopáticas, fantasmagorías, fanoramas, georamas, cineoramas, estereoscopias, cicloramas, entre otros.



70

▲ Para captar los velos de lo real Occidente ha utilizado un paradigma visualista y maquínico del conocimiento. Tomada de <http://opticavarela.com/wp-content/uploads/2013/02/aparato-optico.jpg>

No menos abrumadores son los actuales aparatos de la visión que, al controlar la luz para medir, determinar propiedades de las cosas y volver visible lo invisible, propician o sirven al conocimiento. Los más obvios son, además del ojo, los anteojos, los lentes de contacto, las lupas, los prismáticos, los microscopios, los telescopios y las cámaras fotográficas. Los menos corrientes, pero obvios al fin y al cabo: el periscopio, el catalejo, los proyectores y retroproyectores, los

rayos X y los rayos láser. Los definitivamente misteriosos para el lego: el luxómetro (para medir la luz), el interferómetro (para medidas ultraprecisas de longitudes de onda de la luz), los cristales, las redes de difracción (para separar longitudes de onda o colores, como el CD-ROM), el espectroheliógrafo (para medir las protuberancias del sol), el endoscopio (para inspeccionar el cuerpo y las máquinas), entre otros. Y los que están a punto de convertirse en innovaciones tecnológicas para el consumo masivo (prótesis tecnoperceptivas, al decir de Deleuze), como las gafas inteligentes de Weon o Google, que vinculan al campo de la visión notificaciones, registros de fotos y videos, acceso a la memoria del usuario, vínculos de teléfonos inteligentes e información variada.

LA EPISTEMOLOGÍA ONÍRICA DE LOS THĒ WALAS¹²

71

Cerca de la estatua de piedra conocida como *El obispo*, en la mesita C del Parque Arqueológico de San Agustín, Huila, el *thĕwala* nasa Pío Quinto Oteca, del resguardo de Vitoncó, Tierradentro, prende un enorme tabaco y saca de su mochila de fique una pequeña botella con *chirrincho* (aguardiente artesanal caucano). Es la primera vez que el *mayor* visita el lugar, pero no lo hace como cualquier turista, sino como protagonista del documental *El futuro del pasado*¹³ que trata sobre los conflictos sociales y territoriales en los parques arqueológicos de Colombia, algunos sobrepuestos jurisdiccionalmente a la figura del resguardo indígena y todos en franca disputa por su gobernabilidad entre agentes del Estado, arqueólogos, funcionarios de medio ambiente e indígenas.

¹² *Thĕ wala* es el médico tradicional del pueblo indígena nasa.

¹³ Pablo Mora, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 52 minutos, 2014.



▲ *El obispo*, Parque Arqueológico de San Agustín, Huila. Fotograma de *El futuro del pasado* (2014)

Nadie le presta atención a Pío Quinto, entretenidos en los relatos del guía Rosiberio López Ibarra. «¿Qué ven ustedes en esta figura?», nos pregunta como parte de un libreto rutinario. Agudizando la mirada para producir una interpretación convincente y sin más información que los carteles, alguien responde: «Un obispo». Todos ríen por la obviedad de la respuesta. Estaba preparado para cualquier ocurrencia y vivamente interesado en confirmar o no la

afirmación que unas horas antes me hiciera el arqueólogo profesional Francisco Romano en el laboratorio del parque: «El relato que produce la arqueología está bastante lejos de ser hegemónico». El guía explica entonces que la estatua se llamó así por fray Juan de Santa Gertrudis:

Vean la mitra que tiene en la cabeza y al niño que sostiene con sus dos manos para bautizarlo al borde del lago. Sin embargo —continúa— el arqueólogo Julio César Cubillos dio otra interpretación: se trata de la representación de un sacrificio humano, porque al niño no lo tiene en forma cariñosa y da la impresión que lo está desgarrando.

Todos dudamos de lo que estamos viendo; pero el guía arremete y confiesa que la explicación que más le «gusta» es la de Luis Duque Gómez, otro arqueólogo prominente: «Es un médico que está atendiendo un parto. Los que defendieron las dos primeras versiones no tuvieron en cuenta o desconocían que la estatuaria estaba enterrada originalmente de manera horizontal». En este punto ya nadie sabe a cuál versión afiliarse.

Ajeno por completo al mundo de las inferencias del método arqueológico y desconfiando profundamente de los intentos del guía por imponer su *punto de vista*, Pío Quinto se aparta del grupo y en voz baja les dice a las tres estatuas, brindándoles un trago:

A todos los dueños de estas viviendas, a los *Cxhaus* del viento, con todos ustedes hemos hablado hace un rato. Ustedes a través del sueño me han dicho: «Usted se vino sin nada, ¿cuál es el motivo?». Es vergonzoso pedirles disculpas. «Gracias por venir acá a atendernos». Les doy mis agradecimientos a ustedes, a los dueños de esta casa. Gracias por permitirme entrar y hacerme entender más cosas. Ustedes mismos me han dicho que se entristecen cuando no los cuidamos.

Me han hecho caer en la cuenta de sus reglas de juego. Por ejemplo, de traer aguardiente, para así chispear, al menos. La gente blanca no sé qué va a pensar de esto. Ellos vienen solo a verlos. Ellos no tienen *Cxaw*, ni sienten en el cuerpo. Ahora les digo: «Gracias por la posada. Cualquier día regresaremos».

74





▲ Fotograma de *El futuro del pasado* (2014)

El trago es lanzado con fuerza y el líquido golpea la piedra. A los ojos del guía y de los turistas que están cerca, la acción de Pío Quinto es imprudente: quiebra una de las normas más importantes que se les impone a los visitantes: «No tocar». Lo grave es que entre las autoridades del parque arqueológico existe una delgada línea entre tocar y «vandalizar» el patrimonio cultural.

Solamente los expertos están autorizados para manipular los bienes museográficos, como Asunción Estela, la restauradora del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (Icanh). «Los objetos me hablan», afirma ella sin dudarlo mientras interviene cariñosamente con sus manos una enorme laja. Como Pío Quinto, Asunción hace emocionalmente suyas a las esculturas. «Si todos tocáramos las piedras, estas se deteriorarían, se alterarían por el pH de nuestras manos y, en algún momento, desaparecerían; que tienen vida sí, pero creer que tienen un padre espiritual o que tienen espíritu como tal, no», concluye tajantemente. Me lamenté de que ella con su saber técnico no hiciera ningún esfuerzo por entender el comportamiento de Pío Quinto y que fuera ajena a esa otra manera de mirar el mundo y que pensara que el mayor nasa tiene una percepción falsa, una alucinación o una ilusión.

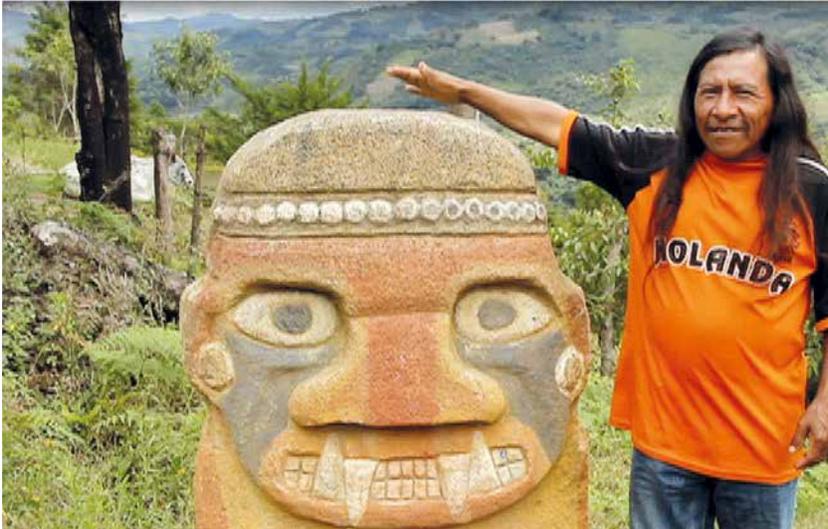
Pero el pensamiento de Pío Quinto está cargado de otras verdades y hace parte de un firme y acendrado horizonte cultural de los pueblos indígenas del sur del país. Rogelio Chucué, otro *thë wala* nasa de Tierradentro, lo explica así:

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 *k̄sxa '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 visión.¹⁴

De manera que «ver» es una forma de comunicación con los ancestros y sustenta las bases del conocimiento tradicional de los pueblos indígenas. Este conocimiento lo pueden poseer, sin distingo 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 con 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 (Mora et al., 2015, p. 71).

¹⁴ Testimonio tomado del documental *Pitx'i (acompañante)*, de Xavi Hurtado, Cric, Generalitat de Catalunya, Centro Indígena de Investigaciones Interculturales de Tierradentro, 2010.

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 de sus lenguajes. La sensibilidad hace parte de lo inteligible. Los tics en el rabillo de los ojos, las señas en determinadas partes del cuerpo (como manos, brazos o garganta), si están 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 *thẽ 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 y el mal.



▲ Pío Quinto Oteca posa al lado de una réplica de la estatua del Purutal que fue repintada por «manos criminales» en 2006. Fotograma de *El futuro del pasado* (2014)

[3]

DISPOSITIVOS AUDIOVISUALES EN CLAVE INDÍGENA



Indígena de Papúa Nueva Guinea (2016)

La introducción de nuevas tecnologías de la información y las comunicaciones en los mundos tradicionales de los pueblos indígenas ha impactado antiguos códigos de representación, formas habituales de percepción, imaginarios y prácticas sociales desde su incorporación hace menos de tres décadas. El impacto puede compararse con el uso de la electricidad en el mundo europeo a principios del siglo pasado. «Nuestra era técnica no necesita de la serpiente para explicar y controlar los relámpagos. Los relámpagos ya no atemorizan a los habitantes de la ciudad», escribía Aby Warburg en 1939, constatando el «fin de la visión mítica del mundo» y cómo el telégrafo y el teléfono aniquilaron el cosmos. «El contacto eléctrico instantáneo destruye la devoción y el pensamiento en términos de mitos y símbolos» (2011, pp. 80 y 81). ¿Estará ocurriendo lo mismo en los territorios indígenas, ahora que la conectividad masiva de telefonía celular, la universalización del acceso a internet y, en general, las nuevas ciudadanía digitales están al orden del día de las políticas estatales y las demandas étnicas?

En algunos casos, al principio, las novedosas miradas a través de aparatos y las imágenes técnicas emergentes fueron consideradas impropias y quienes se atrevieron a manejar celulares, cámaras de fotografía y de video fueron criticados por infantiles y espurios.¹⁵

Pero, poco a poco, el acceso y uso de medios de comunicación y registro se ha impuesto. Si bien este acceso es todavía precario en muchos territorios

¹⁵ Amado Villafaña, fotógrafo arhuaco, por ejemplo, se lamentaba de la resistencia de los mamos a dejarse fotografiar por él, cuando iniciaba su oficio a comienzos de siglo. A ellos les parecía que ese no era un trabajo digno de un adulto y, además, se oponían a que el territorio fuera retratado y divulgado mediante imágenes impúdicas: «Es como desnudar a la madre». Testimonio de A. Villafaña en el documental de P. Mora, *Seyarimaku o la otra oscuridad*, 52 minutos, FDC, 2010.

indígenas y la idea de un mundo rodeado de imágenes o interconectado satelitalmente en las recónditas y secretas geografías sagradas es todavía impensable, el uso de estas tecnologías ha supuesto complejas negociaciones para el pensamiento indígena tradicional. En un intento por establecer puentes entre dos mundos en apariencia infranqueables, algunos pensadores indígenas han intentado comparar la comunicación espiritual con la tecnología occidental. Se trata de una primera apropiación en el terreno lingüístico, una búsqueda de traducción semántica, una necesidad de volver inteligible lo desconocido, estableciendo analogías.

EL CELULAR Y LOS PADRES ESPIRITUALES

80

La escena transcurrió hace cinco años en el desaparecido poblado de Kemaquímake, en la cuenca alta del río Guachaca en territorio wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta. Un grupo de videastas indígenas se estrenaba como directores, camarógrafos y guionistas en el primer capítulo de una serie sobre las mujeres sabias de su comunidad. La *saga* María de la Cruz Nakoguí bailaba en círculos, pisando suavemente la arena, al tiempo que susurraba un canto dirigido al planeta. Sin que nadie se lo pidiera, se detuvo y expuso su explicación sobre la música sagrada que entonaba:

Cuando interpretamos música de origen nos estamos comunicando con nuestros padres espirituales que están en los cerros. Cuando cantamos somos escuchadas en todas partes. Es como cuando el hermano menor llama por celular, su voz es escuchada por otra persona. Así mismo nuestro canto es escuchado por los padres espirituales a nivel universal.

LOS LENTES DE CONTACTO DEL YURUPARÍ

Para los pueblos indígenas del noroccidente amazónico, el ritual del yuruparí marca la iniciación masculina al mundo adulto. Durante este se transmiten a los jóvenes las normas tradicionales para la salud del cuerpo y del territorio. Este conocimiento ha sido heredado de un mítico yuruparí, una anaconda que vivió como persona y que encarnó en unas trompetas sagradas fabricadas en madera de palma. El yuruparí está en todo lo que existe: en el río, en el aire, en el rastrojo. Él da la vida y el poder para vivir. Cuando el joven se vuelve hombre, está obligado a *ver* yuruparí. Es un momento para renacer, coger fuerza y adquirir defensas. El rito está marcado por dietas estrictas y si se quiebran las normas, se puede enfermar y morir. Mediante visiones aterradoras, en las que los curadores explican el sentido de todas las cosas del mundo, los jóvenes se vuelven hombres.

