



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Wàsi, ver entre los Iku

Etnografía de las Imágenes en la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia

Sebastián Gómez Ruiz

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Wàsi, ver entre los Iku.

Etnografía de las Imágenes en la Sierra Nevada
de Santa Marta, Colombia.



Sebastián Gómez Ruiz

Universitat de Barcelona



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Geografia i Història

Departament d'Antropologia Cultural i Història d'Amèrica i Àfrica

Doctorat

Societat i Cultura: Història, Antropologia, Art i Patrimoni.

Proyecto:

Wàsi, ver entre los Iku.

Etnografía de las Imágenes en la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia.

Por:

Sebastián Gómez Ruiz

Directora de la Tesis:

Dra. Gemma Orobitg Canal

Resumen

La Sierra Nevada de Santa Marta de Colombia, ha estado amenazada por el conflicto armado, proyectos de desarrollo, explotación de hidrocarburos, minería, narcotráfico y turismo, poniendo en riesgo la sobrevivencia de los pueblos indígenas y su principal recurso: el agua. Para enfrentar esto, los colectivos de comunicación indígena de los pueblos Wiwa, Arhuaco (Iku), y Kogi han utilizado desde el 2002 la producción audiovisual, como una herramienta simbólica y política para defender su territorio, visibilizar sus realidades y narrarse a sí mismos.

La representación y la autorepresentación indígena desde el cine, la fotografía y los medios de comunicación, plantea una aproximación teórica que se ha situado en dos direcciones: por un lado, supone la comprensión de cómo se ha configurado una mirada desde la Iglesia, el Estado, las multinacionales, la antropología, los documentalistas y el turismo sobre lo indígena, en contextos de evangelización, colonialismo, explotación y extractivismo. Por otro lado, la autorepresentación indígena ha implicado la aparición de lo que algunos autores han denominado como: resistencia simbólica, activismo cultural y soberanía visual. Esta investigación es una *etnografía de las imágenes*. Su propuesta teórica y metodológica se centra en el uso, producción, circulación y significación de imágenes del pueblo Iku o Arhuaco. Para esto, se sitúa la producción de imágenes fotosintéticas desde sus implicaciones sociopolíticas y culturales. Desde una aproximación sociopolítica, se argumenta que los colectivos de comunicaciones indígenas de la Sierra Nevada, están configurando unas transformaciones en la etnicidad de la Colombia contemporánea. Estas transformaciones están vinculadas con prácticas sociales de producción de imágenes, en el contexto del multiculturalismo y cosmopolitismo, ampliando espacialmente su experiencia política. Desde una perspectiva cultural, las imágenes fotosintéticas permiten acercarse a unos “modos de ver”, que hacen referencia a ámbitos temporales de la sensibilidad y la percepción.

El trabajo etnográfico se desarrolló por medio de la elicitación de imágenes, en diferentes contextos multisituados dentro de la Sierra Nevada de Santa Marta y fuera de ella. Al mismo tiempo, se hizo un acompañamiento al Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi y su director Amado Villafaña en el visionado y producción de audiovisuales. Fruto de esta colaboración realizamos la película *Wàsi* (ver).

Agradecimientos

Escribir este texto, ha sido como subir las montañas de la Sierra Nevada de Santa Marta. En un principio, el panorama se ve amplio y el entusiasmo de empezar el recorrido hace parte del proceso. Luego, cuándo estas en la mitad, tienes la sensación de saber algo, pero todavía falta todo por recorrer. En ese momento, te das cuenta que son tantas las personas que han caminado estas montañas, que aportar una mirada distinta representa todo un desafío. Al final, cuando parece que has llegado, te das cuenta que hubieras podido tomar otro camino, que debiste detenerte en una cascada y caminar más rápido en otros paisajes. En ese momento, mientras se ven los picos nevados, piensas que nada hubiera sido posible sin el acompañamiento, la ayuda y la generosidad de tantas y tan variadas personas.

En Iku dar las gracias se dice *duni*. Son tantas las personas a las que les tengo que dar las gracias, que espero poder darles justicia con mis palabras. Para empezar, tengo que agradecerle a Amado Villafaña. Este texto no hubiera sido posible sin su colaboración y su compañía. De su mano recorrí la Sierra Nevada de Santa Marta en su camioneta 4x4. Además de considerarlo un amigo, le tengo una profunda admiración por ser un intelectual de la Sierra, que constantemente la camina con los pies y el pensamiento. Ver en entre los Iku, fue también ver con Amado. Dentro de los amigos Arhuacos, debo darle gracias al Mamo Camilo Izquierdo, por aceptarme en Kutunzama. Tener su aprobación como autoridad y sus palabras de sabiduría fueron muy importante. Me dieron la seguridad que necesitaba para continuar mi trabajo de investigación. A Cheyka Torres y José Rosado por ser los primeros amigos arhuacos que tuve cuando trabajamos en Artesanías de Colombia. Todavía recuerdo esos días en Simonorua cuando esperábamos todo el día para hablar con el cabildo. Ellos fueron los únicos que se nos acercaron a darnos ánimos y fue el comienzo de una amistad. A Leonor Zalabata, mamá de Cheyka, por brindarme una visión diferente de la Sierra y contarme su interesante historia de vida. A Ignacio, por enseñarme Iku y con paciencia explicarme el significado de cada palabra. Esta tesis fue posible gracias a los habitantes de Kutunzama, que siempre me recibieron con alegría y amistad. Principalmente a Efraín Torres, su esposa Lesly, su hija Alba, su hermana Cecilia y su hijo varo Edilson. Debo agradecerles a las personas que muy amablemente me brindaron su tiempo para entrevistas y compartieron su conocimiento sobre la Sierra Nevada: Luisa Castañeda, Julio

Barragán, Victoria (Bunkei), Amparo Niño, Roberto Mujica y Berni Gutiérrez. También a los compañeros de URT: Sandra Montenegro y Andrés Bernal. A Pablo Mora, a quien considero una de las personas que más sabe sobre cine indígena en Colombia. Durante los pocos encuentros que tuvimos, fue generoso y amplio en mostrarme el mundo del cine indígena en la Sierra. A todos ellos *duni*.

A mis amigos que estuvieron durante la Sierra Nevada. Debo darle especialmente las gracias a Francesca Rauchi, quien fue mi compañera y mi mayor aliada durante el viaje en Valledupar y Kutanzama. A ella gracias totales por ser parte de la realización de *Wàsi* y su distribución. Por creer en mí cuando estaba empezando el doctorado. A Jesús David Huertas, amigo de la infancia, quien estuvo en el rodaje de *Wàsi*, me acogió en su casa en Santa Marta, e hizo parte de este recorrido de forma indispensable, desde cuándo presentamos las películas en Kutanzama, hablamos sobre la Sierra, el tiempo, los arhuacos y hasta sus comentarios sobre la tesis. A él gracias por acompañarme en este recorrido. A Alejandra Cáceres, por su generosidad en corregir los subtítulos en inglés de *Wàsi*. A María Paula Gutiérrez por mandarme *Ika Hands*, de la Universidad de Manchester, que fue mi carta de presentación en los colectivos de comunicación. A Pablo Jaramillo profesor de la Universidad de los Andes y amigo, de quién aprendí sobre el quehacer etnográfico con pueblos indígenas trabajando en la Guajira. Gracias por su disposición para escucharme, darme bibliografía y motivarme para empezar esta compleja empresa de hacer un doctorado. A mi familia de Taganga y Palomino. A mi tío Oscar Esteves, a mi tía Olga Ramírez y a mi primo Oscar David Esteves, por acogerme siempre de forma generosa en sus hostales en Taganga y Palomino. El hostel Pelikan fue como un segundo hogar para mí, mientras hice mi trabajo de campo en Santa Marta y en Kutanzama.

En Barcelona debo darle especialmente gracias a mi tutora de la Universitat de Barcelona, Gemma Orobitg, por darme la confianza y creer en mí. A ella, gracias por su paciencia, su disposición y su ayuda en este largo proceso de cuatro años. A los compañeros del *Grup d' Estudis sobre Cultures indígenes i Afroamericanes* (CINAF) de la Universitat de Barcelona, especialmente a Roger Canals, quien fue mi profesor del Máster en Antropología Visual en la misma Universidad, quién me dio la oportunidad de mostrar

Wàsi en el *Museu Etnològic i de Cultures del Món* en Barcelona. Debo darle las gracias especiales al profesor Manuel Delgado, con quién tuve la oportunidad de hablar sobre mi tesis en encuentros casuales, en los que siempre mostró su generosidad y gran conocimiento sobre cine y antropología. Al profesor Roger Sansi, con quien tuve la oportunidad de hablar solo un par de veces, pero quién me hizo comentarios concretos y siempre sugestivos. A mis compañeros del doctorado de la Universitat de Barcelona, especialmente a Patricia Messa, quién se mostró generosa para hablar sobre el artefacto cultural y leer mis textos. A la filósofa y amiga Tatiana Afanador por los cafés en la biblioteca, escucharme y leerme cuándo más lo necesitaba. A Laura Holguín por su lectura de la tesis en la entrega final. Debo darle las gracias al grupo que creamos de investigadores sobre la Sierra Nevada de Santa Marta en Barcelona: a Victoria Eugenia García y Ricardo Naranjo, a ellos debo agradecerles por compartir sus conocimientos sobre SNSM, por su apoyo, leer mis borradores y su amistad. Debo darle las gracias a la profesora Angélica Mateus de la Universidad de Tours por invitarme hablar sobre mi proyecto en Francia y discutir temas importantes sobre cine indígena, historia y memoria. A Rodrigo Ruiz, colega de la Universidad de Viena con quién tuve la oportunidad de hablar sobre medios de comunicación indígena en América Latina y por las colaboraciones mutuas en diversas publicaciones, que me permitieron aclarar ideas. A Grace Winter, a quien conocí en *Ethnocineca film festival* en Viena y me compartió material audiovisual de la expedición del Márquez de Wavrin en la Sierra Nevada, hasta la fecha desconocido en Colombia.

Debo agradecer a mis padres por su infinito apoyo. A mi mamá Yolanda Ruiz, por estar siempre conmigo, su inalcanzable apoyo emocional y material. Fue ella la que me patrocinó esta aventura del doctorado cuándo todavía no tenía beca. A mi papá Jairo Hernando Gómez, por su constante apoyo emocional y material. Por leer mis textos y apoyarme cuando más lo necesitaba. Siempre les estaré agradecidos infinitamente. Sin ellos, nada de esto sería posible. Gracias a mi familia de Bogotá, de Marbella, de Terrassa y de Londres, por recibirme y acogerme durante este largo recorrido.

Finalmente debo dar las gracias a la beca de COLCIENCIAS de doctorados en el exterior. Sin este apoyo económico, habría sido muy difícil adelantar mis estudios de doctorado en la

Universitat de Barcelona, desarrollar el trabajo de campo en la Sierra Nevada de Santa Marta y la financiación del documental *Wàsi*. Espero, que la concreción de esta tesis sea un aliciente para que el Estado colombiano siga manteniendo este tipo de estímulos para el desarrollo de la ciencia en Colombia.

Tabla de contenido

| | |
|---|-----|
| Tabla de Figuras | 3 |
| Lista de siglas y abreviaturas | 4 |
| Introducción | 5 |
| Indigeneidad Contemporánea. Del multiculturalismo al cosmopolitismo. | 11 |
| Tiempo e imagen. | 20 |
| Organización de la tesis..... | 30 |
| Capítulo I Escalas de la mirada. Etnografía de las imágenes y artefactos culturales.. | 33 |
| Introducción | 33 |
| Etnografía de las imágenes | 38 |
| Don, agencia y públicos. Más allá de la representación. | 40 |
| Artefacto cultural | 45 |
| Elicitación | 50 |
| Observación..... | 52 |
| Entrevista y testimonio..... | 56 |
| Reflexividad..... | 59 |
| Archivo e imágenes dialécticas | 63 |
| Etnografía, acción y política. | 66 |
| Capítulo II Sedimentos visuales. La misión capuchina en Nabusímake | 71 |
| Introducción | 71 |
| Capas del tiempo: indios, República e Iglesia..... | 76 |
| La Misión Capuchina | 80 |
| Fotografía y Colonialismo: Cuerpos sujetos..... | 83 |
| Cuerpo racializado..... | 87 |
| Cuerpo evangelizado | 91 |
| Cuerpo disciplinado..... | 94 |
| Cuerpo salvaje | 97 |
| Producción de la alteridad: Prolegómenos del Cine Arhuaco..... | 101 |
| En busca del valle de los Arhuacos. | 104 |
| El revés de las imágenes: la expulsión de los Capuchinos..... | 110 |
| La toma de la Misión | 114 |
| Linajes (<i>tana</i>), género y mestizaje: versiones del pasado..... | 117 |
| Aires de familia. Nabusímake: Memorias de una independencia..... | 121 |
| Capítulo III Yuguyina. Los hombres Murciélagos de la Sierra Nevada de Santa Marta. | 127 |
| Introducción | 127 |
| Cine y video Indígena | 131 |
| Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi (CCZ) | 136 |
| Domesticación de la cámara y la culebra que se come su propia cola: apropiación tecnológica y financiación. | 143 |

| | |
|---|------------|
| Los padres espirituales de la imagen..... | 149 |
| Versiones de los hombres murciélagos: modos de representación, rupturas y géneros difusos..... | 154 |
| Circulación, públicos y cosmopolitismo indígena..... | 166 |
| Etno- películas..... | 172 |
| Propiedad Colectiva y Soberanía visual..... | 175 |
| El hombre murciélago..... | 179 |
| Capítulo IV Kɛnsama: Cine, territorio y organización interna..... | 183 |
| Introducción..... | 183 |
| Resistencia en la Línea Negra..... | 187 |
| Kutunsama, territorio en disputa..... | 197 |
| Organización interna y producción de archivos visuales..... | 204 |
| Cine y <i>Kɛnsama</i> | 211 |
| Capítulo V Wàsi y Makruma en Kutunsama: Cine y Fotografía etnográfica entre los Iku..... | 213 |
| Introducción..... | 213 |
| Wàsi: Cine etnográfico, ritual y memoria..... | 220 |
| Fotografía etnográfica y don (<i>makruma</i>)..... | 237 |
| Capítulo VI <i>Renokwa Awekweyka (ir escuchando)</i>. Una propuesta indígena de la comunicación..... | 251 |
| Introducción..... | 251 |
| Imágenes de la Sierra Nevada de Santa Marta (SNSM): Desarrollo y modernidad..... | 255 |
| Medios de Comunicación Indígena en el contexto global..... | 262 |
| “ <i>Ir escuchando</i> ”: Derechos de la naturaleza y producción de artefactos comunicativos..... | 266 |
| El lugar de la comunicación: Proyecto hidroeléctrico en Ikarwa, drones y etno-georreferenciación..... | 272 |
| Indigeneidad performada: imágenes y etnoturismo..... | 281 |
| <i>Ir escuchando</i> | 294 |
| Conclusiones..... | 297 |
| Glosario Iku..... | 313 |
| Bibliografía..... | 319 |
| Filmografía..... | 341 |
| Anexos..... | 347 |

Tabla de Figuras

| | |
|--|-----|
| Figura 1 Mapa Sierra Nevada de Santa Marta (SNSM) Fuente: URT | 7 |
| Figura 2 Festival del Chamanismo 2017 (Francia) Fuente: CCAY | 19 |
| Figura 3 Mapa SNSM. Trabajo de campo. Fuente: Google Earth..... | 37 |
| Figura 4 Muestra de Cine Colombiano Naboba (2015) . Arts Santa Mònica (Barcelona 2016) Foto: Sebastián Gómez Ruiz | 44 |
| Figura 5 Artefacto Cultural. DVD CCZ | 46 |
| Figura 6 Filmación Wàsi (2017) Foto: David Huertas | 51 |
| Figura 7 Presidente Santos (2010-2018) Papa Francisco, Primera Dama María Clemencia. Fuente: Internet. | 76 |
| Figura 8 Mural Plaza Alfonso López, Valludpar. Foto: Sebastián Gómez Ruiz | 77 |
| Figura 9 Billete 50 mil pesos. Fuente: Internet. | 77 |
| Figura 10 Foto: Gustaf Bolinder 1915 | 88 |
| Figura 11 Foto: Gustaf Bolinder 1915 | 91 |
| Figura 12 Foto: Gustaf Bolinder 1915 | 94 |
| Figura 13 Foto: Gustaf Bolinder 1915 | 97 |
| Figura 14 Filmación Wàsi (2017) Foto: Sebastián Gómez Ruiz..... | 104 |
| Figura 15 Afiche de la ONIC 1982. Fuente: CCAY | 110 |
| Figura 17 Juan Bautista Villafaña Mestre (Duane). Fuente: CCAY | 122 |
| Figura 18 Hombres Murciélagos. Tayronas. Museo del Oro. | 128 |
| Figura 19 Amado Villafaña. Realizador Arhuaco. Foto: Sebastián Gómez Ruiz..... | 142 |
| Figura 20 Pablo Mora. Documentalista y Antropólogo. Fuente: Internet..... | 142 |
| Figura 21 Rafael Mojica. Realizador Wiwa. Fuente: Internet..... | 143 |
| Figura 22 Daupará Afiche 10º Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia. Los Espíritus de la Imagen 2018..... | 173 |
| Figura 23 Posesión Juan Manuel Santos en la SNSM (2010) Fuente: CCAY..... | 184 |
| Figura 24 Mapa Línea Negra SNSM. En el cuadro: zona de ampliación del resguardo. Fuente URT | 187 |
| Figura 25 Fotograma Resistencia en la Línea Negra (2011). Fuente: Internet..... | 195 |
| Figura 26 Visionado en Kutunzama de: Wàsi (2017), Butisino Memoria de un Pueblo (2016) e Ikarwa (2017) Foto: Sebastián Gómez Ruiz | 204 |
| Figura 27 Afiche Wàsi (2017)..... | 216 |
| Figura 28 Mamo Camilo Izquiero y Amado Villafaña Foto: Francesca Rauchi..... | 217 |
| Figura 29 Filmación de Baile Charu. Wàsi (2017). Foto: David Huertas..... | 220 |
| Figura 30 Visionado de películas para Wàsi (2017). Foto: David Huertas..... | 225 |
| Figura 31 Foto elicitación Wàsi (2017) Foto: Francesca Rauchi | 241 |
| Figura 32 Visionado de Fotografías en Kutunzama Cecilia y Alba . Foto: Sebastián Gómez Ruiz | 243 |
| Figura 33 Parque Teyuna. Foto Sebastián Gómez Ruiz..... | 246 |
| Figura 34 Cecilia Foto: Sebastián Gómez Ruiz | 247 |
| Figura 35 Fotograma de Dron. Video Ikarwa..... | 277 |
| Figura 36 ONG en Kutunzama 2017. Foto: Sebastián Gómez Ruiz. | 283 |
| Figura 37 Centro de Interpretación Arhuaca. Pueblo Bello. Foto: Sebastián Gómez Ruiz | 289 |
| Figura 38 Imagen en Bus de Línea. Amado Villafaña. Foto: Sebastián Gómez Ruiz | 293 |

Lista de siglas y abreviaturas

(ASOCIT) Asociación de Autoridades Arhuacas
(AUC) Autodefensas Unidas de Colombia
(BBC) British Broadcasting Corporation
(CNMH) Centro Nacional de Memoria Histórica
(CCAY) Colectivo de Conminaciones Arhauco Yosokwi
(CCWP) Colectivo de Comunicaciones Wayúu Putchamaajana
(CCWB) Colectivo de Comunicaciones Wiwa Bunkuaneyuman
(CCZ) Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi
(CINAF) Grup d' Estudis sobre Cultures indígenes i Afroamericanes
(CIT) Confederación Indígena Tayrona
(CNPC) Consejo Nacional de Patrimonio Cultural
(CRIC) Consejo Nacional Indígena del Cauca
(COLCIENCIAS) Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación
(CTC) Concejo Territorial de Cabildos
(COIA) Consejo y Organismo Indígena Arhuaco
(CLACPI) Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas
(DANE) Departamento Administrativo Nacional de Estadística
(DNP) Departamento Nacional de Planeación
(ELN) Ejército de Liberación Nacional
(ESMAD) Escuadrón Móvil Antidisturbios
(FARC) Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia
(FICCI) Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias
(FOCINE) Compañía para el Fomento Cinematográfico
(FPFC) Fundación de Patrimonio Fílmico Colombiano
(FPS) Fundación Pro Sierra
(ICANH) Instituto Colombiano de Antropología e Historia
(INCODER) Instituto Colombiano de Desarrollo Rural
(INCORA) Instituto Colombiano de la Reforma Agraria
(IGAC) Instituto Geográfico Agustín Codazzi
(MPC) Mesa Permanente de Concertación de los Pueblos y las Organizaciones Indígenas
(ONU) Organización de las Naciones Unidas
(OPIAC) Organización de los Pueblos Indígenas de la Amazonía
(OGT) Organización Gonawindúa Tayrona
(OIT) Organización Internacional del Trabajo
(ONIC) Organización Nacional Indígena de Colombia
(ONG) Organización No Gubernamental
(PNC) Parques Naturales de Colombia
(SNSM) Sierra Nevada de Santa Marta
(TIC) Tecnologías de Información y Comunicación
(UNESCO) Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura
(URT) Unidad de Restitución de Tierras
(USAID) United States Agency for International Development

Introducción

“Cada cosa en el cuerpo de uno mismo, ¿no? Tiene un ser, que es como el creador: el dueño. Siempre hay un padre y una madre. El ver es una densidad del cuerpo, para uno caminar. Pero casi siempre, tú usas tus órganos, lo que se forma en la mente. Como la creación como la concebimos, que fue concebido en espíritu y en pensamiento, antes de ver la luz que no se ve, ni se puede tocar. Entonces, esa particularidad juega para todo, lo que tú quieres ver, se forma primero en la mente, ¿no? Y después se habla y se ejecuta. Pero es algo, un don o algo del cuerpo y es como la guía de los pies. Ese es el ver y también de acuerdo a lo que quieres ver”. Realizador arhuaco Amado Villafaña. Wàsi (2017)

Wàsi es ver en iku. Wàsí también se llama la película que hicimos con el realizador arhuaco Amado Villafaña durante mi trabajo de campo en la Sierra Nevada de Santa Marta (SNSM) y, Wàsi, en tanto “ver”, también es el principal sentido que se usó para esta investigación centrada en la imagen. La palabra Wàsi, entonces, plantea una triple acepción: primero, un sentido vernáculo sobre lo que significa “ver”. Segundo, la producción de una película colaborativa que terminó siendo un proceso angular del trabajo de campo. Tercero, la activación y reflexión sobre el sentido visual como instrumento de investigación. Ver, dentro de estas tres acepciones, no es un acto meramente contemplativo, sino es una práctica que interactúa con el mundo y crea realidad. Ver entre los iku no es ver como los ikus, ni ver a través de sus ojos. Ver entre los iku no es traducir lo que ven los iku. Ver entre los iku es un acto de acompañamiento que escenifica imágenes hechas en el contexto de la modernidad. Ver entre los iku es situar la aparición de la imagen fotosintética como un hecho que ha transformado su mirada. Ver entre los iku es usar la cámara de video y de fotografía, como objetos mediadores de las relaciones sociales. Ver entre los iku implica un acto que se sitúa en el tiempo y en el espacio. Ver entre los iku es identificar transformaciones en las formas de ser indígena y en los modos de producción de la imagen. Ver entre los iku es crear imágenes para el futuro y estar siempre en movimiento. Ver entre los iku es, en últimas, sentarse frente al fuego y escuchar lo que dicen los Mamos (autoridades religiosas) y la gente sobre las imágenes que se han hecho sobre ellos. Pero, sobre todo, ver entre los iku es, paradójicamente, no ver. Como dicen los Mamos: *“para ver es necesario cerrar los ojos”*.

La Sierra Nevada de Santa Marta (SNSM) es un macizo aislado de la Cordillera de los Andes de aproximadamente 17,000 kilómetros cuadrados ubicado al norte de Colombia. Alcanza las nieves perpetuas (con su máxima altura a 5.775 msnm) a tan solo 45 km. del Mar Caribe. Es un hito geográfico único en el mundo que comprende una gran diversidad de nichos ecológicos con todos los pisos térmicos, que fue declarado en 1979 por la UNESCO Reserva de la Biosfera. Los cuatro pueblos indígenas¹ (Arhuacos (Iku), Kogi, Wiwa y Kankuamos), habitan el territorio bajo la figura de *resguardos*² que abarca los departamentos de Cesar, Magdalena y la Guajira, ubicados en sitios reconocidos como Parques Nacionales (Tayrona, SNSM y Teyuna). Así mismo, los cuatro pueblos indígenas provienen de la familia lingüística chibcha³.

¹ En Colombia existen 84 pueblos indígenas reconocidos por el Estado colombiano. De acuerdo con el censo del DANE de 2018, la población que se autodenomina indígena aumentó con respecto del censo del 2005 y ahora son 1,905,617, que representan el 3,9% de la población en Colombia. Según el mismo censo, la población indígena de la SNSM aumentó un 56.6% con respecto al censo del 2005. Es decir, que ahora son un total de 85.719. De estos, el 40.5% son Arhuacos, el 21.2% son Wiwa, el 19.8% son Kankuamos y el 18,5% son Kogis. En total los Arhuacos son 34,711. En: www.dane.gov.co.

² En Colombia, los resguardos hacen referencia a una institución colonial que designa áreas indígenas de propiedad colectiva e inalienable. Fueron creadas desde 1593 con el propósito de organizar actividades relacionadas con la agricultura. De acuerdo con Bocarejo (2015, 36), los resguardos en la constitución colombiana de 1991, no son solo espacios en los que los indígenas deben vivir, sino que se han configurado como una frontera espacial que delimita la órbita del ejercicio de los derechos multiculturales. En el capítulo IV se hablará de manera más puntual sobre los resguardos de la SNSM.

³ Las *lenguas chibchas* abarcan un amplio grupo de lenguas habladas por varios pueblos amerindios. Su territorio se extiende desde el nororiente de Honduras, la costa caribeña de Nicaragua y la mayor parte de Costa Rica y Panamá. En Colombia, las lenguas de los tres pueblos de la Sierra Nevada de Santa Marta (Kogi, Iku y Damana) comparten un mismo origen lingüístico, pero no es la misma lengua, ni han tenido el mismo destino. Es importante mencionar que la lengua ataquez de los Kankuamos, vivió un proceso de desaparición y ya no existen hablantes.

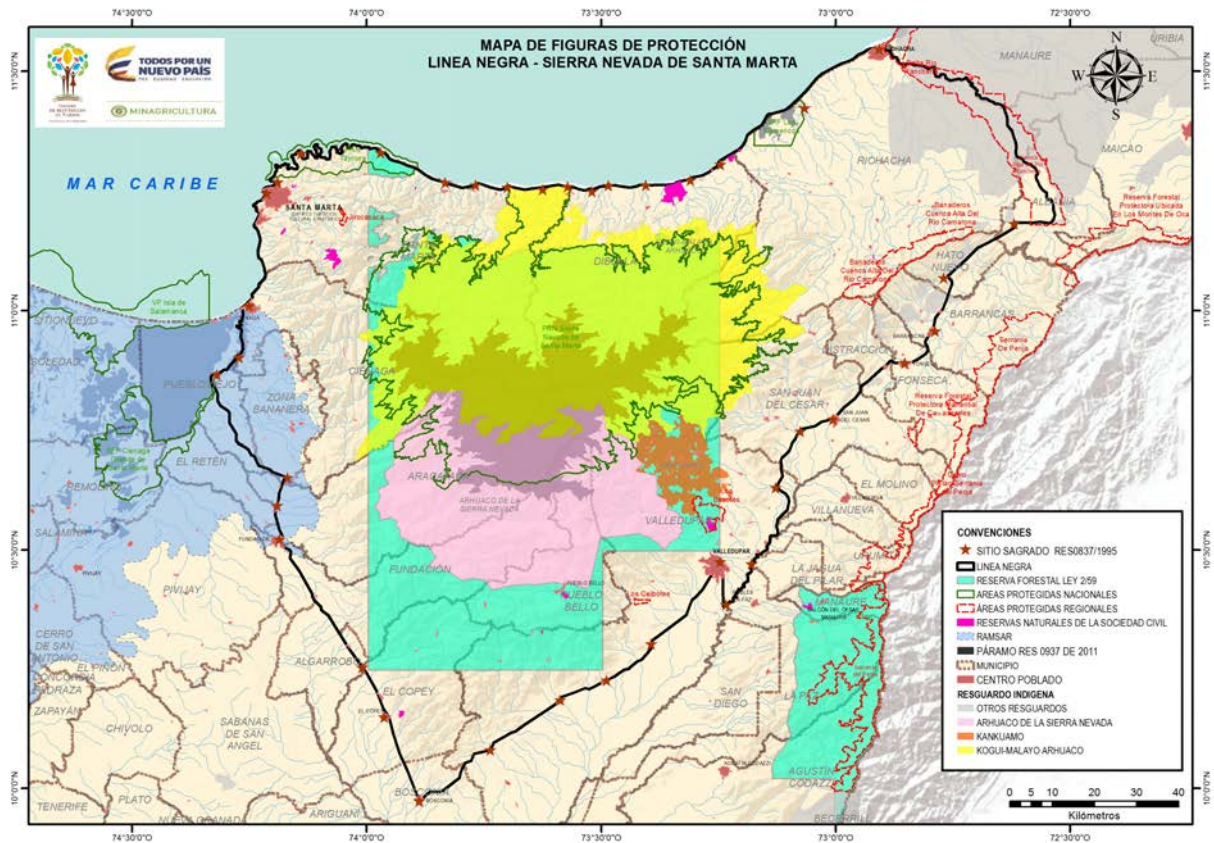


Figura 1 Mapa Sierra Nevada de Santa Marta (SNSM) Fuente: URT

Durante los últimos años, la SNSM ha estado amenazada por el conflicto armado, la explotación de hidrocarburos, minería, narcotráfico y turismo, poniendo en riesgo su principal recurso: el agua. Para enfrentar esto, los pueblos indígenas han utilizado desde el 2002 la producción audiovisual como una herramienta simbólica y política para defender su territorio, visibilizar sus realidades y contar su propia versión sobre sí mismos. Si bien en mi investigación, hago referencia a los cuatro pueblos de la SNSM, mi trabajo de campo se centró específicamente en el pueblo Iku o popularmente denominado como Arhuaco⁴.