El yuruparí está asociado con espíritus de jaguares depredadores que están en todas partes, vigilándonos. Si alguien se encuentra con estos jaguares, puede ser devorado. El curador o *kūmu* establece una relación con estos jaguares, porque el yuruparí actúa por medio de los humanos. Ellos necesitan coca para poder «arreglar» o «curar» el mundo y solo los curadores pueden dársela. El *kūmu* es también el yuruparí, dicen los makuna. Si no se atiende, se enferma:

Los ojos del yuruparí son como dos lentes de contacto y cuando se enferma, estos se llenan de humo; el curador le saca los ojos, los limpia y los arregla. Estos son casos muy especiales y en ese momento el curador se siente obligado mentalmente a convertirse en el propio cuerpo del yuruparí. (Arhem et al., 2004, p. 91)

NUEVOS JAIS PARA EL PRESENTE

En un viejo texto etnográfico de la década de los ochenta, el antropólogo Luis Guillermo Vasco describió con precisión los aspectos relacionados con la actividad del jaibanismo entre los indígenas embera chamí, del departamento de Risaralda. Al reivindicar al *jaibaná* como «el verdadero hombre», el profesor Vasco contribuyó a la defensa de los pueblos indígenas, cercados por estrategias etnocidas de misioneros y otros grupos de interés que persiguieron, encarcelaron y desterraron estas formas de liderazgo político y ritual. Han pasado muchos años desde la publicación de la etnografía y solo los grupos indígenas pueden sopesar hoy qué tanto han permanecido estas prácticas y pensamientos pues, como afirmó el antropólogo:

Opino que un fenómeno como el jaibanismo, tan complejo como malinterpretado hasta ahora y, sobre todo, tan fuertemente reprimido que amenaza con desaparecer, no podrá ya ser esclarecido en una forma completamente satisfactoria para un modo de pensar como el nuestro.
(Vasco, 1985, p. 131)

Según Vasco, el *jaibaná* es un hombre de conocimiento, un doctor de indios. Trasciende con su aprendizaje y acción el mundo de la experiencia empírica. El conocimiento lo construye *viendo* de forma directa y explícita. *Ver* es entonces el poder del *jaibaná*. El conocimiento no es algo que se elabore teóricamente, sino que es *visto*. Lo que importa entonces es aprender a *ver*, que se logra mediante un proceso de iniciación que involucra el sueño. El *jaibaná*, mediante un trabajo arduo, franquea el velo engañoso que Carabí puso ante los ojos de los hombres para ocultarles el cielo.

En la actualidad, quizá la función de curar enfermedades es la más relevante del jaibaná. La enfermedad se produce cuando un *jai* o espíritu en forma de animal de presa penetra en el cuerpo de un hombre por órdenes de un jaibaná y esconde o se come o saca su «alma». El jaibaná lo que hace es expulsar los *jais* del cuerpo del enfermo, restableciendo la identidad perdida. Lo hace mediante el canto que practica durante horas enteras: «Soy hombre... Soy verdadero hombre». Y se acompaña de elementos como la chicha, el bastón, la pintura corporal, el caracol, el tambor y la danza. Mediante el canto, el jaibaná llama a los *jais* pero, sobre todo, narra lo que ocurre en el nivel de realidad que los asistentes no perciben y aclara cuál es la causa de la enfermedad, quién la ha producido y qué hay que hacer para curarla. Y porque narra la curación, esta sucede. La palabra cantada tiene un poder performativo y su eficacia no se pone en duda.

Treinta y dos años después, al preguntarle al líder embera Luis Evelis Andrade por la suerte de los jaibanás, respondió con convicción:

Ahora el jaibaná, en su proceso adaptativo a los nuevos tiempos, ha creado nuevos espíritus, nuevos entes espirituales de acuerdo a su relación con el medio. Por ejemplo, cuando visita Bogotá y encuentra un artefacto que le parece interesante, usado por la sociedad no indígena, él lo adopta y crea un espíritu que le sirve para su trabajo. Así entonces puede crear un jai del celular o un jai de la grabadora. Porque el jaibanismo funciona como un ejército que todos los días se está dotando de nuevas armas, de nuevas tecnologías para la defensa, para curar y proteger. El jaibaná crea espíritus de acuerdo a lo que va descubriendo, porque quien más espíritus tenga tiene mayor poder. En la vida cotidiana, real, el jaibaná hace uso de las tecnologías para fortalecer su trabajo de comunicador del bien y de las fuerzas del mal que puedan estar afectando una comunidad o una persona. Entonces descubre, adopta y usa esas nuevas tecnologías para su trabajo y lo lleva a su quehacer

espiritual también. Los jaibanás son abiertos al uso de todo lo que les sirva para transmitir lo que ellos hacen, lo que ellos ven y sienten. Es similar a un periodista que pasó de la máquina de escribir al computador, que pasó al celular, al satélite, al microondas. No hay en el mundo indígena gente que innove más en términos de lo que le sirve para fortalecer su trabajo como médicos, pero también para transmitir el mensaje que los jaibanás. Ellos son creativos y todo lo van apropiando.¹⁶

LO QUE LA ELECTRÓNICA NO RECOGE

84

Cuando en 2006 llegaron las cámaras de fotografía y video a la Organización Gonawindúa Tayrona de los pueblos wiwa, arhuaco y kogui, se empezaron a operar imperceptiblemente cambios en las expectativas y estilos de vida de los nacientes comunicadores indígenas. El arhuaco Felipe Ortiz, por ejemplo, en poco menos de un año abandonó su oficio de constructor y se metió de lleno a la realización audiovisual. Cuando lo conocí en la casa indígena de Santa Marta, empezaba a «domesticar» una pequeña cámara de video *amateur*, un programa de autoedición casero, una cámara de fotografía y dos celulares. Con el nuevo equipamiento tecnológico Felipe debía, por fuerza, vivir inéditas experiencias perceptivas, reacomodando su cuerpo (no solo los ojos y los oídos).

No es normal que en la vida social los arhuacos se despojen de su vestuario, de su *tutusoma* (gorro), de su poporo y de sus mochilas, no importa lo que hagan. Observando a Felipe en plena operación de grabación, tratando de acomodar el trípode en tierra inestable, con el *tutusoma* estorbándole los audífonos e

¹⁶ Ismael Paredes, en entrevista a Luis Evelis Andrade para este ensayo, Bogotá, diciembre de 2016.

incomodado por el repique intenso de sus dos celulares invadiendo el silencio del lugar, le comenté: «Los arhuacos deberían inventarse un audífono propio...».

¡Qué lío! —me respondió—. El *tutusoma* representa el pico nevado Gonawindúa. Entonces, si yo quiero hacer una entrevista buena, tener un buen sonido, parece que yo tengo que deshacerme de algo. Tengo que quitarme el gorro para poderme poner los audífonos, para ubicarme bien y escuchar bien el sonido. ¿Por qué digo que no es compatible? Porque si yo tengo el *tutusoma* puesto y me voy a poner el audífono, no escucho, me queda demasiado lejos de las orejas. Por eso he pensado que no hay esa compatibilidad. No puede haber un audífono propio, porque entonces ese no lo va a registrar la cámara. El propio es la comunicación espiritual que tenemos con nuestros ancestros que la parte electrónica no recoge.



▲ Felipe Ortiz, sonidista arhuaco. Fotograma de *Sey Arimaku o la otra oscuridad* (2012)

El manifiesto de los *mamos* de la Sierra Nevada de Santa Marta sitúa bien este pensamiento que compara la comunicación espiritual y la tecnología occidental:

En un esfuerzo para hacernos entender de los hermanitos menores, decimos que el objeto que nos permite tener comunicación espiritual es como el celular: podemos conversar a través de él con alguien que no está al lado nuestro. Pero hay que saber hacer las preguntas e interpretar las respuestas que nos llegan desde el mundo espiritual a través de distintas manifestaciones. Por ejemplo, al contemplar las nubes iridiscentes recibimos mensajes que es necesario interpretar para prevenir y defendernos. En este caso es como una televisión, solo que las imágenes significan algo distinto que hay que aprender a descifrar. Los espacios sagrados donde practicamos la comunicación espiritual también pueden ser comparados con una emisora. Esos espacios son nuestras emisoras espirituales desde donde nos comunicamos con nuestros padres y madres de origen. No los vemos a ellos pero escuchamos sus avisos. Por supuesto que estas comparaciones son forzadas y tanto el celular, la televisión y las emisoras son una pobre imitación de nuestra comunicación espiritual. Nos referimos a esos aparatos y tecnologías solo porque nos han insistido que en esta época son útiles e imprescindibles.

De nada valen los artefactos si no se usan con los propósitos de defender y proteger el territorio. Fuimos dejados en esta tierra de *Seynek n* y *Serankwa* para cuidarla y hacia allá deben apuntar los que aprendan a hacer televisión. Un audífono, un micrófono y una cámara bien utilizados pueden registrar con calidad las palabras y las acciones de un entrevistado y podrán comunicar algo bueno de nosotros. Pero no podrán establecer la conexión espiritual con nuestros ancestros. La electrónica y la óptica nunca podrán reemplazar nuestra manera de ser y de estar en este mundo. (Mamos Arhuacos, 2016, p. 9)

VER O NO VER TELEVISIÓN, ESA ES LA CUESTIÓN

Cada pueblo indígena de los 104 que perviven en Colombia ha tenido una manera particular de pensar el tema de las modernas tecnologías audiovisuales y de enfrentar la colonización de esos dispositivos. Lo que quiere decir simplemente que la historia de esta apropiación es extensa, diversa y diferencial. Los diagnósticos realizados por las propias organizaciones indígenas coincidieron en situar las primeras secuencias de estas apropiaciones en la década de los sesenta del siglo pasado cuando se extendió el uso de materiales impresos, pasando por la radio a finales de siglo y continuando con el cine y el video hace escasos veinte años (Organización Nacional Indígena de Colombia et al., 2016).

Aunque en muchos casos la apropiación de medios audiovisuales ha sido deseada y reivindicada en la agenda política de los derechos diferenciales, no ha estado exenta de traumatismos. La hipertrofia de lo visual, sin duda, es una consecuencia de la imposición del régimen escópico de la modernidad a la mirada indígena. Pero lo interesante, además de los efectos de esa apropiación, es su resignificación. De una manera pragmática, sin dilemas éticos, ni miedos apocalípticos, muchos pueblos indígenas han aceptado y reclamado tener acceso a esas tecnologías. Otros pocos, por el contrario, han visto con sospecha, suspicacia y recelo estas formas de integración. Tal es el caso del pueblo arhuaco de la Sierra Nevada de Santa Marta, que vio la entrada de los sistemas de comunicación e información a sus territorios como una contaminación indeseable:

Pretender articular la televisión a nuestra comunicación espiritual es, en principio, imposible. Si un vestido es blanco y se cubre de rojo, queda rojo. Así pasa con nuestra comunicación y con la que otros hermanos indígenas llaman «apropiada». De manera que debemos ser firmes con lo que nos fue

dejado desde el nacer de la vida para mantenerlo y protegerlo; y ser cuidadosos con lo que no es propio, para analizarlo bien y sin prisa. Las emisoras, por ejemplo, pueden parecer útiles porque nos informan al instante de cosas que pasan en lugares remotos, pero no hacen parte de nuestra cultura. Si aceptamos esas tecnologías debe ser mediante la guía de nuestras leyes espirituales. Los que ven televisión, sean indígenas o no indígenas, deben entender la conexión espiritual que tenemos con la naturaleza. El problema es que nos hemos debilitado y ahora es más difícil la comunicación entre lo material y lo espiritual. Por eso nos preguntamos: ¿Qué tanto nos puede servir la comunicación con medios como la televisión? ¿Qué tanto nos fortalece? (Mamos Arhuacos, 2016, p. 9)

88 No obstante, el pragmatismo se impuso, y después de analizarlo sin prisa, a la luz de sus criterios ancestrales, consideraron que la televisión tiene de malo y de bueno, y concedieron en acercarse a esta tecnología poniendo algunas condiciones: es necesario producir televisión para afuera, con destino a los no indígenas; pero no se acepta ver televisión en los territorios. La distinción es clave para entender por qué a la par del fortalecimiento de sus estrategias de comunicación audiovisual —que ha llevado a un profusa producción de videos y fotografías— hayan emprendido una tenaz oposición a las más de 450 antenas de seguridad y telecomunicaciones que fueron instaladas por el Ejército Nacional sin su consentimiento en el cerro sagrado de Inarwa Tuma (conocido como el cerro del Alguacil), donde están los padres espirituales de las semillas.¹⁷

¹⁷ La Sentencia T 005-16 de la Corte Constitucional amparó una tutela interpuesta por el pueblo arhuaco contra el Ejército Nacional, al haber convertido el cerro en un centro de operaciones militares y de arriendo e instalación de antenas del canal de televisión TeleCaribe, la electrificadora Electricaribe y la empresa de telefonía celular Movistar. Aunque la Corte autorizó el retiro de

No queremos antenas en nuestro territorio, lo que quiere decir que no queremos ver televisión ni tener aparatos para ver en nuestras comunidades. Sería una contradicción con nuestro actuar, echando para atrás todo lo que hemos hecho para sacar las antenas de *Inarwa*, que ellos llaman Cerro El Alguacil, cerca de Nabusímake. Siempre hemos creído que nuestra comunicación no es complementaria con la televisión como lo hemos tratado de explicar en este documento. Las antenas en *Inarwa* debilitan nuestros guardianes, las columnas espirituales de *U'munukun*. El Gobierno y las autoridades no indígenas de la televisión no deben confundirse, deben entender hasta dónde aceptamos ese sistema y deben respetar nuestra decisión. (Mamos Arhuacos, 2016, p. 13)

CANIBALISMOS TECNOLÓGICOS

Hace más de cien años, escribir, sumar y restar fueron una novedad para los arhuacos, y su aprendizaje temprano se convirtió en una estrategia de resistencia contra los colonos, los misioneros y los comerciantes. Ahora, intuyendo el poder e influencia de las imágenes, y al igual que la escritura y las matemáticas, decidieron «domesticar»¹⁸ las cámaras de video y fotografía.

El proceso de domesticación no fue simplemente aprender a manejar técnicamente los nuevos dispositivos. Fue necesaria una compleja operación que he

esa infraestructura, el proceso de consulta y negociación de compensaciones con la Décima Brigada está en curso.

¹⁸ El concepto de *domesticación* es propio de los arhuacos; reemplaza y difiere del de *apropiación*, utilizado en la agenda política de las organizaciones indígenas del país.

descrito en otros textos y que aquí reutilizo (Mora, 2009a; Mora et al., 2015). El relato de esta operación en boca de los jóvenes comunicadores indígenas es revelador: el uso de representaciones visuales era escaso en su mundo. Solo a nosotros —sus hermanitos menores— nos gusta esa manera de transmitir información y conocimiento. Cuando ellos se empeñaron en dominar los lenguajes audiovisuales, consultaron con sus *mamos* y se enteraron de la existencia de un sitio sagrado en plena Sierra Nevada de Santa Marta (una gran piedra o montaña negra de ubicación secreta) donde está la «dueña» o madre de las imágenes y de sus tecnologías generadoras. Los videastas indígenas están tranquilos desde entonces, porque saben que ya no está mal utilizar esos aparatos de blancos. No están violando la Ley de Origen.

En una experiencia ritual sin antecedentes, los *mamos* retribuyeron con alimento tradicional a los espíritus de «las cosas que brillan» (los espejos, los vidrios, las pantallas y, ahora, las cámaras). El *mamo* koguí que ofició el ritual les explicó así, a los jóvenes indígenas que lo grababan en su piedra de gobierno, el significado que tienen esos aparatos que apuntaban hacia él:

90

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 lo 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.

Poco tiempo después otro *mamo* koguí, consciente de su papel como guía espiritual y protagonista de las nacientes obras de video indígena en la Sierra, le dio consejos al joven de su pueblo que se estrenaba como director:

Lo que voy a decirte es cierto. Antiguamente 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*, padre en la oscuridad. Así está establecido y, por eso, no debes hacer nada sin antes ser guiado por nosotros 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.