El tema de la representación y la autorepresentación indígena desde el cine, la fotografía y los medios de comunicación, plantea una aproximación que en un principio se podría situar en dos direcciones: por un lado, supone la comprensión de cómo se ha configurado una

⁴ También son conocidos como Ika, Ica, o Icja, Ijkas, Bintukua, Bunsintana, entre otros. Durante el texto utilizaré principalmente Arhuaco e Ikus.

mirada de afuera (Iglesia, Estado, multinacionales, antropólogos, documentalistas y turistas), sobre lo indígena, en contextos de evangelización, colonialismo, explotación y extractivismo. Por otro lado, la aparición de la autorepresentación con los colectivos de comunicación indígena, que algunos autores han descrito como resistencia simbólica, activismo cultural y soberanía visual (Mora, 2014; De Lary 2013; Ginsburg, 2011). Sin embargo, considero que la producción de imágenes de y sobre los indígenas, resulta más compleja que estas dos direcciones y comprende unos matices que son necesarios situar en sus diferentes temporalidades y procesos políticos; que se inscriben tanto globalmente, como al interior de los mismos pueblos de la SNSM. El estudio de las imágenes, hechas por y sobre los indígenas, permite entender unas transformaciones políticas y sociales en las indigeneidades contemporáneas. De la misma manera, implica acercarse a unos “modos de ver”, que hacen referencia a ámbitos temporales de la sensibilidad y las percepciones, vinculados a la aparición de la fotografía, el cine y los medios de comunicación.

En la actualidad existe una proliferación de la imagen tan avasallante, que la posibilidad de estudiar cómo un grupo indígena, históricamente marginalizado, decide auto-representarse tiene un sentido que va más allá de su valor mercantil, comercial y de entretenimiento. La producción de imágenes por parte de los colectivos de comunicación indígena, tiene sus propias particularidades desde las técnicas de producción y reproducción de la imagen. Así mismo, la imagen configura unos modos de ver, de hacer y de intercambio. Si bien la fotografía y el cine son un invento de la modernidad de finales del siglo XIX, la forma como los indígenas de la SNSM se han apropiado de ella, tiene sus propias características. La misma idea de “imagen” tiene un sentido propio. La imagen tiene un padre y una madre espiritual, que se manifiestan en los petroglifos y en las sombras e historias sobre el origen del mundo y la Ley de Origen (*Seyn Zare*) que narran los Mamos. Además, la imagen fotosintética, como producto mecánico de la modernidad, ha sido apropiada en sus prácticas cotidianas, como parte de un entramado económico, político y religioso.

Esta investigación no es un estudio sobre la representación de los indígenas de la SNSM, ni una historia sobre las imágenes del pueblo Arhuaco. No es una aproximación histórica sobre sus películas y su relevancia en el cine indígena en Colombia (Mateus, 2013; Mora,

2014). No es un análisis semiótico sobre las fotografías, ni sus películas. No es un estudio sobre cómo los indígenas han sido representados en los medios de comunicación. Tampoco es una genealogía sobre los indígenas y su relación con los medios de comunicación. Más bien, esta investigación se acerca a la propuesta de Deborah Poole (2002) y a su concepto de *economía visual* y cómo las imágenes fotosintéticas, en tanto objetos, se han convertido en parte de la vida social de los pueblos indígenas. Se propone comprender las transformaciones de la etnicidad en la Colombia contemporánea de la segunda década del siglo XX, vinculadas con las prácticas sociales de la producción de imágenes. Para esto, parto de una aproximación etnográfica de las imágenes desde su uso, producción, circulación y significación. El estudio de las imágenes permite comprender ciertos procesos políticos internos y externos de los pueblos indígenas. También, su producción simbólica sobre lo invisible/visible, lo humano/no-humano, y el espacio/tiempo.

A lo largo de la tesis trataré de tejer dos argumentos sobre la indigeneidad en la SNSM y su relación con el cine, la fotografía y los medios de comunicación. El primero, tiene una dimensión sociopolítica, desarrollado en el apartado *Indigeneidad Contemporánea. Del multiculturalismo al cosmopolitismo*. Allí sostengo que la producción de audiovisuales por parte de los colectivos de comunicación indígena de la SNSM, se ha configurado como una *indigeneidad cosmopolita*, que les ha permitido condensar un discurso sobre lo que significa ser indígena, relacionado con el territorio, la cultura, la ecología y la política (capítulo III y VI). Estos discursos han trascendido el diálogo con el Estado-Nación colombiano y se han situado en un ámbito internacional, en el que se debaten temas sobre los derechos de lo no humano (el agua, los bosques, los animales, etc), la autogestión del territorio (la Línea Negra), la amenaza que representan los proyectos de desarrollo (proyectos minero-energéticos, etc), el turismo y el derecho soberano de poder auto representarse y narrar su propia historia. Como señala Salazar (2016), la comunicación indígena permite la posibilidad de *performar la indigeneidad* no solo discursivamente, sino desde prácticas audiovisuales. Amado Villafaña lo resume de la siguiente forma al final de la película *Wàsi* (2017) “*Los indígenas no somos brutos, los indígenas tenemos mucho que aportarle al mundo*”.

El segundo argumento de la tesis, de tipo cultural, consignado en el apartado *Tiempo e imagen*, se relaciona con el tiempo de la imagen o, mejor dicho, con la imagen como tiempo. La producción de la imagen en tanto práctica temporal supone unos ritmos sociales de desaceleramiento y aceleramiento en el contexto de la modernidad. La producción de audiovisuales de los indígenas de la SNSM, entendida en clave temporal, permite una mirada caleidoscópica sobre ritmos sociales, que no solo hacen referencia a los objetos-imágenes como contenedores de tiempo (capítulo I), sino a *prácticas temporales de producción de imágenes*. En este sentido, la producción de cine, fotografía y artefactos comunicativos, supone unas ritmicidades que se articulan a unos procesos sociales. Estas, pueden ser más lentas relacionadas con el mito y el ritual (capítulo IV) y la memoria (capítulo II), desde el cine y la fotografía, o más rápidos en contextos de proyectos de desarrollo y defensa del territorio con la producción de artefactos comunicativos (capítulo V y VI).

Cuando los Mamos dicen que “*para ver es necesario cerrar los ojos*”, expresan un conocimiento profundo sobre el mismo acto de “ver”, sobre el mundo visible e invisible, sobre lo que puede ser visto y lo que no, sobre lo que se puede representar desde la imagen y a lo que solo se puede acceder desde otros sentidos. Implica una pregunta sobre la misma metáfora de “ver” y de la vista como sentido privilegiado de la antropología y su método de “observación”. La sentencia de los Mamos, se relaciona con la frase de la fotógrafa Dorothea Lange que dice: “*La cámara es un instrumento que enseña a la gente cómo ver sin cámara*”⁵. De alguna forma, el sentido de la vista y las máquinas de visión abren una amplia gama de posibilidades sobre otros sentidos como: la escucha, el tacto, el olfato y una antropología de los sentidos que se despliega al preguntarse sobre el “ver”. Sin embargo, sigue siendo la visión el sentido privilegiado de la reflexión antropológica. Taussig (2000) lo explica desde una dialéctica compleja de ver y no ver, y su poder en la modernidad:

⁵ “The Camera is an instrument that teaches people how to see without a camera” Dorothea Lange. En: <https://sheshootsfilm.photography/articles/dorothea-lange>

“En el ver existe una cierta sensualidad, una idea subrepticia sobre el entendimiento. Ver es entender y de esta forma representar y controlar. Ver es poder. Por otro lado, ceguera, se asocia a no conocer, no saber y no entender. La ceguera en oposición al ver implica ignorancia. Esta imagen dialéctica del ver y no ver constituye no solo una paradoja en una “etnografía de la mirada” sino de la epistemología misma de la antropología y del conocimiento en general. Lo no visto, es lo no representable, lo que escapa no solo al ojo, sino a la cámara y a las palabras. Lo que no tiene traducción o lo que no quiere ser traducido. Respondería a una forma de enunciación que se sedimenta en una apoplejía del sistema nervioso que no habla que no dice nada, que no es visible.” (Taussig, 2000, p.106)

Para los comunicadores indígenas de la SNSM, es desde “el ver” que “el hermanito menor” (no indígena) entiende y se comunica y, es por esta razón, que han decidido utilizar el audiovisual para poder comunicarse con el mundo no indígena. En efecto, “ver es poder”. Ver es comunicarse y encontrar un lenguaje compartido desde la imagen. Ver es resistir y también crear. Ver es una acción que parte desde el cuerpo y se despliega en los órganos. Ver es también escuchar y escuchar es ver. Ver es sentir y sentir es también ver.

Indigeneidad Contemporánea. Del multiculturalismo al cosmopolitismo.

El pueblo Arhuaco se ha caracterizado por su diplomacia, su capacidad de diálogo y por ser un interlocutor eficaz frente al Estado colombiano. Su fama de ser los “sabios de la montaña”, los “nativos ecológicos” y su semblante sereno y conciliador les ha permitido ganarse un lugar de liderazgo dentro de los demás pueblos indígenas de Colombia y del mundo. El pueblo Arhuaco ha tenido logros importantes a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, como: la resolución de la Línea Negra de 1972, la expulsión de los capuchinos en 1982, la ampliación del resguardo en los años 90 y el reconocimiento del Estado colombiano de la frontera de la Línea Negra con la resolución 1500 de 2018. Estos logros pueden ser leídos como parte de una estrategia que se ha llevado a cabo por medios legales y en derecho, que se traduce en artículos, resoluciones y reconocimientos en marcos normativos. Sin embargo, argumento que la conformación de colectivos de comunicaciones y la producción de imágenes, son un ejemplo de cómo se han establecido unas formas de acción política no estatocéntrica, que en algunos casos está fuera del consentimiento del

Estado colombiano, al insertarse en escenarios de discusión planetaria. Esto no es un fenómeno nuevo y se remonta a principios del siglo XX y la aparición de aliados internacionales como el explorador sueco Gustaf Bolinder, quien denunció los abusos de los capuchinos en 1915 y luego el belga Márquez de Wavrin hizo lo mismo en 1934, por medio de textos, fotografías y películas (capítulo II). Desde los años 70 hasta los años 90, los Arhuacos, han tenido el acompañamiento de aliados⁶, quienes han colaborado en sus reivindicaciones territoriales y culturales ayudando a fortalecer sus propios liderazgos. Estas formas de acción política global no se restringen exclusivamente a los colectivos de comunicaciones. En efecto, en los años 90, surgieron figuras como la líder arhuaca Leonor Zalabata, quién con sus denuncias en La Haya (Holanda) sobre los asesinatos de sus líderes, ha tenido una resonancia mundial (capítulo II y IV). En la actualidad, hombres y mujeres arhuacas viajan al extranjero para comerciar con café y mochilas por medio de la Asociación de Autoridades Arhuacas (ASOCIT) que está encargada de los asuntos económicos y administrativos del pueblo. De la misma forma, hay toda una generación de jóvenes arhuacos que viajan al exterior para continuar sus estudios.

Durante mi trabajo de campo colaboré con algunos de los colectivos de comunicación indígena de la SNSM. Para esto me acerqué a miembros del *Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi* (CCZ) conformado por indígenas Kogis, Wiwas y Arhuacos, que terminó por fragmentarse en el 2016 (capítulo III). Esto hizo que, durante mi trabajo de campo en el 2017 y 2018, me centrara especialmente en el *Colectivo de Conminaciones Arhuaco Yosokwi* (CCAY) y su director Amado Villafaña. Sus películas han logrado viajar a varios continentes y múltiples países, mostrando su versión sobre la SNSM. A su vez, sus producciones han contado con la financiación de ONGs, embajadas y agencias internacionales de cooperación (capítulo III). Mi argumento es que la producción de fotografías y cine y las posibilidades de autorepresentación desde los colectivos de comunicación indígena, son un ejemplo de cómo se performan unos discursos y prácticas políticas que están configurando un tipo de indigeneidad contemporánea, caracterizada por una praxis política planetaria. En sus audiovisuales se condensan temas locales relacionados con las luchas territoriales e historia. Así mismo, temas relevantes en la

⁶ La documentalista Marta Rodríguez, los antropólogos Yesid Campos y Pablo Mora, entre otros.

agenda mundial, en torno a los derechos sobre lo no-humano, el cuidado y preservación del medio ambiente y el agua, en un contexto histórico, que algunos han denominado antropoceno y cambio climático.

La relación entre los indígenas de la SNSM y el Estado Nación, hace parte de una historia de larga data. En 1781 el gobierno colonial de la Nueva Granada dio entrega de territorios colectivos a las poblaciones indígenas. A finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, los recientes estados latinoamericanos cambiaron la relación con los indígenas, al considerarlos como “ciudadanos”. Sin embargo, seguían manteniendo esquemas racistas y los trataban como si no fueran mayores de edad desde una mirada que los infantilizaba. En 1890, la ley 89 buscó un tratamiento especial en el manejo de las tierras legitimando la figura colonial de los resguardos. Estos territorios fueron declarados “imprescriptibles, inembargables e inalienables” y se reconoció a los cabildos gobernadores como el ente principal de interlocución con las autoridades nacionales (Ulloa, 2008). Este proceso permitió que durante el siglo XX se articularan reivindicaciones territoriales y culturales: aparecieron líderes indígenas importantes como Manuel Quintín Lame, que alzaron su voz para la recuperación y ampliación de los resguardos en los departamentos del Cauca y del Tolima. En 1972 se creó el CRIC (Consejo Nacional Indígena del Cauca), marcando un hito en la representación de los pueblos indígenas, pero fue hasta 1982 que apareció la ONIC (Organización Nacional Indígena de Colombia) en el que la mayoría de pueblos indígenas de Colombia tuvieron representatividad en el contexto político nacional (Ulloa, 2008, p. 285). En los años 80 hubo un fortalecimiento de los movimientos indígenas en Colombia y en Latinoamérica en general. En países como México, Brasil, Perú y Guatemala, los pueblos indígenas se consagraron como un actor protagónico en la escena nacional e internacional. Según Peter Wade (2008, p. 376) se ha tendido a mirar a los movimientos de movilización modernista y nacionalista por parte de los Estados-Nación como un intento de borrar la diferencia, trasladándose a la heterogeneidad multicultural posmoderna desde movimientos étnicos y raciales contrahegemónicos durante el siglo XX. No obstante, las ideologías nacionalistas han producido la diferencia de manera activa, optando por la diversidad cultural como una variación de nacionalismos anteriores. Wade (2008) argumenta que la conformación del Estado-Nación colombiano, ha necesitado de los

indígenas como una forma de consolidarse como Estado nacional “diverso”. Esto ha hecho que las implicaciones del discurso “multicultural” en los años 90 no solo haya permitido una mayor participación política de los pueblos indígenas, sino que se reconfiguraran los modos de representación del indígena y, en este sentido, el uso que el Estado hace de ellos.

Con la constitución colombiana de 1991 se reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación, entendiendo esta como “pluriétnica y multicultural”⁷. Estas reformas se materializaron en el aumento de la representación de dos senadores indígenas permanentes y se elevó la categoría de sus resguardos a entidades territoriales, lo que significó una mayor autonomía administrativa y presupuestal (Padilla, 1996, p. 189). Dichas reformas no se dieron aisladamente en el plano nacional, sino respondieron a toda una serie de movimientos y presiones a nivel internacional que abogaban por el reconocimiento de los pueblos indígenas⁸. No obstante, si bien estas reformas permitieron mayor participación a los indígenas, también generaron un proceso de burocratización de los cabildos y autoridades administrativas en la que se dio paso a maquinarias parlamentarias, alianzas políticas y pugnas por figuración y protagonismo (Padilla, 1996, p. 193). Con la constitución del 1991, el Estado estableció las lógicas de participación, organización y administración del territorio y en ese sentido, configuró unas prácticas de relación y diálogo sólo posibles desde el lenguaje del derecho. De manera simultánea, las reformas constitucionales multiculturales estuvieron vinculadas a procesos de implementación de políticas neoliberales, privatizaciones y suspensión de subsidios (Gros, 2000), que han amenazado los territorios indígenas de la explotación de los recursos naturales y han puesto el acento en los intereses económico en sus territorios.