La naturalidad con que los *mamos* ubicaron la tecnología audiovisual occidental en el registro de sus padres espirituales hizo tránsito a las comunidades que empezaban a ser objeto de interés de los jóvenes realizadores. Después de este canibalismo, ya no fue inusual escuchar relatos de los padres y madres de la luz y las imágenes. Los jóvenes Saúl Gil, wiwa, y Silvestre Gil Sarabata, kogui, empezaron a hablar con familiaridad de un sitio secreto donde había una «especie de televisión». 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 los registros fotográficos y de video que luego se proyectan», me aclaró sin dudarlo.

En definitiva, los *mamos* de la Sierra encontraron su manera de «devorar» la tecnología audiovisual de los hermanitos menores y resignificarla para su uso precavido. Pasados los años, con nueve películas realizadas y una amplia experiencia en la difusión de contenidos audiovisuales, contestaron así a la Autoridad Nacional de Televisión ante la posibilidad de formular con autonomía un plan de televisión indígena:

Ahora, con el aumento de la población, la televisión se ve como una necesidad. Ya aceptamos que esa comunicación es importante para la interlocución con el hermanito menor. Nosotros pensamos que si

a través de ella podemos visibilizar y comunicar lo que nos pasa, es decir, las graves violaciones a nuestro territorio sagrado, entonces sí sirve. Los mensajes pueden ser buenos, útiles y estratégicos. [...] Pero una cosa es ver televisión y otra producirla. Entonces respondemos que sí queremos producir televisión que se vea afuera, para que nuestros mensajes lleguen a otras personas, nos comprendan y se pongan de nuestro lado en la defensa del territorio. Podemos hacer registros de video y fotografía si tenemos claro ese propósito. De lo contrario seríamos unos malos imitadores. Debemos saber también qué publicamos y qué no, por qué lo hacemos y hasta dónde. Esto quiere decir que si aparecemos en los medios debe ser con nuestra propia voz y espíritu. [...] Para que esto sea así, esos medios deben estar bajo nuestro control. Si no son de y para nosotros, no nos interesan, no nos sirven. (Mamos Arhuacos, 2016, pp. 13 -14)



▲ *Mi ofrenda*. Fotografía de Susana Carrié (2012)

SOBERANÍA AUDIOVISUAL

El reclamo por la formulación e implementación de una política pública de comunicación indígena ha sido central en las estrategias del movimiento indígena desde hace por lo menos quince años. La idea de consolidar el posicionamiento de los pueblos indígenas a través de la imagen y la comunicación pública no es nueva y tiene en América Latina una larga historia, emparentada estructuralmente con las agendas indígenas de transformación social y de ciudadanía cultural.¹⁹ Lo que está en juego, desde entonces, no es una simple transferencia de medios y una búsqueda de *rating*, sino la conquista de *otra comunicación* que le apuesta al derecho a la diferencia, sin que eso se traduzca en una mayor desigualdad.

Buena parte de las justificaciones para participar activamente y con plena autonomía en la elaboración de la política es el malestar por los imaginarios «naturalizados» de exotismo, folclor, atraso y belicosidad criminal, propiciados por los modos de representación mediática no indígena. Se trata, en suma, de hacerle frente a la «mala imagen», pero también a la contaminación de sentimientos hipócritas, que ven en el acceso de los pueblos indígenas a los medios una cuestión de humanismo compasivo. Así lo ha expresado en otro contexto Jacques Rancière: «Los amos del mundo disponen su seducción para ocultar los mecanismos de dominio; más aún, para hacernos cómplices, transformando los productos de nuestro despojo en espejos donde nos contemplamos, en calidad de felices y orgullosos consumidores» (2014, p. 69).

Si bien esta política está actualmente en construcción, podemos aventurar algunos análisis sobre su trascendencia cultural e imaginética. De ser viable el

¹⁹ Para entender el comienzo de esa historia, véase Reguillo (2000, pp. 67-76).

ejercicio al derecho fundamental a la comunicación propia y apropiada,²⁰ hoy aplastado por distintas formas de violencia y colonialismo, se harán visibles al menos cuatro prácticas o quehaceres comunicativos: el pensamiento sabio para responder a las acciones que ponen en peligro la pervivencia de los pueblos indígenas; las agendas comunicativas autónomas que superarán la dependencia y la distorsión de los medios de comunicación externos; el diálogo intercultural basado en una sólida postura de defensa del territorio y de «lo propio»; y nuevas estrategias de formación para alimentar y potenciar las dinámicas culturales (Organización Nacional Indígena, Confederación Indígena Tayrona, Organización de los Pueblos Indígenas de Colombia por la Pachamama, Gobierno Mayor y Autoridades Indígenas de Colombia, 2016).

En este contexto, el capítulo de audiovisuales y televisión, concertado y protocolizado por el Gobierno nacional y el Gobierno indígena, permitió desarrollar, a la postre, un «Plan de Televisión Indígena Unificado» que ha entrado en la recta final de negociación e implementación y que orientará las acciones del Estado en esta materia en los próximos diez años (Organización Nacional Indígena, Confederación Indígena Tayrona, Organización de los Pueblos Indígenas de Colombia por la Pachamama, Gobierno Mayor y Autoridades Indígenas de Colombia, 2017).²¹ De concretarse el Plan, al menos cinco líneas de acción

²⁰ En los documentos redactados por los pueblos indígenas se ha vuelto ya un lugar común diferenciar la comunicación heredada e inscrita en sus matrices culturales desde tiempos inmemoriales (*comunicación propia*), de aquella que proviene de la más reciente pero larga historia de conquista y colonización propiciada por Occidente (*comunicación apropiada*).

²¹ En el momento de escribir este texto, la Política Pública de Comunicación Indígena que contiene el Plan de Televisión Indígena Unificado aún no se había concertado entre las autoridades indígenas y el Gobierno nacional. Finalmente, el 6 de diciembre de 2017 en un hecho histórico esperado por décadas, en sesión

transformarán la forma en que se piensa, se produce y se difunden las imágenes y los sonidos de los pueblos indígenas de Colombia: formación propia y apropiada para la producción de contenidos audiovisuales; fortalecimiento institucional indígena; garantías y acceso al servicio público de televisión; fomento a la innovación y creatividad indígena, y adecuación de la arquitectura institucional del sector de la información y las comunicaciones.

Una primera inquietud desde la orilla no indígena tiene que ver con la idea extendida de que el desarrollo de técnicas y lenguajes audiovisuales, simples o complejos, pueden llegar a convertirse en «omnipotentes movilizadores» del mundo, capaces de someter toda existencia a sus designios. Así lo debate Siegfried Zielinski (2012) para quien la idea del progreso tecnológico se ha pensado equivocadamente como algo irreversible y casi natural. Este imaginario global permea la retórica y las acciones públicas de las agencias estatales que ven como un imperativo convertir a los pueblos indígenas en ciudadanos digitales o nuevos consumidores de tecnologías comunicativas.²²

¿Qué imágenes y sonidos están naciendo de los ojos, los oídos y las manos de los creadores indígenas que operan las máquinas y los dispositivos electrónicos audiovisuales? ¿La «contaminación» está borrando los modos de mirar del *kūmu* y del *mamo*?

de la Mesa Permanente de Concertación con los pueblos indígenas fue firmada el acta de protocolización de esa política pública por autoridades indígenas de las cinco organizaciones de orden nacional y representantes del sector de las comunicaciones, entre ellos el ministro de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones y una delegada de la Autoridad Nacional de Televisión (ANTV).

²² Por ejemplo, los programas del Ministerio de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones, encaminados a «cerrar la brecha digital» y el impulso de iniciativas para masificar (en sus términos, «universalizar») el consumo de las nuevas tecnologías.



▲ El colectivo indígena Zhigoneshi de la Sierra Nevada de Santa Marta entrevistando a un mamo kogui. Fotografía de Amado Villafaña (2010)

*

PABLO MORA CALDERÓN



[4]

VIEJOS Y NUEVOS ESTEREOTIPOS INDIANOS



^ Iconografía tradicional del piel roja

Aunque la indianidad se ha concebido y expresado como una alteridad histórica desde la Conquista española, el multiculturalismo consagrado por la Constitución de 1991 ha reconfigurado los elementos que definen la diferencia cultural y que los antropólogos rastrean a partir de *marcadores de alteridad*. Si bien los procesos de «otricación», «racialización» y «etnización» han existido desde épocas coloniales, recientemente las políticas de Estado y las industrias culturales del mundo globalizado han ayudado a posicionar nuevas representaciones en desmedro de otras (Segato, 2007²³). Así lo ha analizado de modo amplio Alhena Caicedo (2015), al evidenciar, además, cómo este posicionamiento ha afectado el campo de las relaciones interétnicas e interculturales de la sociedad colombiana. En términos generales, lo que se observa es una variación en los imaginarios sociales sobre el *ser indio*. La discriminación positiva propiciada por la reivindicación de la diversidad étnica y cultural de la nación ha transformado radicalmente el valor antes negativo y ahora positivo de la indianidad.

A pesar de nuestra diversidad cada vez más visible, todavía perduran los viejos estereotipos que la industria hollywoodense del *western* ayudó a forjar sobre los indios desde la primera mitad del siglo pasado. La imagen de los nativos americanos como seres despiadados, deshonestos y villanos le dio identidad al género y contribuyó a justificar históricamente el imperio del despojo y el aniquilamiento de los pueblos originarios. En este contexto, el indio solo podía ser bueno si perdía toda autonomía y se comportaba de modo servil con colonos y vaqueros.

El fotógrafo y realizador audiovisual del pueblo wayú David Hernández Palmar ha hecho un lúcido examen de estos estereotipos de la industria de

²³ Este texto muestra cómo las formaciones nacionales de alteridad se constituyen históricamente como las normas hegemónicas en que se construye la nación.

Hollywood y su correspondencia con la valoración social y moral que las sociedades no indígenas de América del Norte y Europa han construido sobre los pueblos indígenas. Cita la famosa saga filmica *Winnetou*, dirigida por el austriaco Harald Reinl, inspirada en un héroe indígena norteamericano creado por el novelista alemán Karl May, para demostrar por qué el «lejano oeste» erradicó a los indios norteamericanos:

Uno de los resultados del cine como fábrica de consenso es que persista la «certeza» de que los originarios de Norteamérica están extintos, ya que en las contiendas de los «Western Films» o «Películas del Salvaje Oeste», fueron eliminados y los «indios» que se «rendían» terminaban en un «feliz festín de Acción de Gracias» donde «civilmente» y en «reconciliación» ingerían pavo. (Hernández Palmar, 2016)

100



▲ El Llanero Solitario y su fiel «amigo» Toro. Fotograma de la serie de televisión (1949-1957)

Hernández Palmar se pregunta: ¿quién o qué inspira a Hollywood a contar desde el punto de vista de los vaqueros? ¿Qué consecuencias sostiene la supremacía blanca? ¿Qué paralelismos hay respecto a las limpiezas étnicas entre Europa y América? Apoyado en la lectura de un texto del periodista indígena Simón Moya-Smith (oglala lakota y chicano), establece una correspondencia entre el Sistema de Reservas Indígenas de Estados Unidos y los campos de concentración y exterminio de la Alemania nazi, que sugiere que Hitler se inspiró en la política de sometimiento de los indígenas norteamericanos.



▲ Fosas comunes de las víctimas del Holocausto judío (Izq.)

Soldados estadounidenses posan para una foto cerca de una fosa común de lakotas muertos tras la masacre de Wounded Knee, el 29 de diciembre 1890 (archivo de David Hernández Palmar) (Der.)

De manera que, sostiene Hernández Palmar, no hay nada de inocencia en las intenciones de divertir y entretener del cine de indios y vaqueros, pues la gran industria del *western* ha atentado contra los imaginarios de los pueblos nativos,

ha justificado su extinción y ha engrandecido una memoria falsa, como lo indica la cita del reconocido documentalista Roberto Olivares:

A pesar de las estadísticas contundentes sobre la violencia de género racializada, en muchas películas y series de tv de «vaqueros», se perfila al «indio» como malo, en muchos casos, por el rapto e intento de abuso sexual de una mujer blanca. Este hecho justifica la respuesta violenta que veremos en seguida en la película. Es una violencia de reacción, heroica y justificada en la trama. Incluso en muchos casos «avalada» por un «indio» que es amigo de los blancos. Esto también funciona para matizar o suavizar la idea (no deseada) de un conflicto entre razas o culturas. No vayamos a interpretar que son racistas, no. Los blancos no odian a los indios por ser indios, sino por ser malos, y hay algunos que no son malos. Al «indio bueno» lo cobijan y aprecian, incluso podrían dar la vida por él, subrayo «podrían» porque en general sucede al revés. Lo que jamás se explica en estas películas y diría yo, en general en la historia oficial es: ¿por qué están esos blancos ahí?; ¿con qué derecho invaden territorios, masacran pueblos y luego se molestan, primero, porque los invadidos y masacrados se defiendan y después, porque no se quieren «adaptar» a la imposición de la que son objeto? (Hernández Palmar, 2016, p. 6)

A veces la industria de Hollywood soporta pequeños, pero significativos escándalos por insistir en la fórmula del *western*. Hernández Palmar evoca con emoción la fecha del 27 de marzo de 1973, cuando en la edición 45 de la entrega de los premios Oscar de la Academia, una indígena apache dio un discurso en nombre del actor Marlon Brando, quien rechazó la estatuilla como mejor actor por su papel en la película *El padrino*, en señal de protesta por el tratamiento discriminatorio a los indígenas por parte de la industria cinematográfica y por la masacre de Wounded Knee, uno de los capítulos más tristes de la historia indígena norteamericana.



▲ Roger Moore y Liv Ullman consternados en el momento que Sacheen Littlefeather rechaza, en nombre de Marlon Brando, el Óscar a Mejor Actor. Foto de TS/Keystone USA/Rex Features

Lo curioso es que la imagen del «piel roja» malo, cazador de cabelleras blancas, doblegado por pistoleros «heroicos» tipo John Wayne tuvo en Colombia percepciones cruzadas y opuestas a las transmitidas por las películas y series de indios y vaqueros. La famosa marca de cigarrillos de la Industria Colombiana de Tabaco, que comenzó a comercializarse en Medellín, en 1924, es todavía un símbolo de identidad nacional, en parte gracias al diseño gráfico del célebre caricaturista liberal Ricardo Rendón y de Enrique Wolkmar. Nuestro «tiraflechas» o «peche», pese a que pertenece desde hace tiempo a la transnacional Philip Morris, se reivindica como propio con emoción. Ahora se puede apreciar en las cajetillas de tabaco negro sin filtro y en el estampado de camisetas que ostentan por igual jóvenes de clases bajas y altas.

Alhena Caicedo, en el libro citado, nos ha sorprendido con una curiosa trasposición de este imaginario urbano de origen no indígena. En las calles de las grandes ciudades latinoamericanas, grupos de músicos callejeros indígenas

interpretan música andina y de Nueva Era armados de flautas y quenás. Aunque se trata de indígenas ecuatorianos, quichuas de Otavalo, su apariencia toma prestada los «marcadores étnicos» de los pieles rojas norteamericanos.



▲ Indios «transnacionales» de Otavalo en las calles de Pasto. Fotografía de Alhena Caicedo (2015, p. 15)

La artista visual Susana Carrié también capturó en las calles de Bogotá a un niño quichua disfrazado de navajo norteamericano, mientras sus padres con pistas pregrabadas cantaban «Chiquitita», de Abba, y «El cóndor pasa», de Simon y Garfunkel.

Otro viejo estereotipo que tiene amplia dispersión entre los sectores populares es el del *indio brujo*, originario de las selvas del Amazonas. Caicedo ha descrito el proceso de transformación que ha tenido esta representación en los últimos veinte años. El «indio amazónico» es el típico brujo capaz de manipular diferentes magias a través de amuletos, talismanes, plantas medicinales, baños, riegos, rezos, jabones y jarabes para tratar los infortunios, la mala suerte y las desgracias. Su tocado de plumas, dientes y huesos de animales, pintura facial, collares y narigueras son calculados marcadores de «autenticidad» y, por lo tanto, de «garantía» de la efectividad de los poderes mágicos que provienen de la selva.

*

PABLO MORA CALDERÓN



105

▲ Falso niño navajo. Fotografía de Susana Carrié (2016)



106

▲ El indio amazónico

De esta figuración se ha pasado más recientemente a la del *indio patrimonial*, asociado a la diversidad étnica y a la naturaleza. Despojado de todo atributo negativo al manipular fuerzas sobrenaturales, se ha construido una estética de buen salvaje, puro, intocado y aislado. Una aguda conclusión del trabajo de Alhena Caicedo (2015, p. 42) es que cualquiera que sea el origen de quienes

encarnan estos estereotipos —indios puros, auténticos o mestizos mimetizados— su eficacia social y simbólica está atada a sus atributos visibles. Los que no tienen esos marcadores expresados en atuendos vistosos, productos artesanales auténticos y parafernalias rituales, simplemente, no existen, son invisibles.

En otro sentido, menos relacionado con la industria urbana de la indianidad y más con las luchas de representación de los pueblos y movimientos indígenas, Astrid Ulloa ha caracterizado 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, replanteando las relaciones de conocimiento-poder y proponiendo alternativas al desarrollo económico y al manejo del medio ambiente. No solo se trata de una nueva retórica, sino de situaciones específicas que las agendas políticas indígenas han sabido aprovechar (Ulloa, 2001).

En este contexto, quienes han logrado posicionarse más eficazmente han sido los grupos indígenas ingas, kamentzás, kofanes, sionas y coreguajes de los departamentos de Putumayo y Caquetá. En poco tiempo se ha operado una mutación de sus representaciones: de adoradores demoniacos —según los cronistas españoles— a chamanes sublimados, paradigma de sabiduría; es decir, de *curacas* temidos a taitas sanadores. Esta mutación tiene que ver con la ampliación del mercado y consumo del yagé o ayahuasca, una planta sicotrópica que ha conquistado los estratos medios y altos de las grandes ciudades. Si antes, hace unos cuarenta años, eran vistas como prácticas de medicina tradicional localizada o supersticiones baratas de los pobres, actualmente se presentan como alternativa terapéutica o de curación con un fuerte contenido espiritual. El interés de artistas, intelectuales y académicos en los años noventa de ser guiados por un taita yagecero proveniente del Putumayo para vivir experiencias «alucinantes» se fue extendiendo, en parte por las propias estrategias de reivindicación política e identitaria de esos pueblos indígenas. Como ha mostrado Caicedo, el consumo de

yagé conquistó «un espacio de visibilidad y legitimidad difícilmente alcanzado antes por otra práctica de origen indígena» (Caicedo, 2015, p. 5).

El chamanismo está de moda, a tal punto que ahora hay diferentes corrientes de neochamanismo o chamanismo occidental moderno, un fenómeno planetario que convoca nuevas subjetividades, filosofías, éticas y estéticas de vida bajo el concepto de la espiritualidad indígena. Esta espiritualidad global que ha tomado referentes de la Nueva Era es un producto típico del capitalismo que, como lo han descrito Pinzón, Suárez y Garay (2004), ha transformado cosmologías indígenas situadas en saberes-mercancía. Caicedo (2015) ha observado cómo son cada vez más frecuentes los espacios rituales multiculturales donde tienen asiento chamanes lakotas de Norteamérica, *mamos* koguis, médicos sikuanis, *curacas* del Putumayo, y donde se promueve un mercado de productos desterritorializados o aislados de sus contextos. En las nuevas vitrinas del consumo alternativo es posible encontrar juntos para la venta un libro del Popol Vuh, yoga para *dummies*, un poporo koguí, un CD de Icaros Shuar, un tarot y un recetario vegetariano.

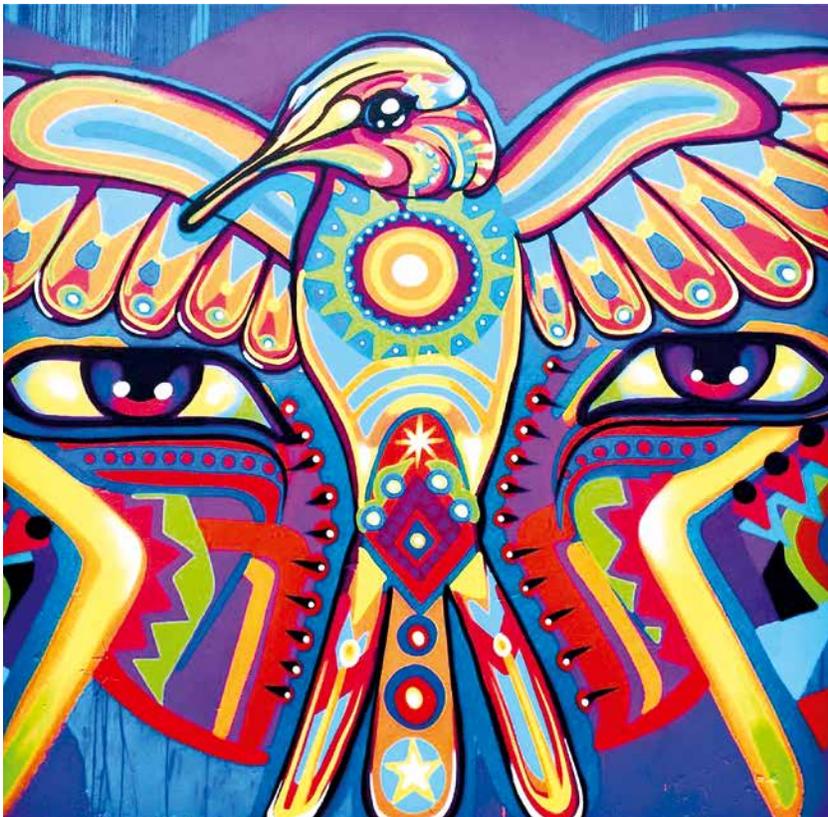
108

Las nuevas narrativas de este *etnoboomb* sugieren que la indianidad ha sufrido una depuración moral. Caicedo se refiere a estos nuevos valores de filantropía, nobleza y generosidad de la indianidad, como una esencia opuesta a Occidente que está en crisis, como una ontología superior de valores éticos y estéticos vinculados al cuidado de la naturaleza, a la búsqueda interior de equilibrio y armonía. Lo indio es *bello*.



[5]

ARTISTAS DE
INDIOS Y ARTE
INDÍGENA



▲ *Guache*, ilustración de Óscar González

APUNTES SOBRE LA INVENCION PICTORICA DEL INDIO

El mundo del arte²⁴ y, en general, las prácticas estéticas contemporáneas no han sido ajenas a la creciente atención y euforia por el mundo indígena. En parte debido a las transformaciones de las políticas públicas en el campo del arte y la cultura, bajo la presión de los movimientos sociales con sus demandas de inclusión y visibilización, y en parte por la búsqueda de nuevas experiencias intersubjetivas de artistas profesionales que han intentado superar los viejos idearios del «gran autor», del prestigio vía la «academia» o del «arte por el arte»,²⁵ la última década ha sido profusa en obras, formatos, lenguajes y prácticas estéticas que involucran la creación colectiva, la colaboración y el activismo.

Las aproximaciones han sido múltiples y provienen —parafraseando a Paulina Cornejo (2014)— de los más disímiles enfoques críticos, propositivos, transformativos, metafóricos, simbólicos o simplemente explorativos, todo lo

111

²⁴ Entendemos que el mundo del arte, desde hace medio siglo, se ha complejizado en extremo y que, en un sentido genérico, la comunidad de artistas no es la protagonista principal de ese mundo, fuertemente mediado por coleccionistas, *marchands*, *dealers*, inversionistas, galeristas, curadores y críticos. Y no es que esos agentes sean novedosos, sino que la posición que ellos han ganado en este campo de fuerzas hace problemática —por ingenua— la idea tradicional de que la producción de arte es un asunto exclusivo entre la comunidad de artistas y su público.

²⁵ Véase, a propósito de los nuevos lugares del arte en lo político, el artículo de Carlos Salamanca (2009), «Prácticas estéticas en un mundo injusto, indigno y sin memoria».

cual ha contribuido a renovar la invención pictórica de la indianidad, construyendo nuevas visualidades de lo indígena en Colombia.

Algunas de estas nuevas visualidades han tenido una delgada línea de continuidad con el arte de las primeras décadas del siglo XX que, oponiéndose al academicismo ortodoxo en boga, reivindicó una mirada a lo propio, como el movimiento Bachué, que tuvo a Pedro Nel Gómez, Luis Alberto Acuña, Ignacio Gómez Jaramillo, Rómulo Rozo y Gonzalo Ariza como sus más destacados exponentes. Este grupo de artistas, ávidos seguidores del muralismo mexicano, crearon una estética fuertemente anclada en la revaloración de lo indígena y lo campesino, ajena a los convencionalismos europeos.

Los novedosos motivos pictóricos cercanos al primer indigenismo se dieron en el contexto de un mundo convulsionado por los primeros levantamientos de indígenas y campesinos en busca de tierras y mejores condiciones de vida. Si bien estos artistas no tuvieron relaciones orgánicas con esos movimientos, reivindicaron la imagen del indio, duramente estigmatizado. En estas dos obras que sirven de ejemplo se destaca una nueva manera de pensar la historia nacional, lejana a las celebraciones hispanistas de la conquista, incorporando las deidades míticas de los pueblos indígenas del altiplano cundiboyacense al relato de la nación.

112



▲ Retablo de los *Dioses tutelares de los chibchas* de Luis Alberto Acuña (1935). Colección del Museo Nacional de Colombia

En las últimas tres décadas, salvo cada vez menos excepciones y en situaciones que es necesario analizar, la mayor cantidad de obras y eventos proviene todavía del mundo del arte, es decir, de curadores, galeristas y artistas profesionales no indígenas que toman para sí la causa o los motivos étnicos. El espectro de la conexión arte e indianidad es amplísimo y no se agota en este breve examen. Es posible identificar, al menos, cinco tendencias, de las cuales se darán apenas unos pocos ejemplos.

DECOLONIALIDAD

La crítica decolonial²⁶ ha insistido en la importancia de considerar las imágenes en un campo ampliado de producción, circulación y consumo inserto en relaciones geopolíticas, en el cual la norma es la asimetría cultural internacional (León, 2010). Al cuestionar las historias universales del arte que han sido construidas discursivamente negando o silenciando sujetos e historias en América Latina (entre ellos los indígenas), los *decoloniales* han avanzado en el estudio de las prácticas audiovisuales que escapan al control de las economías capitalistas del espectáculo y de lo que Joaquín Barriendos (2011) denominó *colonialidad del ver*. Sobre la base del concepto de *diferencia colonial*, estos críticos han propuesto articular una indagación sobre las distintas esferas de dominación que surgen con la modernidad-colonialidad que han convertido la diferencia en jerarquía. Quijano lo ha planteado así:

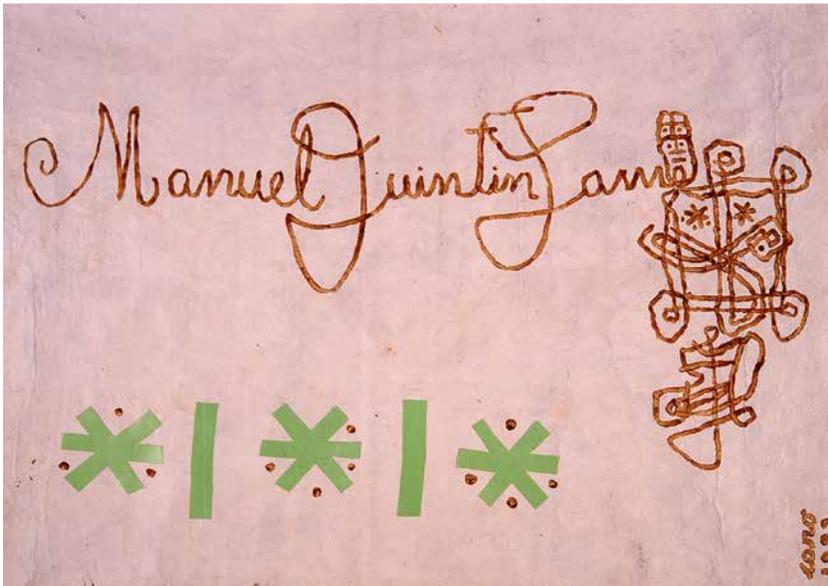
Las culturas dominadas serían impedidas de objetivar de modo autónomo sus propias imágenes, símbolos y experiencias subjetivas: es

²⁶ Este enfoque que ha cuestionado radicalmente el eurocentrismo ha sido defendido por Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo y Ramón Grosfoguel. Para un balance de este pensamiento, véase Castro-Gómez y Grosfoguel (2007).

decir con sus propios patrones de expresión visual y plástica. Sin esa libertad de objetivación, ninguna experiencia cultural puede desarrollarse. (Quijano, 1999)

Como se esboza más adelante, las prácticas decoloniales son escasas en el mundo del arte plástico indígena, no así en otros campos de la expresión cultural como el cine. La actitud crítica proviene en su mayoría de artistas profesionales que no reclaman para sí una identidad étnica como Antonio Caro, José Alejandro Restrepo, Nadín Ospina y Miguel Ángel Rojas, quienes han sido pioneros en explorar el tema del colonialismo indígena desde enfoques críticos, acudiendo a la pintura, el grabado, la escultura y la videoinstalación.