En las aproximaciones recientes a las transformaciones de la indigeneidad en Latinoamérica, se hace mención permanente a las nociones de raza, género, nacionalismo, gubernamentalidad y multiculturalismo (Bocarejo, 2015; Jaramillo, 2011; De la Cadena,

⁷ Bocarejo (2015, p. 75) llama la atención sobre cómo se citan los conceptos de “multiétnico y pluricultural” en contextos académicos y no académicos, cuando en realidad, en la constitución de 1991 lo que reza es: “El Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana”.

⁸ Es importante mencionar la declaración I y II de Barbados de 1971 y 1977 en la que se reconoce el aporte de los pueblos indígenas; el convenio 169 de 1989 que desarrolla el 107 de 1957 de la OIT, que constituye un importante marco legal de referencia; la resolución 45/164 de las Naciones Unidas en 1990; la creación del congreso indigenista interamericano en Guadalajara en 1991 (Padilla 1996, pp. 187-189).

2008; Wade, 2008; Ulloa, 2008). Estos conceptos configuran de una u otra forma los estudios sobre cómo se aborda en la actualidad la indigeneidad y tienen en común inscribirse en relaciones de poder desde instancias “geopolíticas conceptuales, locales, nacionales e internacionales” (De la Cadena, 2008, p. 13). Las transformaciones históricas de la indigeneidad se han desarrollado desde categorías de inclusión y exclusión que han transitado por saberes disciplinares como la biología, el derecho y, más recientemente, la economía. Las discriminaciones en el siglo XIX por parte de las naciones latinoamericanas a partir de las ideas construidas desde la biología de “raza”, continúan en la “era del multiculturalismo” desde formas sofisticadas de instrumentalizar la producción de la alteridad, dentro de proyectos nacionales de gubernamentalidad que se manifiesta en prácticas administrativas que configuran “*lo pensable y lo impensable en las formas de ser indígena en la Colombia contemporánea*” (Jaramillo, 2011, p. 167). Si en el liberalismo del siglo XIX el dominio se extendió desde la educación como fuente de jerarquización y discriminación, en la versión neoliberal del multiculturalismo se privilegia el mercado y las posibilidades de producción y consumo de los sujetos indígenas (De la Cadena, 2008, p. 10). De hecho, desde algunas perspectivas críticas (Hale, 2005), se argumenta que las políticas multiculturales en América Latina hacen parte de las políticas neoliberales instauradas en los años 90. En este contexto, los territorios indígenas están viendo en riesgo su soberanía ganada, por intereses nacionales e internacionales de explotación de los recursos naturales (hidrocarburos, hidroeléctricas, minería, turismo, etc.). Los pueblos indígenas se encuentran en permanente tensión entre la medicina científica y los saberes tradicionales, entre la memoria local y las versiones oficiales, entre prácticas de autodeterminación de administración del territorio y procesos gubernamentales, entre formas de intercambio mediadas por la reciprocidad y otras por el mercado, entre las representaciones del “indígena tradicional” y las del “indígena con cámara de video”. La indigeneidad en el siglo XXI se construye en una constante negociación y disputa de procesos que oscilan entre una etnización instrumental y lo que Jaramillo (2011) denomina “derroteros indeterminados de lo indígena”.

El multiculturalismo ha generado una serie de transformaciones y configuraciones de la etnicidad en donde lo político ha sido reducido a lo legal y la explotación de los recursos

naturales en los territorios indígenas ha implicado una amenaza permanente (Jaramillo, 2011, p. 168). Estas aproximaciones al multiculturalismo han tomado como referencia analítica las “etnografías en las márgenes del Estado” (Das y Pool, 2004) que permiten reflexionar sobre cómo las “prácticas políticas de la vida cotidiana” son moldeadas por eso que se denomina Estado. No se trata de dar cuenta de prácticas políticas exóticas, sino que se parte de entender que las “márgenes del estado” son un supuesto necesario para la misma existencia del Estado y su gubernamentalidad. Recientemente, en Colombia, el estudio de estos procesos de gubernamentalidad se ha abordado desde las prácticas administrativas del Estado (Jaramillo, 2011), la victimización como lugar de articulación étnica (Jaramillo, 2014) y formaciones de la indianidad a partir del uso y tenencia de la tierra (Bocarejo, 2015). Para el caso de la SNSM, es especialmente relevante la producción del sujeto indígena como un “actor político-ecológico”, en lo que Ulloa (2008) ha denominado “ecogubernamentalidad”, que se constituye a partir de una serie de discursos verdes transnacionales que representan a los indígenas como “nativos ecológicos”⁹. La producción de este tipo de indigeneidad introduce a los indígenas en un mercado de consumo verde, que pone en riesgo sus saberes tradicionales, derechos de propiedad, cultura material y su territorio. Sin embargo, este tipo de representaciones, ha tenido un uso estratégico por parte de los indígenas que les ha permitido crear alianzas y establecer un dialogo más directo y horizontal con el Estado colombiano.

De acuerdo con Peter Wade (2008), la diversidad es producida desde los Estados Nacionales latinoamericanos irrumpiendo en la imagen de homogeneidad, y de esta forma permite que “las clases dominantes, necesiten crear materialmente y simbólicamente la misma heterogeneidad que niegan” (2008, p. 377). Esto crea una paradoja entre dos lenguajes de exclusión e inclusión que sobreviven de manera contemporánea, ocasionando que la imagen del “negro” y el “indígena” tenga sentido para definir lo “blanco/mestizo” y

⁹ En 1996 los Kogis son los primeros en América en recibir el premio Bios, por promover el respeto por la vida y proteger el medio ambiente. En 1997 los Embera reciben el Premio Ángel Escobar, en 1998 los U'was reciben el premio al medio ambiente Goldman. En el 2002 la Unión de Médicos Indígenas Yageceros de Colombia Umiyac recibieron la Distinción Nacional Ambiental por su trabajo en torno al conocimiento tradicional de las plantas medicinales, el uso del yagé y su aporte al desarrollo sostenible. En el 2004 el PENUD otorga un proyecto de gestión a los Nasa (Ulloa, 2008).

así mismo al Estado-Nación desde el discurso de la “multiculturalidad y lo pluriétnico”. Wade (2008) analiza cómo la música de la costa del Caribe colombiano ha sido apropiada por las clases medias, viviendo así un proceso de “blanqueamiento” en la que se asume como parte de la identidad colombiana. Tomo este ejemplo para preguntarme: ¿De qué manera la producción de imágenes fotosintéticas por parte de los colectivos indígenas de comunicaciones de la SNSM configura una forma de ser indígena en su relación con el Estado? En este caso, el proceso de apropiación es contrario al descrito por Wade y son los indígenas quienes toman un lenguaje que ha sido “propiedad de los blancos”, para auto-representarse estratégicamente, bien sea como “nativos ecológicos” o como “guardianes espirituales”. En este caso, las producciones audiovisuales indígenas son un producto ambiguo que resulta incómodo de definir en la medida en que no responde a las ideas de indigeneidad hegemónicas del Estado-Nación. Por el contrario, produce unas formas de autorepresentación, enclavadas en políticas de la autodeterminación que entran en un diálogo que no se restringe al Estado, sino que tiene un alcance planetario.

¿Cómo aproximarse a la emergencia de estas indigeneidades cosmopolitas? Desde los años 90, los indígenas en Latinoamérica se han convertido en actores políticos relevantes, gracias en parte a las plataformas organizativas mono, o pluriétnicas a nivel nacional e internacional, articulando de esta forma, una identidad colectiva “indígena” capaz de convertirse en un vector político de primer orden (Martínez y Breton, 2015, p. 71). Los realizadores indígenas, han hecho del lenguaje audiovisual un medio para establecer conexiones y comunicar temas relacionados con su territorio, trascendiendo así sus propias fronteras. El cosmopolitismo, entendido así, no hace referencia a los ideales de la ilustración, universalistas, que suponen ser “ciudadanos del mundo”, ni bebe del liberalismo y elitismo de una tradición eurocéntrica y colonial. Este “nuevo cosmopolitismo” hace énfasis en la empatía, la tolerancia y el respeto de otras culturas y valores. Parte de la capacidad de imaginar otras perspectivas de mundo sin bordes, desde la pluralidad cultural (Werbner, 2008, p. 2). Contrario a las ideas de globalización que hacen énfasis en la libre circulación de mercancías, el *cosmopolitismo vernáculo*, retoma el concepto de Gramsci (1974) de intelectual orgánico y se sitúa en individuos y actores

pertenecientes a contextos poscoloniales que se comprometen con ideas cosmopolitas y movimientos más allá de sus inmediaciones locales (Werbner, 2008, p. 8).

Graeber (2008), al mostrar la importancia del pueblo Inuit en la conformación de la democracia federativa en Norteamérica, sugiere que los conceptos de democracia directa, autogobierno y participación, no se pueden entender exclusivamente desde un origen “occidental” o de tradición griega. La producción de prácticas democráticas (*democratic practices*), designan procesos igualitarios y de autogobernanza desde la arena de la discusión pública para administrar asuntos propios. Esto es posible en espacios cosmopolitas (*cosmopolitan space*), en los que confluyen personas con diferentes tradiciones y orígenes. En estos espacios, se improvisan formas de acción colectivas fuera de la supervisión o el consentimiento del Estado (2008, p. 290). Para Hodgson (2008), la cosmopolítica, es una de las formas que ha tomado el activismo indígena para mediar las relaciones con el Estado y las presiones del neoliberalismo en su territorio desde un posicionamiento político que se comprometen con luchas sociales transnacionales. Este tipo articulación en red, configura un tipo de etnicidad cosmopolita (*cosmopolitan ethnicity*) que adopta lo étnico como lugar de encuentro. Esto les ha permitido a los movimientos indígenas compartir experiencias y así construir estrategias para interpelar a los Estados Nacionales. Sin embargo, como advierte Hodgson (2008, p. 224), este activismo transnacional no se traslada necesariamente a un reconocimiento dentro de la propia nación, ni en el mismo pueblo. En consecuencia, las estrategias de lucha y autorepresentación cambian dependiendo los escenarios en los que se encuentra.



Figura 2 Festival del Chamanismo 2017 (Francia) Fuente: CCAY

Durante la Minga de los indígenas del Cauca en el 2019, la gobernadora del departamento del Magdalena Rosa Cotes dijo, refiriéndose a los indígenas de la SNSM: “*Mis indígenas, presidente, no son como los de la Minga: aquí son inteligentes, aterrizados y preparados*”¹⁰. Los portavoces del pueblo Arhuaco se manifestaron en contra de las palabras de la Gobernadora y respondieron: “*Nosotros no somos sus indígenas*”. Maku Quigua, líder arhuaco resaltó que, en el fondo, las palabras de la gobernadora guardan: “*la tesis colonial que considera buenos a los indígenas que son mansos*” añadiendo que, si el Gobierno sigue incumpliendo sus promesas, tendrán que unirse a la Minga. La forma de acción política de los indígenas de la SNSM oscila en esos lugares de indeterminación, en los que unas veces actúan de forma diplomática frente al Estado colombiano, y otras veces lo confrontan desde medios que no pasan necesariamente por el lenguaje de lo legal. En

¹⁰ En El Espectador: <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/mis-indigenas-no-son-como-los-de-la-minga-aqui-son-inteligentes-y-preparados-articulo-849287>

efecto, un ejemplo de esta praxis política, está en la autorepresentación y el control de las imágenes desde su producción y circulación, lo cual supone unas formas de autodeterminación que tienen un anclaje en las luchas asociadas al territorio y la memoria. Los medios indígenas producen significados sobre lo indígena que tienen un alcance global. La producción de imágenes por parte de los colectivos de comunicación indígena permite un *despliegue performativo* del ser indígena desde prácticas cotidianas, que se enclavan en políticas de la distribución y el reconocimiento o mejor, como aclara Salazar (2016), de la autodeterminación y la autorepresentación. Esta agenda política planetaria o cosmopolítica, toma unas formas de acción, que abarcan la trama de lo legal y los movimientos sociales en escenarios locales, pero que, al hacer uso de imágenes fotosintéticas, les permite crear alianzas transnacionales, que amplía espacialmente su acción y experiencia política.

Tiempo e imagen.

El 16 de septiembre del 2018, en días cercanos al equinoccio de otoño, me vi con el Mamo Camilo Izquierdo para una consulta en el pueblo arhuaco de Kutunzama¹¹. Como el mar estaba crecido, nos sentamos al frente de la escuela, en un punto exacto en donde podíamos contemplar las olas del mar y a la vez recostarnos en la pared y hablar con tranquilidad. Lo primero que hice fue conversar sobre temas personales, el trabajo de investigación que estaba realizando en torno a la imagen y mi regreso a Barcelona. Esta forma confesional, se había configurado como una parte importante de mi relación con el Mamo Camilo. Mientras el Mamo escuchaba “mi confesión”, me puso dos hilos y algodón en cada una de mis manos, y me indicó que las frotara mientras hablaba, repitiendo lo mismo tres veces y así me hizo una “aseguranaza”. Según el Mamo, se trataba de “*atraer energías positivas y alejar las energías negativas, de atraer buenos caminos, buena comida y no contaminarme en el camino*”. Para mí, significó un momento de meditación e introspección. Al centrar esa energía en la punta de los dedos, tuve la extraña sensación de pensar desde el presente, aspectos de mi vida que estaban en el pasado y se proyectaban hacia el futuro. Mientras hablábamos, el Mamo sacó una botella pequeña de plástico de Coca-Cola que estaba medio llena de agua. Puso la botella de manera horizontal y empezó a mirar con detenimiento los

¹¹ Más conocido como Katansama. También se conoce como Kutunsama. Para los Kogi se llama Nitansama.

movimientos del agua. Este tipo adivinación se llama *Zunaku*, y consiste en que el Mamo despliega “unas habilidades de ver” para así traducir los movimientos del agua. El Mamo, desde la meditación profunda logra ver a través del tiempo, en el que se yuxtaponen el pasado, el futuro y el presente. Cuando terminé de hablar sobre mis temas personales, le pregunté:

Sebastián: ¿Qué es el tiempo?

El Mamo se quedó en silencio por un momento y respondió:

Mamo Camilo: No sé qué es lo que me está diciendo.

Me percaté que no me había expresado bien y para hacer la situación más confusa y torpe, le dije que el futuro era hacia adelante, moviendo los brazos al frente y el pasado era hacia atrás, moviendo los brazos hacía mi espalda. Me di cuenta que estaba imponiendo una forma de entender el tiempo en el que “el futuro se designa hacia adelante” y “el pasado hacía atrás”. Entonces le pregunté:

Sebastián: ¿Qué es el futuro?

Mamo Camilo: Es para los niños, lo que tienen que aprender. Se debe aprender a cuidar la tierra, porque la tierra está maltratada y tienen que cuidarla. El *bunachi* (no indígena) que viene ayudar es bienvenido y el *bunachi* que viene a quitar la tierra, ese no es bienvenido.

El futuro tenía que ver con los niños de la comunidad y con su proceso de aprendizaje, pero también se relacionaba con la presencia de los *bunachis*, que, dentro de los indígenas de la SNSM, son denominados como “hermanitos menores”, un término que curiosamente infantiliza a los no indígenas. El futuro, lo asociaba más a unas personas y a un proyecto de cuidado. Cuando le pregunté sobre el pasado, nombró la conquista española brevemente y luego habló de los Tayrona a quienes consideraba sus ancestros: “*los Tayronas habían creado todos los animales, de todos los países. Los murciélagos, son presagios, aparecen*

cuando algo va a suceder.” Las referencias a los murciélagos, hacía parte de unas preguntas de mi investigación en torno a la figura de los hombres murciélagos como seres que puede moverse en varios mundos, que se relacionan con los Mamos y con los comunicadores indígenas (capítulo III).

El Mamo continuó su relato y me dijo que le estaba enseñando a ser Mamo a los niños, elegidos por él. Le pregunté sobre las películas que habíamos visto en la comunidad y me dijo: “*son buenas para que los jóvenes aprendan sus tradiciones*”. Me pidió el DVD de *Ika hands* (1988), la película en la que aparecía el Mamo Marcos Pérez cantando. Yo le prometí dársela en mi próxima visita. También las fotos que visionaba con la comunidad y le mostré algunas de ellas. Me pidió varias fotos de estas y me dijo, que quería tener ese material para podérselas mostrar a los niños. Se quedó mirando una de las de Gustaf Bolinder de 1917 y dijo: “*Aquí parece que lo están motilando*¹²”. Entre las fotos que le di, había una en la que aparecía Cheyka Torres y Amado Villafaña cuándo lo estaba grabando para una entrevista en una de mis primeras visitas. La fotografía, hacía referencia a un tiempo lejano y a un tiempo reciente, que el Mamo estaba utilizando para educar a los niños y a los iniciados de Mamos. Mientras continuábamos hablando, el Mamo seguía mirando la botella de Coca Cola, tratando de equilibrar el agua con el movimiento de sus dos manos. Al final, como si hubiera resuelto el acertijo temporal de mirar desde el presente el futuro, sentenció: “*todo va a estar bien*”.

La conversación con el Mamo Camilo significó un detonante para establecer algunos vínculos entre tiempo e imagen, que habían sido parte del trabajo de campo. Para empezar, no podía mantener una noción de tiempo lineal o circular con el uso de la imagen. Se trataba más de una yuxtaposición de temporalidades, en dónde no solo el pasado tiene una injerencia en el presente, sino que el presente también creaba el pasado y el futuro. La imagen también significaba un objeto que fijaba el tiempo. Esta forma de fijar el tiempo, durante mi trabajo de campo se hizo en contextos rituales y tenía un correlato con elementos mitológicos, que aparecía en las películas de los colectivos de comunicación indígena (capítulo III y IV). Esta relación entre imagen y rito, también hizo parte de mi

¹² Cortando el cabello

propia experiencia etnográfica con la producción del corto documental *Wàsi* (2017) (capítulo V). La producción de imágenes significaba crear otro tipo de tiempo que evocaban un pasado, se hacían en el presente y estaban diseñadas para ser vistas en el futuro. Sin embargo, la misma producción de imágenes también implicaba una práctica temporal que imponía unos ritmos sociales de desaceleración en algunos casos, vinculados al ritual y el mito y, en otros casos, de aceleración, en torno a la producción de artefactos comunicativos como el video de la represa de Ikarwa (capítulo VI). El tema de tiempo aparecía desde unos elementos de indeterminación, con unas características particulares en la forma como se establecía la comunicación entre indígenas y no indígenas. La misma pregunta que le hice al Mamo Camilo seguía presente: ¿Qué es el tiempo?

Cuando Carbonell Camós (2004) explica sobre cómo se puede entender el tiempo en las sociedades frías descritas por Lévi-Strauss en: *El pensamiento salvaje* (2002), además de señalar cómo son sociedades estacionarias, que tienen unas formas de explotación de los recursos más regulados, en las que existen unas reglas del matrimonio más definidas y la vida política se desarrolla en términos del conceso que opera más como un reloj, Carbonell Camós, resume su noción de tiempo del siguiente modo: “*Esto configura una forma especial de concebir presente y pasado y futuro: El lapso de tiempo que constituye el presente es el todo de una acción vista en la unidad de una percepción, que incluye tanto el pasado retenido como el futuro anticipado*” (Carbonell Camós, 2004, p. 62). La condensación del tiempo ritual ha sido uno de las grandes discusiones en antropología del tiempo (Durkeim, Leach, Gell). El ritual de la botella de Coca Cocola (*Zanaku*) que supone una suspensión temporal, se vuelve un hecho social, a partir de la palabra y la meditación en manos del Mamo. Él representa una autoridad religiosa, tiene un conocimiento sobre las tradiciones y es quién define las convenciones del tiempo (Mauss, 1979). De acuerdo con Leach (1971), el tiempo en el ritual se invierte: “*El tiempo normal se para, el tiempo sagrado está invertido y la muerte se convierte en nacimiento*” (1971, p. 211). Sin embargo, Gell (1992, p. 14), critica esta perspectiva al señalar que se puede caer en una “metafísica sociológica”. El tiempo no se invierte en el ritual, sino que se mantiene tanto una linealidad como una circularidad, una sincronía y una diacronía. No se trata de una

confrontación entre sincronía y diacronía, sino entre diferentes sistemas clasificatorios y el mundo real (1992, p. 53).

En la escena etnográfica con el Mamo Camilo Izquierdo, la fotografía y el video, aparecen como elementos que producen un tipo de temporalidad futura, orientada a las nuevas generaciones de Mamos. La fotografía y el video evocaban un pasado y al mismo tiempo son objetos diseñados para ser vistos en el futuro y es ahí en dónde adquieren su valor, cuando la imagen es más antigua. ¿Se puede decir que las imágenes fotosintéticas son objetos mnemotécnicos, para fijar el tiempo? ¿Cómo la aparición de la imagen fotosintética ha transformado unas experiencias del tiempo en los indígenas de la SNSM? En la famosa etnografía *Los Kogi de la Sierra Nevada* [1949] (1992) de Reichel Dolmatoff, el autor menciona bastones que permiten cuantificar el tiempo, que se articula a todo un sistema de creencias y mitologías.

“La identidad de Venus Matutina y Venus Vespertina la reconocen los kogi y ella se expresa en el mito del sol quien “no conoció” a su hijo Enduksáma (Venus) cuando éste fue cambiado en mujer. La observación del sol y de las estrellas fue (y aún es) oficio exclusivo de los Mamas quienes la efectúan desde determinadas sillas de piedra y con referencia a puntos en el horizonte, en la región de Hukumèji. Según algunas informaciones se utilizaban antiguamente instrumentos mnemotécnicos, como bastones con muescas, para el cómputo de tiempo.” Reichel- Dolmattoff (1996, p. 70)

Este sistema de fijación de tiempo ha sido ampliamente estudiado en antropología (Mauss, Geertz y Bloch citados por Carbonell Camós, 2004) Para Mauss, estos “instrumentos mnemotécnicos”, configuran un “sistema de firmas” (calendarios, periodizaciones) (Carbonell Camós, 2004) “*Los primeros calendarios son los almanaques que registran día a día los pronósticos y las predicciones mágico religiosas* (Mauss, 1929, p. 228-229 citado por Carbonell Camós, 2004, p. 19)”. Las fechas son las firmas de las cosas que suceden, del mismo modo que la conjunción de planetas son las firmas de acontecimientos relacionados con determinados rituales y mitologías. En este sentido, calidades de tiempo y firmas temporales son expresiones equivalentes (Carbonell Camós, 2004, p. 17). De acuerdo con

Clastres (2001) la relación entre los vivos y los ancestros en los pueblos indígenas, se sitúa en “*un tiempo anterior al tiempo*” (2001, p. 74), es decir en un tiempo en el que se da la fundación de la cultura desde donde se relatan los mitos. En efecto, la misma noción compleja de Ley de Origen (*Seyn Zare*) de los indígenas de la SNSM, plantea un tiempo, que según Clastres (2001) consiste en “*un tiempo anterior a la sociedad, el tiempo mítico, a la vez inmediato e infinitamente lejano, el espacio de los Ancestros, de los héroes culturales, de los dioses*” (2001, p. 159). Dentro de esta perspectiva, la imagen como una forma de fijar el tiempo, plantea una relación con el mito y el ritual, que está en constante transformación; también se encuentra relacionada con una práctica temporal desde la producción de imágenes.

Durante el trabajo de campo en la SNSM, pude establecer algunas relaciones entre la forma como se relaciona la fijación del tiempo, el mito, el ritual y la imagen. Un ejemplo de esto es la película *Resistencia en la Línea Negra* (2011) que en los últimos años se ha configurado en un relato fundacional sobre las luchas territoriales en la SNSM y su correlato mitológico (capítulo IV). Otro ejemplo de esto, sucedió en la filmación del corto documental etnográfico *Wàsi* (2017). La película se hizo en el marco de una celebración para llamar a los padres espirituales de la lluvia, en periodo de sequedad, en el que como parte del ritual se visionaron películas y se celebraron bailes (*charu o carrizo*). La filmación de la película en si misma constituyó un elemento que fijaba una temporalidad tanto ambiental como ritual (capítulo V). Desde el inicio de la creación del *Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi* (CCZ), sus películas han filmado rituales de pagamento¹³ y las mismas películas constituyen un pagamento (*Naboba* (2015) y *Ranchería* (2016)). Lo primero que hicieron los comunicadores indígenas junto con los Mamos para poder grabar, fue pedir permiso a los padres espirituales de la imagen para que pudieran continuar su proyecto de comunicación (capítulo III). El tiempo ritual, como sugiere Gell (1992, p. 53) en su análisis de los ritos Umeda, no se produce otra temporalidad, sino que indica un cierto

¹³ El pagamento es un rito, que consiste en un pago o una retribución a los padres espirituales (montañas, ríos, imágenes etc), desde la intermediación de los Mamos. Se hace un pagamento, como una prácticas religiosa y espiritual para desarrollar una determinada actividad. Para esto, se parte de una conexión con los lugares, el espíritu, objetos (algodón, fibras, piedras) y prácticas (canto y música). Las Sagas, que son mujeres de poder en los Wiwa, también pueden guiar los pagamentos. El tema del pagamento, se ampliará a lo largo de la tesis con ejemplos específicos.

patrón normativo que refuerza la confianza y la variabilidad dentro de los grupos sociales. No obstante, con la aparición de la fotografía y especialmente el cine, se ha producido otro tipo de tiempo que se condensa en la imagen, el cual es a la vez presente y pasado. El tiempo en el cine se escinde entre un presente permanente y un pasado que evoca la imagen. Así lo señala Deleuze (1985) cuando habla sobre el cine y el tiempo, en lo que designa como la “imagen-cristal”:

“Es preciso que el tiempo se escinda al mismo tiempo que se afirma o desenvuelve: se escinde en dos chorros asimétricos, uno que hace pasar todo el presente y otro que conserva todo el pasado. El tiempo consiste en esta escisión, y es ella, es él lo que se «ve en el cristal». La imagen-cristal no era el tiempo, pero se ve al tiempo en el cristal. Se ve en el cristal la perpetua fundación del tiempo, el tiempo no cronológico, Cronos y no Chronos. Es la poderosa vida no orgánica que encierra al mundo. El visionario, el vidente, es aquel que ve en el cristal, y lo que él ve es el brotar del tiempo como desdoblamiento, como escisión.” (Deleuze, 1985, p. 114)

El proyecto comunicacional de los colectivos indígenas de la SNSM, no sólo hacen referencia al pasado y el presente sino, también son proyectos a futuro, en el que se trazan planes como pueblo desde la memoria y el territorio. En la película: *Nabusímake: Memorias de una Independencia* (2010), la líder Arhuaca Leonor Zalabata, lo resume de la siguiente forma: “Yo creo, que, si hay un hecho importante de las decisiones del pueblo Arhuaco durante su historia, según mi criterio, uno es: haber tenido la capacidad de decidir de tirar una trocha para definir el territorio y otra es, la salida de los capuchinos. Yo creo son dos cuestiones fundamentales que permiten hoy decir somos, vamos a ser y vamos a seguir siendo”. Tanto el tema de la misión capuchina (capítulo II) como la ampliación del resguardo y la configuración de la Línea Negra (capítulo IV) han sido temas de las películas del *Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi* (CCZ) y el *Colectivo de Conminaciones Arhauco Yosokwi* (CCAY).

Los objetos cine y fotografía son artefactos de tiempo que operan en la vida social de manera similar a un reloj que remite a un tipo específico de temporalidad mecánicamente

producida. La imagen fotográfica y de video, según Orobitg (2003) contienen dos procesos: la alteridad del tiempo y el tiempo como alteridad. *La alteridad del tiempo* designa el tiempo pasado: una memoria. Hace referencia a un momento histórico particular, sin embargo, es un tiempo que no responde a un tipo de racionalidad lineal, sino una temporalidad que se puede yuxtaponer, que se relaciona con la memoria sensible: los álbumes de familia, las fotografías de un grupo social (2003, p. 122). Este tipo de temporalidad, durante el trabajo de campo se dio en el proceso de elicitación del pasado con las imágenes (películas y fotografías) de la misión capuchina (capítulo II) y con el intercambio de fotografía que se estableció en el poblado de Kutunzama (capítulo V). En el primer caso, las imágenes permitían hablar sobre un pasado compartido que constituye un hito fundamental dentro de la Historia Arhuaca y, en el segundo caso, como las imágenes era más recientes, se estableció una conexión desde las relaciones de parentesco y toda una geografía emocional que evocaban las imágenes.

El *tiempo como alteridad* designa el momento en que se produce la imagen y se hace colectiva, desde el ritual o la filmación. Se trata de una imagen que está en presente continuo y tiene sentido, en la medida en que se leen desde el presente, la exhibición y producción pública (Orobitg, 2003, p. 123). Durante el trabajo de campo este tipo de temporalidad se dio en tres momentos: 1) En el proceso de filmación de la película *Wási* (2007), que significó un hecho ritual. 2) Con la producción de imágenes fotográficas en el poblado de Kutunzama, que se volvieron un objeto colectivo de interacción. 3) Con la observación y descripción de los contextos de exhibición del cine indígena en la SNSM y en ciudades como Bogotá, Barcelona y Viena.