114



▲ Antonio Caro, *Homenaje a Manuel Quintín Lame* (1992)

Antonio Caro — célebre en 1970 en el XXI Salón Nacional de Artistas, cuando la urna de cristal donde el artista exhibía el busto de sal con la cabeza del presidente

Carlos Lleras se rompió e inundó el Salón y provocó un gran escándalo— le hizo un homenaje en 1992 al indígena de Tierradentro Manuel Quintín Lame, al reproducir su firma. El homenaje no pasaría de ser una anécdota intrascendente de no ser porque coincidía con el año de la conmemoración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América y porque el personaje escogido, un humilde terrasguero que se convirtió en caudillo, había sentado durante la primera mitad del siglo XX las bases de las reivindicaciones indígenas contemporáneas.

En 2001, José Alejandro Restrepo fue objeto de una retrospectiva en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, denominada *TransHistorias*, a cargo del curador José Ignacio Roca. Entre las obras expuestas se destacó *El cocodrilo de Humboldt no es el mismo cocodrilo de Hegel*, en la que el autor devela las trampas impuestas por la mirada eurocéntrica de América que «distrae y distorsiona» a la vez nuestra realidad.



▲ Jose Alejandro Restrepo, *El cocodrilo de Humboldt no es el mismo cocodrilo de Hegel* (1994)

Nadín Ospina, reorientando sus memorias urbanas, guió la mano de los artesanos populares de San Agustín, quienes copiaron el diseño del artista y fabricaron una colección emblemática de la posmodernidad mediática: Bart Simpson y Mickey Mouse en la más «pura» (y simulada) tradición lítica de esa cultura precolumbina. En su escultura de piedra *Ídolo con muñeca y cincel*, de 2001, juega irónicamente con la estatuaria ancestral y los nuevos héroes del consumo televisivo.

116



▲ Nadín Ospina, *Ídolo con muñeca y cincel* (2001)

Por su parte, Miguel Ángel Rojas reivindica explícitamente su condición mestiza en relación con el universo indígena. En *Awá*, el artista elevó una invocación del nombre de este pueblo indígena. Las letras A, W y A fueron dispuestas en una enorme tela blanca en la cara posterior del monumento del Libertador Simón Bolívar en la Quinta de San Pedro Alejandrino, en Santa Marta. Se trató de una «silenciosa pero visible defensa» de este pueblo en el altar de la patria, motivada por la masacre del 28 de agosto y de los más de 38 asesinatos que se registraron contra los awá ese mismo año.

La mayoría de los autores mencionados fueron invitados a la exposición *Estéticas decoloniales*, curada en 2010 por Pedro Pablo Gómez y Walter Mignolo, en Bogotá. La exposición tuvo, además, un evento académico en el que se discutió la necesidad de desobedecer estética y epistémicamente las reglas del quehacer artístico de impronta occidental y construir un nuevo lugar de enunciación para sentir, pensar y hacer denominado *Abya Yala* o «la gran comarca» americana (véase Gómez y Mignolo, 2012). El interés de Mignolo y Gómez hace parte de la agenda académica y estética contra el colonialismo visual que ha convertido la etnicidad en un espectáculo, oponiéndole pensamientos y prácticas *decoloniales* que convierten la representación de la etnicidad en agenciamiento crítico de la diferencia colonial.

Un caso muy especial es el del pintor indígena inga del valle del Sibundoy, Carlos Jacanamijoy, maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia, cuya obra hace parte de importantes colecciones internacionales como la del Museo Nacional del Indio Americano en Washington y quien ha sido reconocido como uno de los pintores indígenas más destacados del continente. Según el artista, «la historia se ha contado desde un modelo de dominación donde quien gobierna es el hombre blanco». A través de su obra, él ha intentado

invertir ese modelo, a favor de la estética indígena, caracterizada por el historiador de arte Álvaro Medina como de «abstracción realista». En 2013, al inaugurar «Magia, memoria y color», su primera gran retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, Jacanamijoy aseguró que su obra es el resultado de retomar sus raíces culturales y de crear un diálogo cultural con la academia. Al recordar cuando corría del fogón de su abuela a la puerta de la escuela, expresó: «siento que estoy corriendo entre lo atávico y Occidente» (citado en Medina, 2013, p. 56).

Aunque su obra ha sido influenciada por pintores como Leonardo da Vinci, Goya, Miguel Ángel, Rufino Tamayo y Roberto Matta, su identidad particular y destacada proviene del paisaje del valle de Sibundoy con sus imágenes, a manera de «visiones místicas», de páramos, fondos de selva, torrentes de agua, neblina, ventisca, frutos, hojas, rugidos y croar de ranas. Este verdadero compendio de «filosofía visual» ha sido vinculado con los procesos rituales de toma de yagé, aunque Medina se niegue a ver en él una simple mimesis del artista con el medio natural.

118

Cuando Carlos Jacanamijoy conquistó el exigente mercado de las galerías y los coleccionistas internacionales, su obra fue clasificada como «latina». Según le contó al periodista Rafael Baena, esta clasificación le produjo en su momento un gran regocijo, pues lo liberó de ser indígena y quedó asimilado al mundo del arte hispanoamericano, al lado de figuras como Wilfredo Lam, José Vicente Orozco y Fernando Botero:

Se trata de una catalogación que es más válida para ellos que para nosotros, porque otros artistas jóvenes y yo nos sentimos tan universales como cualquier otro. Pero esa manera de catalogarnos nunca se va a romper, en el mundo siempre seremos una especie de parias, a menos que nos convirtamos en una potencia. (2009, párr. 5)



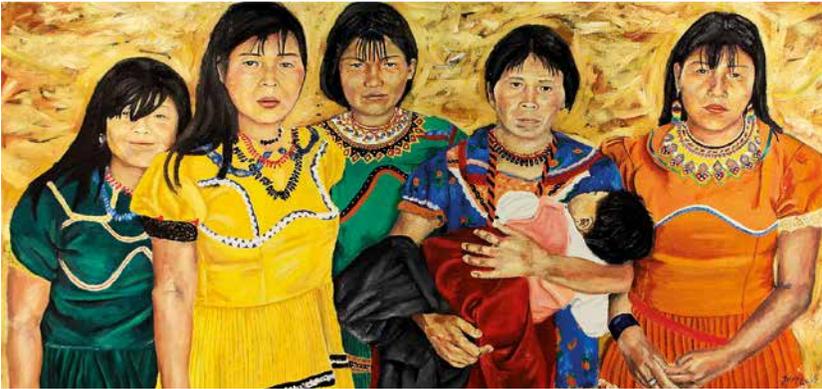
▲ Carlos Jacanamijoy, *Atando el día* (2000)

ANCESTRALIDAD ESTÉTICA

Por fuera de la orilla decolonial se ha abierto campo en el mundo del arte una tendencia continental que podríamos denominar *ancestralidad estética*, interesada en las cosmovisiones de los pueblos indígenas y en el quehacer de artistas de origen indígena. Han empezado a proliferar muestras, eventos y festivales como la Bienal Intercontinental de Arte Indígena, Ancestral o Milenaria, sede Sullana, en Perú, o Bienal de Arte Indígena de Quito, que inició en 2006, por donde han pasado centenares de artistas procedentes de países de todo el mundo.

En la edición de 2014 fue invitado por Colombia Jeison Castillo Gutiérrez, calificado de «artista de los pueblos indígenas». Sin embargo, más que un artista

nativo, se trata de un joven mestizo de origen bogotano con estudios profesionales en Artes Visuales. Castillo fue presentado en los boletines de promoción de la Bienal como un defensor de la vida y la tierra, vinculado a proyectos comunitarios con indígenas emberas desplazados del Chocó y con poblaciones de campesinos y afrocolombianos.



120

▲ Jeison Castillo, *Mujeres Embera*, obra expuesta en la V Bienal de Arte Indígena en Quito (2014)

Al igual que todos quienes se mueven en la escena artística, Castillo ha participado en investigaciones, encuentros y curadurías promovidas por instituciones rectoras como el Museo de Arte del Banco de la República, el Museo de Arte Moderno de Bogotá y la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Al lado de los artistas Andrés Jurado y Azael Valderrama, fundó la Oficina de Asuntos Extraterrestres, donde dio rienda suelta a proyectos centrados en la música, los sonidos e instrumentos que participan en la ritualidad de los pueblos indígenas de América.

Se trata de un ejemplo entre varios de las tendencias más recientes del arte contemporáneo con sus nuevos esquemas de investigación-creación y de colaboraciones impensables hace pocos años entre comunidades indígenas y artistas urbanos impulsados por un *apropiacionismo* a la inversa que reedita el legendario

manifiesto de Oswald de Andrade («*Tupi or not tupi, that is the question*»²⁷), con su carga desmitificadora sobre las hegemonías culturales y las industrias creativas. Ya no es Caetano Veloso y Los Mutantes, en 1968, en el epicentro antimperialista de la canción latinoamericana, devorando y desmitificando con su *Proibido proibir*, el rock hegemónico de Norteamérica,²⁸ sino, a contracorriente, un artista urbano canibalizando símbolos, prácticas y artefactos de los pueblos ancestrales.



▲ Jeison Castillo, *Autorretrato*

²⁷ Fragmento del «Manifiesto antropófago» de Oswald de Andrade (1928, pp. 1-4).

²⁸ Para una discusión más amplia sobre este caso de antropofagia estética, véase Sa (1998, pp. 16-22) y Mora (2007, pp. 80-81).

Esta necesidad de acudir al «otro» para construir y legitimar las representaciones artísticas es hoy una compulsión común a muchos jóvenes creadores. Las acrobacias autoriales de quienes solo observan desde el taller creativo se han vuelto anacrónicas o, como lo afirma Carlos Salamanca, «no parecen funcionar en el contexto contemporáneo»:

Si el proceso es intersubjetivo, si los prejuicios del gran autor y de la academia pueden ser dejados atrás, la representación será más fidedigna con respecto al ejercicio mismo de la intersubjetividad, y en él el resultado no será ni más ni menos que parte de un proceso más amplio. (Salamanca, 2009, pp. 118-119)

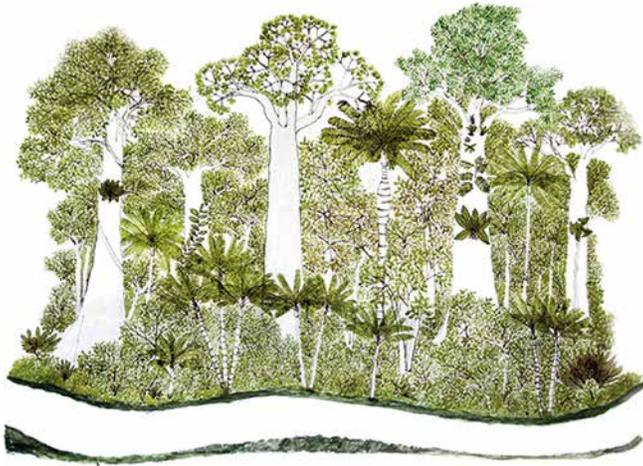
EMPIRISMO AUTÓCTONO

122

Es precisamente esa condición intersubjetiva la que ha permitido descubrir artistas nativos que, sin ninguna conexión con el mundo de la academia, empiezan a ser ultravalorados por instituciones y curadores de los núcleos urbanos de decisión de la difusión artística. Así sucedió, por ejemplo, con la exposición *Selva cosmopolítica*, producida y comisionada por la Universidad Nacional de Colombia en 2014 con el propósito de reflexionar sobre la relación entre cultura y naturaleza amazónica. Al lado de artistas egresados de esa universidad, como Miguel Ángel Rojas y Miller Lagos, se destacaron —justamente por su condición nativa y no profesional— el abuelo indígena del Caquetá, Abel Rodríguez, dibujante en tinta china de la botánica tradicional, y el indígena del pueblo nonuya, Fabián Moreno, calificado de artista botánico experto en pintura al óleo.

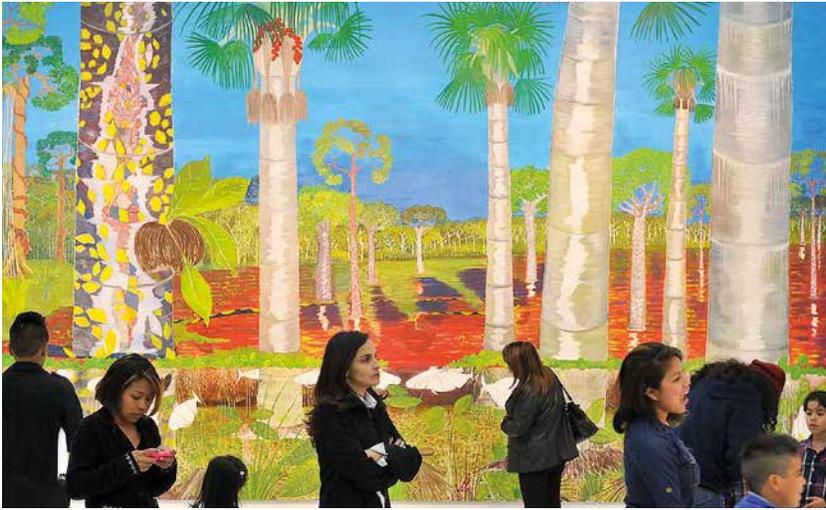
Las preguntas que guiaron la exposición *Selva cosmopolítica* son significativas del tipo de preocupaciones que, desde la curaduría, relacionaron arte e

indianidad: ¿se puede aprender del conocimiento indígena? ¿Cómo contribuir a evaluar y revivir el vínculo con la tierra y el mundo viviente? Mediante instalaciones, esculturas, videos, archivos sonoros, dibujos y pinturas, la curaduría intentó revelar «otras formas de concebir el mundo, con y a través de la naturaleza» (Sáez de Ibarra, citada en Agencia de Noticias, 2014). De ahí la importancia que se le concedió a Abel Rodríguez, distinguido con el premio Príncipe Claus por la Cultura y el Desarrollo, por su labor de divulgación del conocimiento ancestral. En entrevista con María Alejandra Toro (2016), reconoció que para él son simples dibujos y difiere del valor que le otorgan los blancos a estas representaciones. Aprendió a dibujar a los setenta años, gracias al apoyo de Tropenbos, una fundación holandesa dedicada a la investigación.



▲ *Ciclo anual del bosque de La Vega*, acuarela de Abel Rodríguez (2005)

Fabián Moreno, también apoyado por Tropenbos, fue invitado en virtud de su mirada experta en el mundo natural y sus representaciones pictóricas. Moreno presentó un mural de gran formato sobre el funcionamiento de un cananguchal, con referencias al mito de la anaconda ancestral, animal sagrado, símbolo del agua y la sanación en el pensamiento tradicional amazónico.