La producción de la imagen es una práctica temporal y en tanto práctica, tiene sentido en la vida cotidiana, es observable y configura unos ritmos de producción que hacen parte de una temporalidad histórica y moderna, como mítica y ritual. De la misma forma, al entender la producción de la imagen como práctica temporal, adquiere unas implicaciones políticas. De acuerdo con Rancière (2011) las prácticas artísticas (como la producción de audiovisuales), constituyen un acto político que implican sacar un tiempo para la producción de estos, que ponen en vilo criterios de utilidad, consumo, ganancia y mercantilización. Es decir, que el

arte es político no solo por lo que representa, sino por los tiempos que crea para su producción:

“El arte no es político, en primer lugar, por los mensajes y los sentimientos que trasmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacios que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio” (Rancière, 2011, p. 33)

La producción de la imagen como práctica temporal, pone en discusión un tema clásico en la antropología del tiempo que se relaciona con los ritmos sociales y las formas como las sociedades generan oscilaciones, cohesión y distanciamiento con las fiestas o el clima (Delgado, 2004; Mauss & Hurbert, 1979). El clásico trabajo de Mauss y Hubert *“Ensayo sobre las variaciones estacionales en las sociedades esquimales: un estudio de morfología social”* (1979) [1905], los autores argumentan cómo la vida social de los esquimales varía en una mayor intensidad social en invierno y en verano a unas formas más individualizadas. Estas variaciones, según Igancio Terradas (citado por Carbonell Camós, 2004, p. 32), marcan unos ritmos endógenos y una sociabilidad similar a los ritmos circadianos. Así lo resumen los autores: *“La vida social de los esquimales se mueve a un ritmo regular, sin ser, durante las diferentes estaciones, igual a sí misma. Tiene un momento de apogeo y otro de hipogeo”*. (Mauss & Hurbert, 1979, p. 426). Manuel Delgado (2004) también señala como los ritmos y las oscilaciones temporales caracterizan la fiesta: *“El ritmo es entre-dos, hueco disponible, intersticio, grieta en el tiempo, una vez más –repite-moslo– negación y requisito de todo, puesto que está compuesto de una nada que vibra y que está saturada de actividad”* (Delgado, 2004, p. 82). De manera análoga, mi propuesta para leer los diferentes capítulos de la tesis, parte de la producción de la imagen en tanto práctica temporal, que supone unos ritmos de aceleración y desaceleración. Existen diferentes ritmos en la interpretación del pasado, desde la misión capuchina de manera más lenta (capítulo II), luego se acelera en la producción de cine (capítulo III, IV y V), hasta finalmente llegar a la inmediatez y la rapidez de la producción de los artefactos

comunicativos virales en el contexto de la modernidad (capítulo VI). De acuerdo con Mauss y Hubert, la duración de un evento, no depende de un valor temporal absoluto, sino que es relativo a su práctica en la vida social: “*El valor relativo de las duraciones no dependerá únicamente de su dimensión absoluta, sino también de su naturaleza e intensidad de sus cualidades*” (Hurbert & Mauss 1929, p. 209 citado por Carbonell Camós, 2004, p. 17). Siguiendo este argumento, mi tesis es que la producción de la imagen en tanto práctica temporal en los indígenas de la SNSM, marcaría unos ritmos sociales que se articulan con procesos económicos, políticos y religiosos que dan cuenta de unas formas bajo las cuales se relacionan los indígenas con el mundo no indígena en el contexto de la modernidad.

En Iku la palabra *tiempo* no existe. Esto no significa que no existan palabras para designar temporalidades como: ayer (say), mañana (sige), mes (tima), año (kæggi), etc, o frases que se refieran a un tiempo futuro o pasado, sino que la palabra *tiempo* como concepto totalizador de estos eventos no existe¹⁴. Edmud Leach (1971) dice que la misma noción de tiempo resulta curiosa “*Lo más extraño del tiempo es el concepto en sí, la mera existencia del tal concepto*” (1971, p. 205). ¿Cómo entender el cine y la fotografía en tanto objetos de tiempo? Esta investigación, a lo largo de todos los capítulos, es una propuesta para acercarse al tiempo no como concepto dado, sino precisamente como concepto indeterminado. En efecto, es precisamente esta indeterminación de la imagen, en tanto objeto temporal, como la sociedad habla. Al igual que para Mauss (2009), la moneda tiene un valor más allá de su equivalencia cuantificable que hace que la moneda y no otro objeto sea lo intercambiable. Esta cierta indeterminación del concepto de “tiempo”, se acerca precisamente a como Lacan define al símbolo: “*la presencia en la ausencia y la ausencia*

¹⁴ “En la lengua iku no existe una palabra para decir “tiempo”. Explican que en el mundo tenemos “yui” o sol que señala el día y la noche y “tima” o luna que marca las cuatro etapas de cambio de cada elemento de la vida” (Ferro, 2012, p. 2). En antropología lingüística, en lo que se denominó *relatividad lingüística*, Lee Whorf, argumentaba que no se podía asumir que las nociones de tiempo y espacio fueran universales, puesto que el pensamiento estaba condicionado por estructuras lingüísticas. De acuerdo con sus investigaciones, la lengua hopi, no contiene palabras y formas gramaticales que hagan referencia a la palabra tiempo y, por lo tanto, no se puede asumir que exista una referencia a la noción de tiempo de forma explícita o implícita. Sin embargo, de acuerdo con Maurice Bloch los desarrollos posteriores de la lingüística han demostrado lo opuesto, desmintiendo el mito de que la lengua hopi es una lengua sin tiempo. De acuerdo con Maltoki, el tiempo es una experiencia fundamental que se encuentra contextualizada y procesada lingüísticamente por todos los lenguajes del mundo en un grado u otro (Carbonell Camós, 2004, p. 76).

en la presencia” (citado por Giobellina, 2009, p. 37). El cine, la fotografía y los medios de comunicación “hablan” sobre “el tiempo” para los arhuacos, pero no solo desde su cualidad representacional, sino desde las formas como se despliegan en las prácticas de su vida social. De nuevo, el tiempo de la imagen tendría dos acepciones: una en tanto representación y proyección y otra, como práctica, cotidianidad y ritualidad.

Organización de la tesis

La tesis consta de un total de seis capítulos y cada uno trata de guardar una cierta autonomía con respecto a los otros. En el primer capítulo: *Escalas de la mirada. Etnografía de las imágenes y artefactos culturales*, realizo una reflexión teórica/metodológica sobre la etnografía en el contexto del trabajo de campo realizado en la SNSN. Para esto, trato de definir qué es una etnografía de las imágenes y el objeto de estudio, que entiendo como artefacto cultural, el cual se caracteriza por ser una extensión del pensamiento, contener unas temporalidades y ser nómada. En el segundo capítulo: *Sedimentos visuales. La misión capuchina en Nabusímake*, trato de explorar la relación histórica entre indios, República e Iglesia, desde los sedimentos visuales en el pueblo Arhuaco de Nabusímake. Para esto, argumento que los procesos de autonomía territorial y expulsión de los capuchinos vinieron acompañados de unas formas en los que los líderes arhuacos empezaron a tener un mayor reconocimiento nacional, en parte, gracias a la aparición de una serie de documentales, registros fotográficos y sonoros, en la que aparecieron como seres históricos y visibles. En el tercer capítulo: *Yuguyina. Los hombres Murciélagos de la Sierra Nevada de Santa Marta (SNSM)*, relato la historia del *Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi (CCZ)* conformado por representantes de los pueblos Wiwa, Kogi y Arhuaco y todo lo que significó el proceso de domesticación de las tecnologías de la imagen y las transformaciones tanto internas como externas que esto supuso. También exploro la producción de sus películas, los géneros y su fragmentación como colectivo, dando paso a otros colectivos de comunicación indígena. En el cuarto capítulo: *Kñnsama: Cine, territorio y organización interna*, analizo dos películas de Amado Villafaña que se han convertido en parte de la producción simbólica del pueblo Arhuaco. La eficacia simbólica de sus películas ha tenido un efecto en la configuración de políticas públicas sobre el territorio, especialmente frente a lo que ha significado la lucha histórica por la Línea Negra y la ampliación del resguardo. De la misma forma, abordo la

figura de Amado Villafaña, que se inserta en unas formas de organización política, en la que él, no solo cumple un rol como director indígena, sino como líder político dentro de su comunidad, con todos los conflictos internos que esto supone. En el quinto capítulo: *Wàsi y Makruma en Kutunsama: Cine y Fotografía etnográfica entre los Iku*, hago una aproximación etnográfica al asentamiento Arhuaco de Kutunzama desde el cine y la fotografía etnográfica a partir de las nociones iku de ver (*wàsi*) y don (*makruma*). En la primera parte se traza el proceso de producción del corto documental etnográfico *Wàsi* (2017) como proceso ritual, tanto en su filmación, como en el visionado de películas. En la segunda parte, recorro a la fotografía etnográfica, a partir de la circulación de imágenes de archivo y fotografías que fueron hechas a los habitantes del asentamiento. Al final, estas fotografías tomaron la forma de don (*makruma*). En el sexto capítulo: *Renokwa Awekweyka* (ir escuchando), hago un giro que va de las personas al paisaje, de la imagen a la escucha, en un diálogo entre los indígenas, sus representaciones y el territorio. En este proceso, los indígenas no solo producen y difunden sus imágenes, sino que proponen una teoría propia de la comunicación desde la escucha. “Ir escuchando” es una propuesta indígena de la comunicación que guarda un conocimiento sobre la naturaleza y lo espiritual, pero que al mismo tiempo supone un saber social y técnico.

Capítulo I Escalas de la mirada. Etnografía de las imágenes y artefactos culturales.

“Es necesario aprender a apartar la mirada de sí para ver muchas cosas: -esa dureza necesítala todo aquel que escala montañas.” Nietzsche (1993, p. 220)

Introducción

Para los indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta (SNSM) existe una relación entre pensamiento y montaña, cuando dicen que es necesario “caminar el pensamiento”. Esta acción, que en los hombres está acompañada de *poporear*¹⁵ y en las mujeres del acto de tejer la mochila (*tutu*), supone un trayecto y una conexión con el lugar que habitan. El pensamiento se recorre, tanto con la palabra, como física y espiritualmente. Significa: “*conocer los caminos que dejaron nuestros viejos*”. Los Mamos y los ancianos, lo resumen de la siguiente forma: “*de paso en paso se hace el camino; de palabra en palabra se teje el destino; de piedra en piedra se construye un castillo; de silencio en silencio uno se encuentra consigo mismos*”. Caminar el pensamiento es un recorrido en el tiempo y en el espacio, pero también con la palabra y la experiencia. De la misma forma, un abordaje etnográfico plantea un ejercicio diacrónico y sincrónico que en sí mismo contiene un recorrido y una temporalidad. En esta etnografía, la narración empieza en Nabusímake, pasa por Pueblo Bello, Ikarwa, Valledupar, Santa Marta y Kutunzama donde llega al mar. Sin embargo, también toma distancia de la SNSM, como si se tratara de un *zoom out*, y mira desde Bogotá, Barcelona y Viena. Sucede lo mismo cuando se sube una montaña: el lugar desde donde se sitúa la mirada permite cierta perspectiva: implica en un principio cierto alejamiento, pero también una mayor amplitud del paisaje. El aire es menor, pero el panorama se amplifica. Se pierde en detalles, texturas, cosas concretas, pero se gana en miras y relaciones. También la composición de los planos cinematográficos nos habla sobre

¹⁵ El poporo es un objeto de uso ceremonial y cotidiano. Está hecho de calabazo, cal, madera y fibra vegetal. Tiene una función práctica, espiritual y para hablar, o como se dice “mojar la palabra”. También con la hoja de coca (*ayu*) se intercambia como una forma de saludo. Para los Arhuacos, el poporo es un acompañamiento que reciben los hombres como rito de paso del casamiento y es símbolo de madurez. En el poporo se guarda la cal y se mezcla con hoja de coca (*ayu*) y así se *mamabea* (mastica). La cal es extraída con un palo de madera (*sokenu*) mojado con saliva y la mezclan con la hoja de coca (*ayu*). De esta manera, se lograba extraer los alcaloides de la hoja de coca (*ayu*) que actúa sobre el sistema nervioso central, reduciendo el hambre y dando energía para caminar.

escalas de la mirada: uno, desde los planos generales que nos dan una toma amplia del contexto y otro, desde planos detalle en el que vemos las personas, los gestos y los objetos con mayor detenimiento. Las dos tomas son igual de necesarias para una visión más amplia, pero siempre parcial.

Si en un trabajo etnográfico tradicional la máquina de visión que mejor serviría como metáfora para definir la mirada sería el microscopio que se acerca a la intimidad cultural, en una *etnografía de las imágenes* la máquina de visión sería tanto el microscopio como el telescopio, que permite deslocalizar el “objeto de estudio” y lo ve en relaciones que trascienden el campo observado. Una *etnografía de las imágenes* hace un intento de definir distintas escalas de la mirada. El objeto de observación que utilizaría, más exactamente sería un calidoscopio que redimensiona la mirada desde el movimiento. Para esto, toma la cámara como máquina de visión, que ha logrado producir imágenes reproducibles y un tipo de encuadres específicos desde finales del siglo XIX. La cámara, como objeto, es productora de imágenes fotosintéticas con facultades miméticas, mientras las imágenes, a su vez, tienen una vida social propia en el tiempo y el espacio. Este ensamblaje entre cámara, imagen y su capacidad mimética y temporal es lo que designo como *artefactos culturales*.

Cuando digo que todo comenzó en la montaña, no sólo me refiero a una figura retórica, sino que el trabajo etnográfico pasa por tener una cercanía con el lugar desde la propia historia vital. Si bien, claramente, mis primeros acercamientos a la SNSM no contemplaban unas preguntas específicas sobre las imágenes de y sobre los indígenas, la relación con ese territorio montañoso y con el mar venía de tiempo atrás. Los lugares de investigación en los que se hacen ciertas preguntas, contienen un tipo de temporalidad subjetiva, que se encuentra en un proceso constante de enfoque, de proximidad y alejamiento, que se ajusta y reajusta dependiendo las escalas de la mirada y la relación emocional que se establece con el territorio. En el libro *Así habló Zaratustra*, Nietzsche, sugiere una relación entre montaña y conocimiento. Cuando Zaratustra cumple 30 años decide insertarse en la montaña para volverse más sabio: “*Quién asciende a las montañas más altas se ríe de todas las tragedias, fingidas o reales. Valerosos, despreocupados, irónicos, violentos- así nos quiere*

la sabiduría: es una mujer y ama siempre, únicamente a un guerrero” (Nietzsche, 1993, p.70). Zaratustra decide bajar a contar su conocimiento, pero nadie lo entiende y entonces, nuevamente sube y baja la montaña. Existe cierto ritual en tener que subir la montaña para tener más claridad, pensar, actuar y representar: “*Pero una cosa es el pensamiento, otra la acción y otra la imagen de la acción*”. *La rueda del motivo no gira entre ellas*” (Nietzsche, 1993, p. 67). La alegoría de la montaña permite plantear el tema de las escalas de la mirada y su relación con el pensamiento, desde los recorridos y su temporalidad que al final termina siendo los fundamentos de la idea del *eterno retorno*. Sin entrar en la discusión filosófica sobre el tiempo que plantea Nietzsche, la montaña, en tanto relieve, constituye un sistema asimétrico que es necesario recorrer una y otra vez, en un ejercicio que incorpora los sentidos: “*¿Os aconsejo yo matar vuestros sentidos? Yo os aconsejo la inocencia de los sentidos*” (Nietzsche, 1993, p. 90). La intrincada relación entre tiempo, recorrido pensamiento, sentidos y representación, son temas que le incumben a la etnografía en su reflexión metodológica y teórica. Las escalas de la mirada, son también escalas del pensamiento. Esto no significa una relación jerárquica típica de la racionalidad en la que, a mayor altura, mayor conocimiento, sino por el contrario, el pensamiento se teje- para usar otra metáfora indígena- en los diversos recorridos que se hacen a la montaña desde un itinerario que es intelectual, pero también que está vinculado vitalmente.

A mediados del 2015 me encontraba trabajando en Artesanías de Colombia S.A.¹⁶ como antropólogo, realizando un diagnóstico de la producción artesanal en comunidades indígenas. Allí tuve la oportunidad de conocer y establecer amistad con Cheyka Torres y José Luis Rosado, una pareja arhuaca que trabaja en la Casa indígena de Valledupar en ASOCIT. Con ellos y el Mamo Nehemias, papá de Cheika, viajamos a la comunidad Arhuaca de Kutunsama en el departamento del Magdalena. El viaje tenía como objetivo hablar con el Mamo Camilo Izquierdo para que nos diera algunos lineamientos sobre la mochila arhuaca (*tutu*) y el nuevo proceso que se iniciaba con Artesanías de Colombia. Llegamos al anochecer a Kutunsama y el Mamo Camilo nos hospedó en una de las *Uraku* (viviendas) dispuestas para recibir a los visitantes. Al otro día, cuando íbamos a conversar

¹⁶ Artesanías de Colombia S.A. es una empresa nacional que hace parte del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, que tiene como objetivo principal la participación de los artesanos en el sector productivo nacional.

con el Mamo, llegó en una camioneta blanca el realizador audiovisual arhuaco Amado Villafaña. Tuvimos que aplazar la conversación y Amado empezó a grabar una entrevista al Mamo. Durante la filmación, fue inevitable relacionar el video indígena con una especie de artesanía que tenía unos tejedores: una cámara, un sonidista, un guionista y un montajista. Habían establecido todo un proceso de producción que tenía unas características particulares similares con la mochila arhuaca (*tutu*) en tanto artesanía. De alguna forma, los audiovisuales indígenas eran también un tipo de “artesanía posmoderna” que condensaba un conocimiento técnico y ancestral que circulaba por el mundo.

Durante el trabajo de campo fue posible hacer un seguimiento etnográfico de las producciones indígenas y no indígenas desde sus diferentes contextos de circulación. Al poder ser visionados colectivamente en cine foros, encuentros y discusiones públicas, logran transmitir unos mensajes determinados y establecer una agenda pública de discusión sobre la actualidad de los pueblos indígenas en el contexto global que trasciende el ámbito puramente representacional de las películas. De la misma forma, la aproximación de estos artefactos culturales en la SNSM, me permitió acercarme a los procesos de producción, filmación, apropiación tecnológica, creación de guion, montaje y circulación. La plasticidad de la imagen como medio de comunicación, se desplegó en distintos ámbitos multisituados (Marcus, 1995) que abarcaron contextos tradicionales, de desarrollo y turismo, académicos, festivales y activismo en el que la imagen se produce, se reproduce y se performa. La performatividad en audiovisual, como señala Ardévol (Carreño & Ziron, 2014, p. 197), es pensar la imagen no solo desde lo que representa, sino también desde lo que hace y produce, más allá de su dimisión semiótica.

El trabajo de campo se centró en la SNSM (Valledupar, Nabusímake, Pueblo Bello, Ikarwa, Santa Marta y Kutunzama) y fuera de ella en ciudades como Bogotá, Barcelona y Viena. El trabajo en la SNSM se desarrolló en una primera estadía desde marzo hasta octubre del 2017 y en segundo viaje desde junio hasta octubre del 2018. La transcripción del diario de campo va desde el 12 de mayo de 2016, hasta el 9 de octubre de 2018. También se hicieron entrevistas a profundidad con los realizadores indígenas, mujeres líderes arhuacas, antropólogos, documentalistas, abogados. Durante el trabajo de campo, hicimos el corto

documental *Wàsi* (2017) junto con Amado Villafaña del *Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi* (CCAY). Con este corto documental, hemos participado en festivales de cine indígena y etnográfico en Chile, Colombia, Brasil y Bélgica, Austria, Suecia, España, Inglaterra, Portugal y Taiwan permitiéndome acercar, por un lado, a los procesos de producción y creación local y, por otro lado, a los circuitos de distribución del cine indígena y etnográfico desde su ámbito transnacional.



Figura 3 Mapa SNSM. Trabajo de campo. Fuente: Google Earth

En este capítulo, me interesa hacer una reflexión teórica/metodológica sobre la etnografía en el contexto del trabajo de campo realizado en la SNSM y la conceptualización del “objeto de estudio” que, si bien son imágenes, tienen unas características que trato de conceptualizar como artefactos culturales. En la primera parte trato de definir en términos muy generales qué entiendo por *etnografía de las imágenes*. Luego, discuto sobre algunas teorías del intercambio desde la antropología del arte que me permiten comprender las películas indígenas de la SNSM, más allá de su ámbito representacional y situarlas como

objetos que hacen cosas y circulan en festivales de cine. A continuación, regreso nuevamente al objeto película que defino como artefacto cultural, que se caracteriza por ser una extensión de pensamiento, tiene una naturaleza nómada y es contenedora de unas temporalidades específicas. Al final, retorno nuevamente a un campo más etnográfico y trato de definir mi metodología desde las técnicas utilizadas en campo como: la elicitación, la observación, la entrevista, la reflexividad y el archivo. Como forma de epílogo, trato de discutir algunos aspectos sobre la dimisión política del quehacer etnográfico que surgieron durante el trabajo de campo.

Etnografía de las imágenes

La etnografía visual en los años 90 se convirtió en la aproximación metodológica predilecta para aproximarse al campo de “lo visual”, en tanto objeto de estudio que hacía uso de la cámara (fotografía y video) como herramienta de investigación. Sin embargo, el término de “etnografía visual” siempre ha causado cierta incomodidad. El adjetivo de “visual” resulta redundante, más cuándo la etnografía siempre ha sido visual. Esto ha hecho que surjan diferentes modos para designar un tipo de aproximación etnográfica que se encarga del estudio de la imagen como fenómeno, pero que también hace un uso sistemático y consiente de las herramientas de reproducción visual. Se han acuñado conceptos como: etnografía audiovisual, etnografía de la comunicación o más recientemente etnografía multimodal (Dicks, Soyinka & Coffey, 2006). Me propongo usar el término de *etnografía de las imágenes* como una aproximación que es siempre inconclusa, e insuficiente, pero que en mi concepto describe mi aproximación al campo de la fotografía, el cine y los medios de comunicación indígena en la SNSM. La etnografía de las imágenes es una herramienta teórica/metodológica que se constituye en un campo privilegiado de aproximación y reflexión, en torno a la representación, producción de imágenes culturalmente codificadas y a los dilemas epistemológicos, éticos y políticos que ésta plantea. Permite un abordaje sensorial en la que el /la etnógrafo/a interpela con la imagen a la comunidad con la que se encuentra trabajando. Su abordaje, pretende ir más allá de la observación participante y usa la cámara y las imágenes fotográficas y cinematográficas, como herramientas de acercamiento e interlocución. Activa, de esta forma, experiencias

multisensoriales, y procesos de memoria durante el trabajo de campo (Pink, 2008). El uso de herramientas audiovisuales- tanto de captura, como de visualización- dentro de la investigación etnográfica, permite un acercamiento a un ámbito de la producción cultural. El uso de cámaras complejiza la reflexión sobre la producción cultural, puesto que representa formas culturales visibles: como la comunicación no verbal, el ambiente, lo ritual, las expresiones performativas, las emociones y las sensaciones (Banks & Morphy, p. 1997). En este sentido, la etnografía de las imágenes corporiza la cultura al enfatizar en su facultad mimética y objetual.

¿Qué se entiende por imágenes? La noción antropológica de imagen que plantea Belting (2007), resulta sumamente útil al establecer la triada entre imagen/ medio/ cuerpo. La imagen es un producto de la percepción, en el mundo físico-técnico que tiene una simbolización personal y colectiva, que necesariamente atraviesa la mirada, es decir, tiene una conexión con el cuerpo. La relación entre imagen y medio es inextricable: “*Los medios de la imagen nos son externos a la imagen*” (Belting, 2007, p. 28). Los medios, corresponden a una prótesis técnica de la imagen y solo tiene sentido en tanto su soporte medial como transmisor. No se puede reducir ni a su aspecto representacional, ni a un mero soporte técnico. La imagen se relaciona con el cuerpo en dos sentidos: por un lado, en tanto modifica las formas de percepción que están ligadas a la corporalidad y, por otro lado, en la representación del cuerpo que se transforma con el tiempo. Esta noción de imagen, desde su relación con el medio y el cuerpo, amplía las formas en cómo se entiende la imagen, no solo con la pintura, la fotografía y el cine, sino con la imagen digital, que, de acuerdo con Belting (2007), continúa generando una correspondencia con la imagen mental. Si bien las imágenes digitales tienen unas características más incorpóreas que hacen que se encuentren almacenadas de manera invisible en bases de datos, y su medialidad se haya expandido a tal punto que supondría una desconexión con el cuerpo; lejos de esto, la imagen sigue estando ligada a aquello que representa y a la transformación de las formas de percepción que siguen manteniendo una relación con el cuerpo. En efecto, la “deconstrucción” de la imagen que supone la era digital, no es nueva y tiene sus raíces en el collage y en el tratamiento de la imagen de las vanguardias de principios del siglo XX (Belting, 2007, p. 53). La noción de imagen de Belting (2007), al establecer una relación entre cuerpo y

medio, resulta sumamente sugestiva para una etnografía de las imágenes al hacer énfasis en su calidad medial (circulación) y corporal (perceptual), que supone la posibilidad que la imagen interpele a los sujetos y al mismo tiempo sea significada en diferentes contextos etnográficos.

Para Orobitg (2004), el uso de imágenes entre los Pumé, supuso unos tránsitos en el que las imágenes adquirieron un significado particular en cada uno de sus recorridos: de las palabras a las imágenes, de las imágenes a las palabras, de las imágenes a la experiencia y finalmente de las emociones a las imágenes. Tal vez, este último lugar, es el más complejo, porque es dónde las imágenes hacen parte de una estructura cognitiva subyacente, que si bien se manifiesta en el cine, la fotografías y los dibujos, hace parte de la vida onírica, en dónde se producen narrativas sobre el pasado y el presente (Orobitg, 2004, p. 44). Las imágenes, en este caso, también hacen su propio trayecto: como intercambio, como artefacto y finalmente como objetos etnografiables. Sin embargo, “el lugar de las imágenes” al final puede resultar inasible, como la misma naturaleza de los sueños.

Don, agencia y públicos. Más allá de la representación.

En la película *Resistencia en la Línea Negra* (2011) hay una escena en la que los Mamos y los realizadores indígenas del Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi (CCZ), van al Museo Nacional y al Museo del Oro de Bogotá y ven los objetos que están expuestos de la antigua cultura Tayrona. Además de hacer un reclamo patrimonial sobre la pertenencia de esos objetos y la devolución que debería hacer el Estado colombiano a los indígenas de la SNSM, el Mamo Kogi Shibulata, dice lo siguiente en el Museo del Oro “[los objetos están en] *prisión, que no están recibiendo alimento, que no tiene visita, que están castigados, sufriendo*”. Luego continúa en el Museo Nacional: “*Estos objetos fueron hechos antes de existir la tierra, las piedras, el ser humano. Es decir, no había nada en el mundo. Y aunque fueron hechos en esa época, hoy han sido profanados. [los objetos son] guardias de la madre, de la tierra, del derrumbe, de la enfermedad y del huracán. Son como los jefes, pero los han traído acá y los tienen encerrados.*” La idea que la cultura material sea vista como “prisionera”, “encerradas” en espacios museográficos, no solo viene de una noción de

los indígenas de la SNSM, sino de los pueblos amazónicos que veían a estos objetos como “dormidos” (Guzmán, Diana & Villegas Orlando, 2018). El aspecto que me interesa resaltar en esta escena, no es solo la noción de “los objetos encerrados”, que es representada en la película, sino que la filmación de la misma escena, se constituye en un acto performativo. El hecho de que este evento se convierta en parte de una película indígena y que pueda ser vista en diferentes contextos, hace que la misma película se vuelva un objeto que adquiere vida. Es decir que, mientras paradójicamente, la cultura material depositada en los museos se encuentra “encerrada”, las películas indígenas adquieren un tipo de “agencia” desde su circulación.

La producción de las películas realizadas por los indígenas de la SNSM se configura como un *hecho social total*, en términos de Mauss (2009). Su producción y circulación tiene implicaciones económicas, religiosas y jurídicas. Religiosas, porque pone en escena lo visible y lo invisible de la cultura y el carácter ritual de lo que se filma en forma de pago. Al mismo tiempo son archivos visuales sobre las enseñanzas espirituales de los Mamos. Económicas, porque el audiovisual supone la producción material de un objeto: tiempo y recursos colectivos invertidos en su producción. Y jurídica, porque reclama un derecho sobre la imagen, desde la propiedad colectiva y la soberanía visual. El “objeto película” está inserto en un modelo de intercambio, entre los realizadores, los Mamos y la comunidad, pero también entre personas no indígenas. Su carácter objetual permite que se pueda analizar desde el *don* como *Makruma* (regalo en iku), desde su circulación al interior de la sociedad arhuaca y en el exterior. En ese sentido, adquiere un valor específico como una suerte de “artesanía posmoderna” desde su dimensión estética y política.

¿Son objetos artísticos las películas indígenas? ¿Son una suerte de “artesanías posmodernas”? Desde los años 90 ha surgido una crisis en los estudios artísticos, creando un viraje, que Foster (2002) ha denominado como “giro etnográfico”. Este momento, García Canclini (2010), lo denomina como “arte post-autónomo” que se caracteriza por preguntarse ¿qué hace quiénes se llaman artistas? El arte se inserta en redes de participación, de agrupación, de producción y composición, tomando como bagaje teórico

la teoría actor-red¹⁷, en el contexto de la multiculturalidad. La idea de “autor” y “genio” empiezan a ser seriamente cuestionadas y el abordaje se desplaza de un paradigma de “la representación”, a prácticas basadas en contextos. Se insertan las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia “estética”. De acuerdo con Benjamin (2007) en la era de la reproductividad técnica, el objeto artístico pierde su “aura”, planteando una profunda modificación de la experiencia sensible. El cine, entonces, se convierte en el representante idóneo de una forma distinta de percepción, porque se funda de manera inmediata con la técnica de su producción (Benjamin, 2007). Estas miradas, desde la antropología y la filosofía del arte, constituyen una aproximación relevante para acercarse a las películas indígenas. No se trataría de definir si son “objetos artísticos” o “artesanías posmodernas”, sino supondría abordarlas desde las prácticas de producción y circulación que configuran unas formas particulares de percepción y sensibilidad.

De acuerdo con Sansi (2015) la antropología y el arte comparten un tema teórico y político en común: “las políticas de la representación”. No obstante, para Sansi (2015) la antropología no debe aproximarse al arte exclusivamente en términos de “representación”, sino de acción. Debe enfocarse en lo que hacen estos “objetos”, retomando el concepto de “agencia”. No se trata de quién posee agencia, sino como está emerge, tanto en los sujetos, como en los objetos, en contextos de intercambio en la que los objetos no sólo representan algo, sino hacen cosas (Sansi 2015, p. 57). Las teorías antropológicas del intercambio desde Mauss, Strathern, Gell, (Sansi, 2015, p. 57), permiten entender este tipo de objetos desde su valor social, más afines a los modelos de reciprocidad estudiados tradicionalmente en instituciones como el Kula o el Potlach, acercándose a otras formas de intercambio pensadas desde la colaboración y la “relacionalidad”, en oposición a los intercambios mercantiles y de alienación del trabajo (Sansi 2002, p. 2015). Sí se toma las películas indígenas como artefactos culturales -como trataré de definir más adelante- de acuerdo con este abordaje conceptual del intercambio, permitirá estudiarlas etnográficamente desde las relaciones que se dan entre productores, producto y públicos en la que tanto los humanos,

¹⁷ A partir de la Teoría del Actor-Red o ANT (por su sigla en inglés Actor-Network Theory) discutida por Callon (1986) y Latour (2005) entre otros, se han desarrollado diferentes etnografías con actores humanos y no- humanos, especialmente en los estudios de ciencia y tecnología.

como los no humanos detonan un tipo específico de “agencia”. Sin embargo, como aclara Sansi (2015, p. 14) no se trata solo de estudiarlas dentro del “trabajo de campo” o “etnográficamente”, sino que precisamente la teoría del *don*, permiten pensarlas desde otros modos, en el momento que establecen esos intercambios en diferentes niveles, o como señala García Canclini (2010) desde la inminencia, es decir, desde su relación con lo posible, en la que se “suspende” la realidad y se sitúa en un ámbito de la invención y lo imaginado.