▲ Exposición *Selva cosmopolítica* (2014) con el óleo de Fabián Moreno al fondo

Estos creadores inspirados en la «sabiduría ancestral» han entrado al mundo del arte y es dable esperar que muchos más lo hagan. Mediante iniciativas públicas y privadas, en departamentos con población indígena significativa, se multiplican espacios para la experimentación, el cruce intercultural y la reflexión sobre el aporte indígena al conocimiento y la expresión artística. Mencionamos el laboratorio *II Salón de Arte Indígena Manuel Quintín Lame*, realizado en 2015, como un ejemplo que buscó visibilizar «el arte contemporáneo gestado dentro de la idiosincrasia indígena», producido dentro o fuera de los esquemas académicos, visibilizando paralelamente a «aquellos indígenas para quienes su origen sea el eje central de su obra plástica». La categorización que hizo la promoción del laboratorio ejemplifica el tipo de imaginarios poblacionales de la gestión artística: profesionales, empíricos, estudiantes, indígenas, afrodescendientes, población vulnerable, sin límite de edad.

Para los museos y centros culturales la noción de público ha sufrido cambios. La variable indígena ha pasado a ser importante, no solo en términos de la inclusión de los indígenas como espectadores, sino también en calidad de voces

expertas que tienen algo que aportar sobre los contenidos expuestos. Aunque los indígenas siguen siendo objeto de representación y sus obras (calificadas sobre todo de artesanales y pocas veces de artísticas) alimentan el apetito de los coleccionistas, ahora, tímidamente, su pensamiento es reclamado como insumo importante para guiones museográficos o curadurías. No es inusual, además, que chamanes y sabedores tradicionales sean invitados a salir de sus territorios ancestrales e impartan conocimiento en las salas de exposición urbana, y que sus cantos y rituales sean ejecutados en estos nuevos espacios, descontextualizados por completo pero eficaces en atender la creciente demanda no indígena por estos «exotismos simulados».

Aunque en estos espacios de divulgación cultural el control de la representación no está en manos indígenas, el diálogo con funcionarios, investigadores y curadores ha tenido algún impacto en las decisiones de inclusión y visibilización de los pueblos originarios. El 6 de octubre de 2015, por ejemplo, el Museo del Oro del Banco de la República en Bogotá invitó a indígenas guambianos, yanaconas y nasas a recorrer en visita guiada las colecciones del museo y, después, a participar en un conversatorio que sirvió para conocer la forma en que los indígenas contemporáneos interpretan y piensan desde su visión esas expresiones materiales desarrolladas por culturas anteriores a la llegada de los españoles en el siglo XV.

ARTE Y ENCANTAMIENTO

Herlinda Agustín, artesana y chamana shipiba de la Amazonía peruana, ha fascinado al público no indígena con sus bordados de diseños laberínticos y geométricos que le dicta el canto milenario durante sus tomas de ayahuasca o yagé. Según ella, las potentes melodías utilizadas en la curación chamánica las codifica como partituras y luego las pinta. Este vínculo entre lo sagrado y lo vi-

sual desde las experiencias extáticas ha interesado a académicos y artistas que intentan reconstruir la visualidad y la sonoridad de la experiencia alucinógena a partir de distintas técnicas multimediales y ha abierto un campo analítico sobre la influencia de las «tecnologías de encantamiento» en el arte contemporáneo.

La investigadora Paola González (2016), de la Sociedad Chilena de Arqueología, ha demostrado las conexiones entre el actual arte shipibo y la desaparecida tradición preincaica de la cultura diaguita, en Chile. Estos vínculos culturales de larga duración expresados en patrones geométricos abstractos cautivan al espectador por su simetría compleja con efecto hipnótico, lo que favorece una percepción alterada por la observación prolongada de imágenes bidimensionales que aparecen engañosamente dotadas de movimiento y vibración, semejante al estilo contemporáneo del arte óptico.

126



▲ Comparación de arte diaguita precolombino y el diseño textil shipibo actual

Desde esta perspectiva, son muchos los artistas contemporáneos que han incursionado en este tipo de abstracciones óptico-cinéticas. Por ejemplo, Ximena Bohórquez, con su serie gráfica de dibujos automáticos *Dibujar energía*, buscó expandir la vibración energética desde lo óptico a la tridimensionalidad; o Yto Aranda, que interpretó la «visualidad visionaria» shipibo-conibo en su *De naturaleza elemental*, mediante técnicas instalativas que mezclaron luz, forma, color y sonido de ícaros shipibo.



▲ *Dibujar energía* de Ximena Bohórquez

En Colombia, el consumo de yagé fomentado por indígenas del piedemonte amazónico ha estimulado la creación artística. Es el caso de Juan Fernando Vélez, graduado de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia, quien transformó su arte después de una toma de yagé. El relato en primera persona de este viraje nos ejemplifica el tipo de motivaciones y decisiones autoriales influenciadas por la ayahuasca:

Me morí y volví a nacer. Hasta las uñas me cambiaron de forma. Hace seis años que no me tomo un trago, no me fumo un bareto ni me meto nada. El yagé me mostró quién era yo. Mi arte y las temáticas que trabajaba también cambiaron. Adquirí conciencia por los animales y por la naturaleza. A mí antes me gustaban las calaveras y me burlaba de la religión. Me pregunté «¿yo qué hago con el arte?», y me dije «quiero que mi trabajo ofrezca un mensaje de conciencia». (Aldana, 2015)



▲ Proyecto *Intermundos: Cartografías al acecho* de Juan Fernando Vélez (2014)

La profusión de obras en este campo es enorme. Atendiendo los estilos personales, las representaciones tienen en común algunas de las características de las visiones yageceras, como la geometría fractal, el colorido y algunos *leitmotiv* de tigres, serpientes y águilas. En algunos casos, los artistas se ven en la necesidad de explicar ya no la representación, sino su proveniencia, producto de su aventura extática.



▲ *Aproximación de una de mis visiones en yagé* de Gama Benzeno (2010)

Arte 1618, también conocido como Gama Benzeno (2010), explicó así la obra anterior:

Mi Nahual es el Jaguar, es mi animal sagrado y mi guardián. En la toma de yagé tuve un encuentro con él, en donde se manifestó de diferentes formas. En una de ellas (la primera) me miró, se acercó lentamente y al pegar un delicado salto se metió en mi cuerpo por el lado izquierdo a la altura del corazón.

A diferencia de los artistas de origen indígena, la tensión entre ancestralidad cultural y creación individual no se discute. Pocas veces se pone en entredicho la naturaleza y la legitimidad de las obras de los artistas urbanos mestizos. En cambio, para el artista indígena los asuntos de originalidad y creación están en el centro del debate comunitario. En el caso de Herlinda Agustín, se le ha criticado internamente su irrefrenable impulso creativo que riñe con la herencia ancestral y colectiva. En este campo acechan siempre los peligros de la patrimonialización, los derechos autorales individuales y la comercialización de las obras.²⁹



▲ *Corazón de ayahuasca*. Foto de Luisa Elvira Belaunde. Diseño shipibo reciente y muy popular entre turistas en busca de recuerdos chamánicos. Tomado de Belaunde (2012)

²⁹ Para un análisis extenso de este tema véase Belaunde (2012).

ARTE Y TECNOLOGÍA ANCESTRAL POR FUERA DEL MUNDO DEL ARTE

Alejados voluntariamente de las exposiciones, del mundo del arte y de la academia, jóvenes creadores se han aventurado por caminos que los han llevado a proponer novedosas conexiones entre arte, tecnología y saberes indígenas. Conscientes de que la Conquista española llevó aparejado el exterminio irrecuperable de saberes, se han interesado por una arqueología de estos. Insertos en el *boom* de las biotecnologías, han entrado en diálogo con pueblos indígenas actuales con el propósito de vivenciar y reflexionar sobre el aporte ancestral del *buen vivir*, un concepto indígena que se ha convertido en mandato de las utopías anticapitalistas contemporáneas. El concepto ha adquirido tal fuerza que algunas naciones de América lo han incorporado a sus constituciones. Es el caso de *sumak kawsay* (término kichwa sinónimo de buen vivir) plasmado en casi cien artículos específicos de la Constitución ecuatoriana. El término tiene distintas acepciones según cada pueblo, contexto y lengua de donde proviene, pero remite a valores similares como vivir en plenitud, en armonía y equilibrio con la naturaleza y con toda forma de existencia.³⁰ La incorporación de este pensamiento de los pueblos originarios al debate global sobre bienestar y desarrollo ha sido particularmente fructífero, pues se ha conectado con principios humanistas y críticos de distintas tradiciones occidentales (aristotélica, marxista, ecologista, feminista y cooperativista) (Acosta, 2010).

La historia del colombiano Gabriel Vanegas es dicente de los trayectos vitales y búsquedas estéticas de los artistas que se sienten amparados en esta filosofía

³⁰ Para una comprensión de las diferencias del concepto entre los pueblos aymara/quechua de Bolivia, mapuche de Chile, kolla de Argentina, pueblos amazónicos y paradigmas occidentales, véase Huanacuni Mamani (2010).

del buen vivir. Vanegas, además de artista, es investigador de tecnologías ancestrales, con un doctorado en Alemania sobre arqueología de medios ancestrales. Hace más de diez años creó la revista *El Niuton*, dedicada a estos temas, y más recientemente desarrolló el proyecto MinkaLab, un lugar de encuentro e intercambio de saberes en Santa Rosa de Cabal, en el departamento de Risaralda.

Al intentar trazar un mapa latinoamericano de artistas que trabajaban con tecnologías, tuvo por fuerza que reconceptualizar las nociones convencionales de qué es ser artista y qué significa tecnología. Constató que la tecnología ha estado relacionada habitualmente con cosmovisiones o pensamientos provenientes de Europa y Asia, sin ninguna consideración por el aporte americano. Emprendió entonces una búsqueda que lo llevó a indagar en el conocimiento técnico de las culturas precolombinas y los saberes todavía vigentes de distintos pueblos indígenas.³¹

Vanegas reconoce que los pueblos indígenas han utilizado medios como el celular y las redes digitales de internet que le han permitido conectarse y acceder a información relacionada con conocimientos ancestrales. Sin embargo, se lamenta de la falta de una reflexión profunda sobre el impacto de esas nuevas tecnologías de la información y la comunicación por parte de los pueblos indígenas. Ha preferido, entonces, propiciar espacios de intercambio «entre iguales», redefiniendo la noción de arte y buscando nuevos dispositivos, lenguajes y prácticas, como se evidencia en su página de MinkaLab, de donde reproducimos apartes de un informe de actividades en 2016:

En el nodo de Tecnologías Ancestrales y Contemporáneas, hemos aprendido del Colectivo *Plathohedro* y *Proyecto NN*, cómo compartir conocimientos a través de «micro-narrativas» y fanzines, y cómo

³¹ Germán Ayala, *entrevista* a Gabriel Vanegas para este ensayo, diciembre de 2016.

reducir nuestro impacto ambiental haciendo aceites esenciales o nuestro propio champú con hierbas naturales. *Comunidad Rodante* compartió con todos cómo construir un sanitario seco permanente. Esteban Yépes, nos presentó alternativas para reducir el consumo de energía durante la cocción de alimentos. Por ejemplo, hemos construido todos juntos una Pachamanca: haciendo un gran agujero en el suelo para crear una maceta gigante calentado durante un día entero mediante el uso de piedras calientes, «como un temazcal de verduras». El resultado fue sorprendente, todos comimos muy bien usando menos energía. Hicimos caleidoscopios, apreciando la naturaleza con todas sus diferentes formas y colores. Además, usando material reciclado construimos gaitas, instrumento tradicional del norte de Colombia. (2016, párr. 16)

132



▲ Grupo de participantes en MinkaLab. Cortesía de Gabriel Vanegas (2016). Recuperado de <https://www.minkalab.org/menu-esp/festival-2016/>

Detrás de estos nuevos activismos, se esconde un profundo cuestionamiento a las nociones tradicionales de arte, tecnología, comunicación y ciencia. En un contexto de prácticas híbridas transdisciplinarias, para Vanegas todo es

tecnología y medio de comunicación, incluido el cuerpo y, por extensión, el territorio donde se habita. Por eso los medios ancestrales, es decir, los medios de comunicación de los territorios Abya Yala no son universales, sino locales, e implican un modo complejo de entendimiento. Hacia allá se dirige el accionar de este artista que ha superado el carácter individual, estetizante y enclaustrado del mundo del arte «moderno» con todo y su sistema de prestigios y creencias, y ha emprendido una búsqueda de las cosmovisiones y saberes de la América indígena. El desplazamiento lo ha alejado definitivamente de las galerías y del arte como objeto para acercarlo a las semillas nativas, las huertas comunitarias y la observación de la luna y las estrellas.

[6]

PAISAJES URBANOS DE LA VISUALIDAD INDÍGENA



▲ Mural de Francisco Bioke. Fotografía de Valentina Mora (2017)

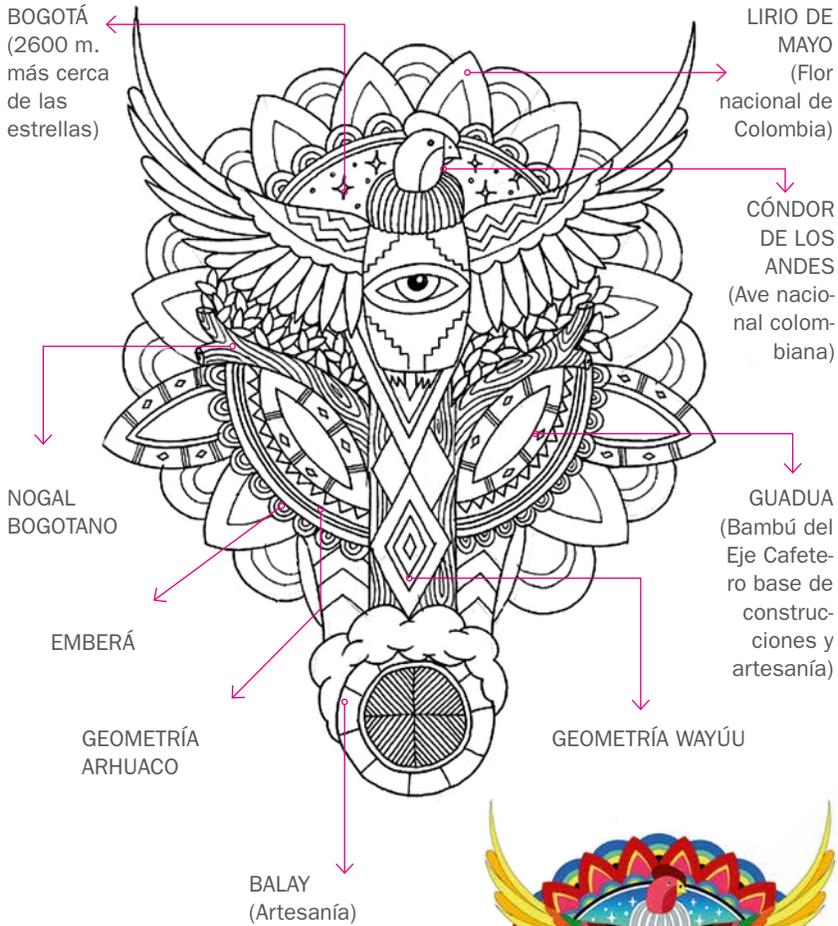
«EL TERRITORIO NO ES COMO LO PINTAN»

Si algo ha transformado la visualidad indígena en los paisajes urbanos ha sido el muralismo, que ha tenido un auge extraordinario en Bogotá en años recientes. Desde los lejanos tiempos de 1935, cuando Pedro Nel Gómez, influenciado por el muralismo mexicano, representó en grandes paredes a mineros, obreros, campesinos y estudiantes, inaugurando un arte comprometido socialmente, y diez años después Alipio Jaramillo creó obras de títulos inequívocos (*Café, Despojo* o *Masacre*, todos ellos borrados irremediabilmente después del Bogotazo), el muralismo se ha tomado edificios públicos, calles, plazas, universidades y salones de las grandes ciudades del país. Como lo ha señalado Aguirre (2015), el muralismo se caracteriza por su transitoriedad, por la combinación con otras técnicas como el grafiti, los pósteres y las pegatinas, y por la búsqueda de sus autores de deslindarse de un escenario burgués, individual y privado, conectándose mejor con movimientos sociales y sectores marginados de la sociedad.

Los artistas urbanos Toxicómano, Bogotá Lesivo, DJ Lu, Guache y Carlos Trilleras son algunos ejemplos destacados de la última década que han creado obras murales de impronta indigenista. Si bien cada artista tiene estilos y motivos diferentes, el ojo del transeúnte retiene una imaginería amerindia de jaguares, cóndores, maíces, pintas yageceras, diseños precolombinos, selva exuberante y rostros indígenas.

Esta mezcla no proviene solamente de la superposición visual de grandes murales en fachadas y paredes separadas, sino de las propias obras que acuden a la mixtura creativa pero arbitraria. El mural *Bacatá*, del colectivo español Boa Ventura, realizado en octubre de 2015 en la avenida Jiménez con carrera 4ª, en el edificio de Aviatur, es un buen ejemplo. Sobre la figura de un toro se componen elementos de diseño de los más disímiles orígenes: un balay amazónico,

un nogal bogotano, las alas de un cóndor andino, el yagé del Putumayo y otros elementos que los autores explican en su página:



▲ «Bacatá es nuestra visión de Colombia. Su color, su magia, su mística carnavalesca y el crisol de culturas indígenas». Fotografía de Boa Mistura Elkin Ramos, tomada de <http://www.boamistura.com>

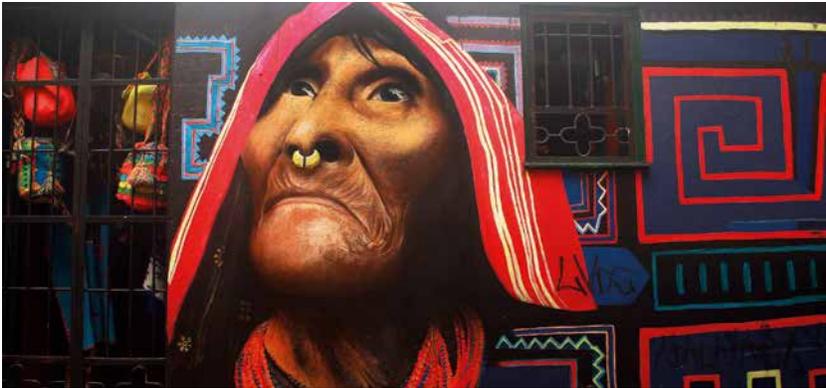
Podríamos explicar estas mixturas como una distorsión mestiza de jóvenes europeos, ajenos a las matrices culturales de origen de los pueblos indígenas de Colombia. Pero algo similar les ocurre a muralistas y grafiteros del país. Un examen de los motivos compositivos concluirá que también está presente la mezcla de elementos de distintas procedencias, que configuran una especie de *panindianismo visual* (refrendado en marcadores semánticos como *Pachamama* o *Abya Yala*³²) que se encuentra igual en las calles de Chicago, Buenos Aires, Ipiales o Bogotá. Las conexiones de algunos de estos artistas con movimientos indígenas regionales, nacionales y continentales complejiza la lectura y el análisis de sus retóricas y estéticas.

La circulación de consignas escritas en los murales como «Este territorio es nuestro», «Poder latino», «No estamos pintados en la pared», «Esperanza», «Tejiendo» y «Somos muchos más» les da a estos proyectos de exhibición e intervención artística un contenido crítico y contracultural que no proviene, en estricto sentido, de las demandas y consignas de las organizaciones indígenas cuyos idearios y prioridades son otros. Con todo, no se trata de prácticas individuales, sino de proyectos con una fuerte dosis de activismo y colaboración entre colectivos de artistas y movimientos sociales que excede el territorio bogotano y se disemina por distintas ciudades dentro del país y fuera de este. Estas prácticas están sustentadas en solidaridades continentales y metarrelatos culturales globales donde se borran o difuminan las identidades locales.

³² La *pachamama* tiene un origen incaico y significa Madre Tierra. *Abya Yala* es un término de los indígenas kuna de Panamá y Colombia que traduce «nuestra tierra en maduración» (América). Si el primero se ha vuelto un sinónimo continental de la América indígena, ajeno por completo a los pueblos indígenas que no pertenecen a la región de los Andes centrales, el segundo es frecuentemente utilizado en contextos de las agendas políticas continentales de los movimientos indígenas.



▲ Obra anónima en el barrio La Perseverancia, Bogotá.
Fotografía de Valentina Mora (2017)



▲ *Resistencia Kuna* de Carlos Trilleras en el barrio La Candelaria, Bogotá.
Fotografía de Valentina Mora (2017)



▲ Mural de Toxicómano ubicado en el centro de Bogotá.
Fotografía de Valentina Mora (2017)



▲ *Nuestro norte es el sur*. Fotografía de Valentina Mora en Bogotá (2017)



▲ *Hijos del sol* en la plaza Che Guevara de la Universidad Nacional de Colombia. Fotografía de Valentina Mora (2017)

Es sintomática la creación de nodos, redes y vínculos continentales entre artistas que van y vienen entre ciudades americanas y europeas, donde han ido desarrollando y puliendo retóricas críticas sobre las relaciones conflictivas del capitalismo con los pueblos indígenas y la naturaleza, reivindicando luchas contra el extractivismo minero-energético, pero también revalorando la espiritualidad y las tecnologías ancestrales.



▲ *Ventana indigenista*. Fotografía de Susana Carrié en Bogotá (2010) (Izq.)
Fotografía de Valentina Mora en Bogotá (2017) (Der.)



▲ Fotografía de Valentina Mora en Bogotá (2017)

Raras veces esas obras circulan en los resguardos indígenas y podríamos formular una importante constatación que es el desencuentro entre el mundo del arte urbano (*street art*) y los territorios rurales, excepción hecha de las experiencias del muralismo en el sur del país y, en particular, en el municipio de Toribío, en territorio nasa. Allí, en un contexto histórico de conflicto armado, se ha consolidado el muralismo como una práctica social con funciones estéticas, políticas y pedagógicas, relacionada con las acciones de resistencia del Consejo Regional Indígena del Cauca, y sus consignas de defensa de la historia, el territorio, la cultura y la lengua.

En poco menos de tres años se ha consolidado una Minga Muralista, liderada por el Centro de Educación, Capacitación e Investigación para el Desarrollo Integral de la Comunidad, que ha llevado a artistas nasas y a otros muralistas y grafiteros solidarios de Colombia, México y Ecuador a resignificar el territorio desde la perspectiva de quienes han sido víctimas del conflicto armado. «Menos bazuca y más yuca» se leyó en un grafiti pintado, en 2013, en las paredes derruidas de una vivienda vecina a la estación de policía de Toribío, cuando dos años atrás la población fuera sacudida por la onda explosiva de una chiva bomba lanzada por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, con un saldo de tres muertos, 103 heridos y 460 casas afectadas.

De las más de 250 obras que han transformado el paisaje del resguardo en años recientes, se exponen tres ejemplos de este «museo al aire libre», que ha hecho realidad una vieja opinión nasa: «Toribío no es como lo pintan, es como nosotros lo pintamos» (Aguirre, 2015, p. 7).



▲ Fotografía de Tatiana Vila en Toribío, Cauca (2013)

*

MÁQUINAS DE VISIÓN Y ESPÍRITU DE INDIOS



142



▲ Fotografías de Tatiana Vila en Toribío, Cauca (2013)

Esta breve e incompleta indagación por la cultura visual en los espacios públicos ha permitido constatar la existencia de un gran laboratorio de imágenes efímeras y cambiantes que ha «indigenizado» el paisaje, dotándolo de sentidos anclados en nociones de ancestralidad y resistencia. Estos espectáculos pictóricos al aire libre contrastan con la estética de ruina, decadencia, miseria y apocalipsis que se encuentra en tantos otros grafitis y murales urbanos, proclives a la crítica visceral del capitalismo. Al contrario, la visualidad indiana en estas expresiones ficcionales contagia los ojos de los transeúntes de color y esperanza, al refrendar la utopía por un mundo mejor, atado a la imaginación urbana de los idearios indígenas y transformar el desencanto, la incertidumbre y el miedo en imaginación de futuro, riesgo y posibilidad de creación de un *buen vivir*.





▲ *Bello el indio*. Fotografía de Susana Carrié en Bogotá (2009)

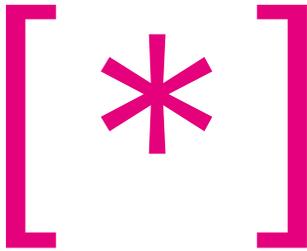
*

PABLO MORA CALDERÓN



145

▲ *Sueño*. Fotografía de Susana Carrié en Bogotá (2009)



BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, A. (2010). *El buen vivir en el camino del post-desarrollo: Una lectura desde la Constitución de Montecristi*. Quito: Fundación Friedrich Ebert, FES-ILDIS.
- Agamben, G. (2006). *Medios sin fin: Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos.
- Agencia de Noticias UN. (2014, 1 de octubre). *Selva cosmopolítica: vínculo entre arte y tradición amazónica*. Recuperado de <http://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/article/selva-cosmopolitica-vinculo-entre-arte-y-tradicion-amazonica.html>
- Aguirre, L. X. (2015). *Muralismo en Toribío: hacia un arte comprometido*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Aldana, S. (2015, 5 de noviembre). Pachamama: Pensar el arte como una medicina. *Cartel Urbano*. Recuperado de <http://cartelurbano.com/arte/pachamama-pensar-el-arte-como-una-medicina>
- Andrade, O. de (1928). Fragmento del «Manifiesto Antropófago». *Revista de Antropofagia*, 1(1), 1-4.
- Arhem, K., Cayón, L., Angulo, G. y García, M. (Comps.). (2004). *Etnografía maku-na: Tradiciones, relatos y saberes de la Gente del Agua*. Bogotá: Acta Universitatis Gothoburgensis e Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

- Baena, R. (2009, 28 de octubre). Carlos Jacanamijoy: Antes que pintor, indígena. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-6464147>
- Barabas, A. (2010). El pensamiento sobre el territorio en las culturas indígenas de México. *Avá*, (17), Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-16942010000200001
- Barría, M. (2011). La producción de un desaparecimiento: Verdad, aura y técnica en Walter Benjamin. *Aisthesis* (49), 192-204.
- Barriandos, J. (2011). La colonialidad del ver: Visualidad, capitalismo y racismo epistemológico. *Nómadas* (35), 13-29. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/1051/105122653002.pdf>
- Barthes, R. (1982). *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Belaunde, L. E. (2012). Diseños materiales e inmateriales: la patrimonialización del Kené Shipibo-Konibo y de la ayahuasca en el Perú. *Mundo Amazónico* (3), 123-146.
- Brea, J. L. (2007). Cambio de régimen escópico: Del inconsciente óptico a la e-image. En *Estudios Visuales: Ensayo, Teoría y Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo* (4), 154.
- Cadena, M. de la y Starn, O. (2008). *Indigenidad: Problemáticas, experiencias y agendas en el nuevo milenio*. Berkeley: Universidad de California y Universidad de Duke.
- Caicedo, A. (2015). *La alteridad radical que cura: Neochamanismos yajeceros en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Carvalho, J. J. de (2002). La mirada etnográfica y la voz subalterna. *Revista Colombiana de Antropología*, 38, 287-328.
- Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (2007). *Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Pontificia Universidad Javeriana.

- Cayón, L. (2008). *Ide Ma*: El camino del agua. Espacio, chamanismo y persona entre los Makuna. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* (7), 141-173.
- Clifford, J. y Marcus, G. E. (Comps.). (1990). *Retóricas de la Antropología*. Barcelona: Gedisa.
- Cornejo, P. (2014). Economías y desencantos de lo *verde*: tensiones e intervenciones. *Errata. Revista de Artes Visuales* (10), 16-19.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2013). Cuando las imágenes tocan lo real. En G. Didi-Huberman, C. Chéroux y J. Arnaldo, *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Filomena. (2008, 3 de julio). El mito del canibalismo (I). Los tupinambá. En *La sombra del agua*. Recuperado de <http://lasombradelagua.blogspot.com.co/2008/07/el-mito-del-canibalismo-i.html>
- Fotos del Mundo (s. f.). *Festival Sing-sing en Papúa Nueva Guinea*. Recuperado de <https://fotosmundo.net/festival-sing-sing-papua/>
- Gama Benzeno. (2010). *Aproximación de una de mis visiones en yagé*. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/gamabenzeno/5491054725/in/photostream/>
- Ginsburg, F. (2002). Screen memories: Resignifying the traditional in indigenous media. En *Media worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Gómez, P. P. y Mignolo, W. (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- González, P. (2016). La tradición del arte chamánico Shipibo-Conibo (Amazonía peruana) y su relación con la cultura Diaguita chilena. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 21(1).

- Gruzinski, S. (1995). *La colonización de lo imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (2001). *Sobre la esencia de la verdad*. Madrid: Alianza.
- Hernández Palmar, D. (2016). *Contar una de vaqueros engrandece la falsa memoria*. Caracas: inédito cedido por el autor.
- Hernández-Navarro, M. (2007). *El archivo escotómico de la modernidad (pequeños pasos para una cartografía de la visión)*. Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas, Patronato Socio-Cultural.
- Huanacuni Mamani, F. (2010). *Buen vivir/vivir bien: Filosofía, políticas, estrategias y experiencias regionales andinas*. Lima: Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas.
- Jay, M. (1998). Scopic regimes of modernity. En *Visual culture reader*. London: Routledge.
- Lamula.pe. (2015, 19 de enero). *Michael Rockefeller: El heredero y los caníbales*. Recuperado de <https://redaccion.lamula.pe/2015/01/19/michael-rockefeller-el-heredero-y-los-canibales/andreshare/>
- León, C. (2010). Visualidad, medios y colonialidad: Hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. En *Desenganche: Visualidades y sonoridades otras*. Quito: La Tronkal.
- Mamos Arhuacos. (2016). *Nuestro pensamiento de la comunicación* (compilado por Amado Villafaña y Pablo Mora). Bogotá: Confederación Indígena Tayrona y Autoridad Nacional de Televisión (ANTV).
- Medina, A. (2013). *Ʒacanamijoy: Magia, memoria y color* [Catálogo de la exposición retrospectiva (1992-2013)]. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, Planeta, Lunwerg.
- MinkaLab. (2016, 26-29 de febrero). Recuperado de <https://www.minkalab.org/menu-esp/festival-2016/>
- Minuto Neuquen. (2014, 28 de diciembre). *Ʒoven heredero de Rockefeller muere devorado por caníbales*. Recuperado de <https://www.minutoneuquen>.

com/nota/mundo/102535/joven-heredero-rockefeller-muere-devorado-canibales-fotos.html

Mitchell, T. (1998). Orientalism and the exhibitionary order. En *Visual culture reader*. London: Routledge.

Mitchell, W. J. T. (2003). Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual. *Estudios Visuales*, 1, 17-40.

Mora, P. (2003). *Visualidad y retóricas del poder político en los orígenes de nuestra nación*. Tesis de Maestría en Antropología, Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia.

Mora, P. (2009a). De laboratorios y *ezwamas*. *Signo y Pensamiento* (54), 349-352.

Mora, P. (2009b). Reparaciones del pasado. *Revista Zhigoneshi* (10), 33-34.

Mora, P. (2012). Más allá de la imagen: Aproximaciones para un estudio del video indígena en Colombia. *Cuadernos de Cine Colombiano* (17B, nueva época).

Mora, P. (2007). De canibales y peregrinos: Sobre arte y etnografía visual. En P. P. Gómez y E. R. Lambuley (Eds.), *Arte y etnografía*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Mora, P. et al. (2015). *Poéticas de la resistencia: El video indígena en Colombia*. Bogotá: Cinemateca Distrital.

Niño Vargas, J. C. (2017). *Indios y viajeros: Los viajes de Joseph de Brettes y Georges Sogler por el norte de Colombia 1892-1896*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, Universidad de los Andes, Pontificia Universidad Javeriana.

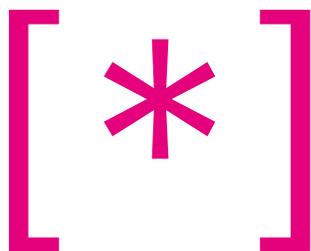
O'Reilly, J. (s. f.). Papua New Guinea with Travcoa. *International Travel News*. Recuperado de <https://www.intltravelnews.com/2006/07/papua-new-guinea-with-travcoa>

Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC), Organización de los Pueblos Indígenas de la Amazonía Colombiana (OPIAC), Confederación Indígena Tayrona (CIT), Autoridades Indígenas de Colombia por

- la Pachamama (AICO) y Autoridades Tradicionales Indígenas de Colombia-Gobierno Mayor. (2016). *Autodiagnósticos de las rutas internas para la formulación de un Plan de Televisión Indígena Unificado*, Bogotá: ANTV (documento sin publicar).
- Organización Nacional Indígena, Confederación Indígena Tayrona, Organización de los Pueblos Indígenas de Colombia por la Pachamama, Gobierno Mayor y Autoridades Indígenas de Colombia. (2016). *Política pública de comunicación indígena* [documento de trabajo].
- Organización Nacional Indígena, Confederación Indígena Tayrona, Organización de los Pueblos Indígenas de Colombia por la Pachamama, Gobierno Mayor y Autoridades Indígenas de Colombia. (2017). *Plan de Televisión Indígena Unificado* [documento de trabajo].
- Pinzón, C., Suárez, R. y Garay, G. (2004). *Mundos en red: La cultura popular frente a los retos del siglo XXI*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Platón. (1999). *La república* [Libro VII]. Madrid: Gredos.
- Quijano, A. (1999). 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.
- Ramos, A. R. (2004). *Pulp fictions* del indigenismo. En A. Grimson et al. (Eds.), *La antropología brasileña contemporánea: Contribuciones para un diálogo latinoamericano* (pp. 285-322). Buenos Aires: Prometeo.
- Rancière, J. (2014). El teatro de imágenes. En *Alfredo Jaar: La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Reguillo, R. (2000). Movimientos sociales y comunicación: el espejo cóncavo y la irrupción indígena. *América Latina Hoy* (25), 67-76.
- Renov, M. (2010). Discursos históricos de lo inimaginable: *The Maelstrom*. En *La casa abierta: El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio.

- Restrepo, J. A. (2015). Imagen, fetiche y mercancía. En P. Mora et al. (Comps.), *Fronteras expandidas del documental en Iberoamérica*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Corporación Colombiana de Documentalistas, Alados Colombia, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Rojas, M. A. (s. f.). Entrevistado por Rodrigo Moura, a propósito del 43 Salón (inter)Nacional de Artistas, Medellín, 6 de septiembre a 3 de noviembre de 2013. Recuperado de <http://43sna.com/artistas/rojas-miguel-angel/>
- Rugeles, F. (2014). Exploradores, etnógrafos y cineastas: Patrimonio filmico de Tierradentro y San Agustín. *Boletín de Historia y Antigüedades*, 101(859), 421-453.
- Sa, L. (1998). Caetano Veloso: Un caníbal en el exilio. *A Contratiempo* (10), 16-22.
- Salamanca, C. (2009). Prácticas estéticas en un mundo injusto, indigno y sin memoria. *Errata. Revista de Artes Visuales* (0, diciembre), 110-138.
- Segato, R. L. (2007). *La nación y sus otros*. Buenos Aires: Prometeo.
- Sentencia T-005/16 de la Corte Constitucional, derecho a la consulta previa de comunidad indígena.
- Silla, R. (2012). Metafísicas caníbales: Líneas de antropología posestructural. Reseña. *Avá. Revista de Antropología* (20), 217-222.
- Sontag, S. (2005). *Sobre la fotografía*. Bogotá: Alfaguara.
- The Garamut. (2008, 7 de noviembre). *Rockefeller & Earhart: Misadventure in New Guinea*. Recuperado de <https://garamut.files.wordpress.com/2008/11/rockefeller.jpg>
- Toro Vesga, M. A. (2016, 21 de marzo). La sabiduría del Amazonas a través del arte. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16542735>
- Torres Márquez, V. (1978). *Los indígenas arhuacos y la «vida de la civilización»*. Bogotá: Librería y Editorial América Latina.

- Ulloa, A. (2001). Movimiento indígena y medio ambiente. En *Movimientos sociales, Estado y democracia en Colombia*. Bogotá: CES, Universidad Nacional de Colombia, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Uribe, C. A. (1987). Un antropólogo sueco por Colombia: Gustaf Bolinder. *Boletín del Museo del Oro* (18), 3-9.
- Vasco, L. G. (1985). *Faibanás, los verdaderos hombres*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.
- Viveiros de Castro, E. (2013). *La mirada del jaguar: Introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Wade, P. (2011). Multiculturalismo y racismo. *Revista Colombiana de Antropología*, 47, 15-35.
- Walsh, C. (2008). *Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: Las insurgenencias político-epistémicas de refundar el Estado*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Warburg, A. (2011). A lecture on Serpent Ritual. *Journal of the Warburg Institute*, 2(4), 80-81.
- Zielinski, S. (2012). *Arqueología de los medios: Hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*. Bogotá: Departamento de Arte de la Universidad de los Andes.



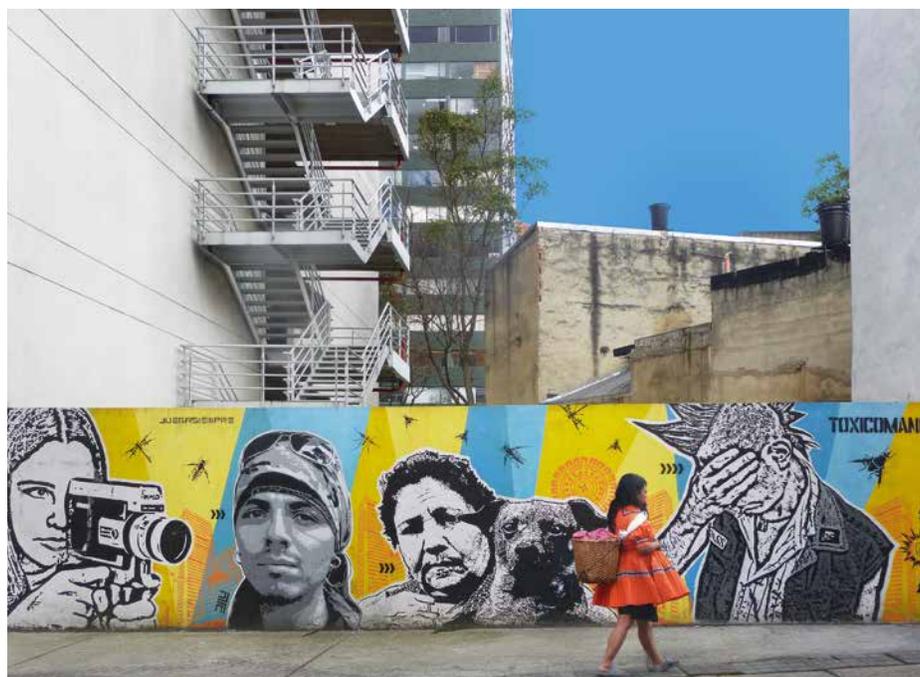
EL AUTOR

PABLO MORA CALDERÓN

Antropólogo y máster en Antropología de la Universidad de los Andes. Es investigador de medios de comunicación, identidad, memoria, arte y conflicto; escritor y docente de documental y antropología visual en distintas universidades de Colombia; realizador y director de documentales y series para radio y televisión sobre diversidad cultural; jurado de becas de creación documental, y curador de muestras audiovisuales. Algunas de sus obras documentales han sido realizadas a partir de los premios que ha obtenido en diversas convocatorias públicas y le han merecido distinciones nacionales e internacionales, entre ellas se destacan el documental etnográfico hecho en colaboración con el pueblo Yukuna del Amazonas, *Crónica de un baile de muñeco* (2003) y el documental de ensayo sobre los videastas indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, *Sey Arimaku o la otra oscuridad* (2011). En diversas regiones del país ha desarrollado procesos de formación en realización audiovisual con colectivos y comunidades que encuentran en el documental

una forma de registrar, preservar y divulgar su realidad cultural y cotidiana. Ha sido asesor, productor y coguionista de las obras del colectivo indígena Zhigoneshi de la Sierra Nevada de Santa Marta, entre ellas, la serie para televisión *Palabras mayores* (2009), y los documentales *Nabusímake, memorias de una independencia* (2010) y *Resistencia en la Línea Negra* (2011), y coguionista y editor de las obras del colectivo Bunkuaneiuman del pueblo Wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta, *Ushui, la luna y el trueno* (2017) y *Zhamayama, los espíritus de la música* (2017). También ha impulsado desde su inicio la Muestra de Cine y Video Indígena de Colombia, Daupará.

Su trabajo investigativo de los últimos años ha estado dedicado a temas de antropología visual, visualidades indígenas y escritura etnográfica. Es autor de los artículos “De caníbales y peregrinos: sobre arte y etnografía” (Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2007) y “De laboratorios y ezwamas” (revista *Signo y Pensamiento*, Pontificia Universidad Javeriana, 2009) y del libro *Poéticas de la resistencia* (Idartes, 2015), basado en sus investigaciones sobre los procesos de comunicación indígena en el país. Fue miembro de la junta directiva de la Corporación Colombiana de Documentalistas Alados Colombia, institución sin ánimo de lucro que asocia a realizadores y productores del documental y director de la Muestra Internacional Documental de Bogotá, MIDBO entre 2013 y 2017.



📍 Te veo. Fotografía de Susana Carrié en Bogotá (2013)

the *Journal of Applied Behavior Analysis* (1974), and the *Journal of Experimental Psychology* (1975).

These journals are among the most prominent in the field of behavior analysis, and their inclusion in the list of journals to be reviewed is a testament to the importance of the field.

The *Journal of Applied Behavior Analysis* is a peer-reviewed journal that publishes research in the field of behavior analysis. It is published by the Society for the Experimental Analysis of Behavior.

The *Journal of Experimental Psychology* is a peer-reviewed journal that publishes research in the field of experimental psychology. It is published by the American Psychological Association.

The *Journal of Applied Behavior Analysis* and the *Journal of Experimental Psychology* are both highly respected journals in the field of behavior analysis and experimental psychology, respectively.

The *Journal of Applied Behavior Analysis* is a peer-reviewed journal that publishes research in the field of behavior analysis. It is published by the Society for the Experimental Analysis of Behavior.

The *Journal of Experimental Psychology* is a peer-reviewed journal that publishes research in the field of experimental psychology. It is published by the American Psychological Association.

The *Journal of Applied Behavior Analysis* and the *Journal of Experimental Psychology* are both highly respected journals in the field of behavior analysis and experimental psychology, respectively.

The *Journal of Applied Behavior Analysis* is a peer-reviewed journal that publishes research in the field of behavior analysis. It is published by the Society for the Experimental Analysis of Behavior.

The *Journal of Experimental Psychology* is a peer-reviewed journal that publishes research in the field of experimental psychology. It is published by the American Psychological Association.

The *Journal of Applied Behavior Analysis* and the *Journal of Experimental Psychology* are both highly respected journals in the field of behavior analysis and experimental psychology, respectively.

The *Journal of Applied Behavior Analysis* is a peer-reviewed journal that publishes research in the field of behavior analysis. It is published by the Society for the Experimental Analysis of Behavior.

The *Journal of Experimental Psychology* is a peer-reviewed journal that publishes research in the field of experimental psychology. It is published by the American Psychological Association.

The *Journal of Applied Behavior Analysis* and the *Journal of Experimental Psychology* are both highly respected journals in the field of behavior analysis and experimental psychology, respectively.

The *Journal of Applied Behavior Analysis* is a peer-reviewed journal that publishes research in the field of behavior analysis. It is published by the Society for the Experimental Analysis of Behavior.

The *Journal of Experimental Psychology* is a peer-reviewed journal that publishes research in the field of experimental psychology. It is published by the American Psychological Association.

The *Journal of Applied Behavior Analysis* and the *Journal of Experimental Psychology* are both highly respected journals in the field of behavior analysis and experimental psychology, respectively.