¿Cómo están circulando las películas indígenas? ¿Qué caracteriza a los públicos que ven estas películas? Los estudios de audiencias activas, en la antropología de la comunicación, empezaron en los años 80 con el análisis de *Watchig Dallas* (Ang, 1982). Desde entonces estos estudios, han hecho un especial énfasis en las apropiaciones de los públicos, de producciones ajenas a su cultura (Huertas, 2002). Desde una aproximación de la antropología de los medios de comunicación, se han basado desde una perspectiva teórica de los estudios de la cultura material y las percepciones sensoriales (Tacchi, 2002). Aproximarse a las audiencias activas, permite un acercamiento a experiencias que son a la vez individuales y sociales (Tacchi, 2002, p. 242) y hacen referencia a memorias, sentimientos e identidades que se construyen en relación con los medios de comunicación. Ver una película, es una experiencia tanto social como privada. Los consumos culturales de las producciones indígenas, se estructuran en un nivel individual y social, por un tipo de gusto que da cuenta de un público que se ubica en el espectro social (Bourdieu, 1998). En efecto, el estudio de los públicos, ha estado marcado más por un énfasis en las mediciones de audiencias, que, en el conocimiento de los públicos, debido en gran parte a las transformaciones continuas en el campo de las comunicaciones (Huertas, 2002).

En años recientes, ha surgido un auge en los estudios de festivales de cine y sus contextos de exhibición (*Film Studies* y *Film Festivals Studies*). Esta aproximación ha permitido acercarse a la configuración de los cánones cinematográficos, las condiciones económicas y políticas asociadas a la producción de películas y las relaciones e intercambios transnacionales que se dan. En particular, festivales de circuitos no hegemónicos como: festivales de cine documental, festivales de derechos humanos, festivales de cine

etnográfico y festivales de cine indígena, que recientemente empiezan a delinear un campo de estudio especializado en el que se revelan tendencias estéticas, aspiraciones políticas y dinámicas propias de la producción cinematográfica (Vallejo & Peirano, 2017; Amieva, 2018).



Figura 4 Muestra de Cine Colombiano Naboba (2015) . Arts Santa Mònica (Barcelona 2016) Foto: Sebastián Gómez Ruiz

En el caso de los festivales de cine indígena, se trata de públicos especializados transnacionales, que no consumen estos productos como entretenimiento y generalmente tienen un interés y cercanía con los pueblos indígenas del mundo¹⁸. En particular, los documentales de la SNSM, son objetos que tienen una restringida circulación y existe un control por parte de los Colectivos de Comunicaciones indígenas, sobre los lugares en dónde se proyectan las películas y a qué tipo de públicos se dirige. Se trata de objetos que activan una relación con el territorio y el pensamiento, que contienen un conocimiento y al

¹⁸ El tema de lo públicos y los visionados de películas atraviesa toda la tesis. Sin embargo, se ampliará en el capítulo III.

mismo tiempo unos regímenes de visibilidad e invisibilidad. Por ejemplo, no hay un fácil acceso a estas películas puesto que no están en su totalidad en *Youtube* o *Vimeo*, sino que implica la búsqueda de espacios, generalmente limitados de exhibición, y suponen una predisposición sensorial para ver y escuchar.

Artefacto cultural

El Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi (CCZ) de la SNSM se encuentran realizadores audiovisuales de los pueblos Kogi, Arhuacos y Wiwas. Desde el 2005 han desarrollado audiovisuales que, en el 2013, reunieron, en un plegable de ocho DVDs, fotografías e información sobre el proceso de realización (Figura 5). No todos los documentales circulan por internet y sólo se pueden conseguir en su totalidad en la casa indígena de Santa Marta. La capacidad móvil, nómada y transnacional de estas películas producidas, permite que se generen relaciones sociales que trascienden el territorio indígena, mediadas por el intercambio y la circulación de imágenes. Se pueden enumerar tres características de estos *artefactos culturales*: la primera es que son objetos, piezas y videos nómadas, que tienen la posibilidad de deslocalizarse del contexto geográfico al que hacen referencia. La segunda es que son contenedores de tiempo, pueden volver al pasado y de la misma forma tienen una temporalidad en sí mismos. Tercero, son sociales, en el sentido de que pueden visionarse colectivamente, en cine foros, encuentros, discusiones, etcétera, pero también pueden visionarse en privado. Los usos y posibilidades de este artefacto cultural radican en su capacidad de configurarse como una extensión de un sistema de pensamiento (Grasseni, 2011) que da cuenta de las preocupaciones políticas, ambientales, culturales y espirituales que los pueblos indígenas del mundo están viviendo en la actualidad. Desde esta perspectiva, teórico/metodológica, es necesario definirlos como objetos diseñados desde un conocimiento técnico y cultural.



Figura 5 Artefacto Cultural. DVD CCZ

De acuerdo con Grasseni (2011), una de las preguntas relevantes que debería hacerse la antropología visual es: “¿Cómo consideramos nuestra representación del mundo como válida?” (Traducción propia). Grasseni aborda esta pregunta desde la antropología cognitiva y la teoría actor-red, al entender que lo “visual” constituye una producción del pensamiento humano que se da socialmente desde diferentes actores interconectados. La autora está de acuerdo con Ingold (citado en Grasseni, 2011) en afirmar que la antropología visual debe preguntarse por las “formas de mirar” desde una aproximación epistemológica. No se trata sólo de la producción de imágenes, sino de entender los modos incorporados en los que socialmente se inscribe la mirada desde las tecnologías de representación. Esta aproximación permitiría estudiar los medios de comunicación indígena, situando sus producciones audiovisuales como objetos que son pensados, producidos, reproducidos, y tienen una instancia performativa. Para conceptualizar la idea de artefacto cultural, inspirada en el trabajo de Grasseni, es necesario, en primer lugar, enmarcar el estudio de lo visual desde la materialidad de la imagen como uno de los enfoques conceptuales que se ha desarrollado en los últimos años en antropología visual, especialmente desde la fotografía etnográfica.

El estudio de lo material de la imagen parte de la idea que “la materialidad es una propiedad de los objetos visuales” (Banks, 2010, p. 76). Esta teoría se ha asociado a la

posibilidad de la “reproductibilidad” de la imagen, partiendo de su capacidad de producción y reproducción. El énfasis en la materialidad, permite situar las relaciones sociales a partir de los procesos de circulación e intercambio. Si bien esta construcción teórica se ha desarrollado de manera más profunda en fotografía, tiene posibilidades heurísticas en el análisis del audiovisual. Un ejemplo de ello, constituye el análisis que realiza Edwards (2002) sobre la fotografía etnográfica que bien podría desplazarse al análisis de los medios de comunicación indígenas. La autora parte de lo que se ha denominado el “giro material” (the material turn) en antropología, apoyada en autores como Miller, Banks y Morphy (Edwards, 2002), quienes han entendido la complejidad de los significados sociales en relación con los objetos materiales. Edwards argumenta que la fotografía etnográfica se ha centrado en una perspectiva semiótica e iconográfica de la representación de la raza y la cultura, mientras su abordaje prioriza la materialidad de la imagen desde una perspectiva integral con el discurso. Esta aproximación remarcaría el hecho que las producciones indígenas tienen un lugar material en el mundo como artefactos (DVDs, CDs, archivos, etc), que no solo representan aspectos de la cultura, sino que circulan, se intercambian y, en este sentido, crean relaciones sociales. Según Edwards (2002), muchas de las críticas marxistas de la cultura material y la fotografía han sido planteadas en términos de los modos de producción, de las características de la alienación de los objetos producidos en masa o de la instrumentalización ideológica de las fotografías, fetichizando los objetos y dando cuenta de su articulación superestructural. Al mismo tiempo, el giro semiótico ha subordinado las cualidades de los objetos a su privilegio representacional. La influencia de la teoría de Saussure ha posicionado la fotografía en relación con el análisis de la lingüística en torno a los signos, los símbolos y la iconografía. Mientras estos debates son la clave para pensar la fotografía, los mismos tienden a reducirla a un vehículo pasivo de abstracción de significados. Para Edwards, la fotografía es tanto imagen como un objeto físico que existe en el tiempo y en el espacio, atraviesa una experiencia social y cultural: tiene una opacidad, es táctil y tiene una presencia física en el mundo. La materialidad permite pensar las fotografías etnográficas no sólo definiendo su contenido, sino también los mecanismos materiales y sociales a través de los cuales estos se convierten en “etnográficos”. Si bien el video, como objeto cultural, no tiene la misma presencia física de la fotografía, resulta relevante preguntarse sobre los espacios sociales de producción y

visualización de los mismos. De la misma forma en que Edwards se pregunta por: “¿cómo la fotografía es realmente usada como objeto en el espacio social?, ¿cómo esto es aprendido y acumulado?, ¿por quién?, ¿cómo es mostrado?, ¿en dónde?, ¿a quién?, ¿qué es intencionalmente escondido?” (Edward, 2002, p. 77) (traducción propia), también resulta pertinente hacer esas mismas preguntas a las video producciones indígenas.

El concepto de *economía visual*, planteado por Deborah Poole (2000), permite una aproximación teórica estimulante para acercarse a los medios de comunicación indígenas, en tanto que producciones de video son materiales culturales, es decir, son objetos concretos: producidos, puestos en circulación, consumidos, abarcando flujos de intercambio nacional, regional y transnacional. En su calidad de “objeto”, los videos indígenas son productos de tecnologías de representación “occidentales”, que son puestos a disposición dentro de unas formas particulares de apropiación local. Al reflexionar sobre cómo las nociones de raza se encuentran representadas en la economía visual, Poole se interesa en comprender las transformaciones en los regímenes perceptivos modernos en torno a las imágenes de la alteridad. Una aproximación desde la economía visual supondría que las imágenes no sólo tienen un valor de uso y un valor de cambio, sino, siguiendo a autores como Pollock y Stoler, tendrían al mismo tiempo un valor sensual. Lo sensual haría referencia a la fantasía, la imaginación, las emociones, el placer y el deseo. Esta aproximación desde la *economía visual* a los estudios de los medios de comunicación indígena permitiría preguntarse por el video indígena como un objeto social, que abarca una producción material, pero que simultáneamente contiene un tipo de valor sensual, que configura unas formas de percepción en la modernidad, de y desde la alteridad, en un registro múltiple de mirar, representarse y ser mirado.

En una de las escenas de la película *Ika Hands* (1988) el Mamo Juan Marcos Pérez, deposita una piedra en la cuenca de un calabazo. El Mamo por medio de este gesto hace un acto de “adivinación” (*yatukua*) en el que mira el futuro y el pasado al mismo tiempo. El Mamo logra ver en las formas del agua algo que es invisible para el resto. ¿Cómo entender esta escena? De acuerdo con Grasseni, no se trata de: “see the world through the eyes of the native” (Grasseni 2004, p. 28), sino de entender cómo se expresan unas formas de saber

específicas que se dan en relación con las tecnologías de representación. Para Grasseni (2011), una forma de aproximarse a estas formas de ver sería desde “etnografías de las miradas” (ethnographies of sight), como un modo de dar cuenta sobre las diferentes formas de conocimiento en el que la mirada es un acto social en sí mismo. La autora desarrolla el concepto de “skill of visions” (habilidades de ver), que reconoce la pluralidad de prácticas visuales que son incorporadas desde diferentes competencias gestuales y desarrolladas dentro de diferentes formas de aprendizaje. Las habilidades de la mirada se producen desde un ecosistema de inscripciones visuales, en las que se genera una taxonomía de lo visible, que da cuenta de las formas de ordenar el mundo desde unos códigos culturales particulares. Las inscripciones visuales, como la fotografía, el video y los medios digitales, son artefactos del pensamiento que median la actividad humana y sitúan su acción en contextos específicos, que -de acuerdo con Grasseni- comprenden en su totalidad “pinturas del mundo”. En efecto, el concepto de “skill of visions”, no solo permite aproximarse a la mirada de los Mamos y el acto de ver las ondas de la cuenca, sino que el mismo hecho de ver películas indígenas de la SNSM, constituiría una “habilidad de ver”, al reconocer aspectos que suponen un tipo de conocimiento sobre su cultura.

La propuesta de Grasseni de entender las transcripciones visuales como productos del pensamiento, que se materializan en artefactos culturales, permite abordar estas películas como objetos socialmente producidos desde un ecosistema social y mental, en el que se inscriben unos modos de ver y de representar, una taxonomía de lo que es socialmente visible, unas formas de establecer redes de intercambio entre actores sociales en proceso de creación. Las películas indígenas, en tanto que artefactos culturales, se producen en el hacer y el deshacer del objeto, desde unas prácticas sociales que le dan forma al pensamiento por medio de la producción y la significación. Este abordaje no sólo se pregunta por su emergencia desde un aspecto sociopolítico en el que se inscribe la etnicidad contemporánea, sino que también permite acercarse al estatus de la mirada, la imagen y la palabra de una comunidad desde un “objeto” que sitúa la acción humana en la comunicación, a partir del uso de tecnologías compartidas de producción audiovisual, que tienen una resonancia performativa localizándose en la creación, la reproducción y la visualización.

Elicitación

Una de las técnicas que caracteriza la etnografía de las imágenes es la *elicitación*. Esta consiste en la visualización de imágenes (fotografías, videos y dibujos) como dispositivos que activan y estimulan comentarios espontáneos de las personas interrogadas, permitiendo producir narrativas significativas, en la comprensión de un fenómeno social. Tiene como principio la “*simple idea de insertar una fotografía en una entrevista de investigación*”¹⁹ (Harper, 2002, p. 13), es decir, utilizar la imagen como un detonante de la memoria, o incluso como una forma de conectar con la persona entrevistada, a partir de la conexión sensorial y los contextos que presenta la imagen. La elicitación enriquece el trabajo de campo, aunque, como señala Banks: “*La obtención de datos a partir de las fotografías es un método sencillo de comprender, pero bastante más difícil de utilizar*” (2010, p. 93). Su forma de utilización dependerá de las preguntas de investigación que subyacen en cada contexto (Croghan, Griffin, Hunter & Phoenix, 2008). En este sentido, las imágenes y los sonidos, al situar y fijar una temporalidad en los interlocutores, permiten evocar temas en los que difícilmente podrían ser aprehensibles por otras vías.

¹⁹ “Photo elicitation is based on the simple idea of inserting a photograph into a reserch interview” (Traducción mía).



Figura 6 Filmación Wàsi (2017) Foto: David Huertas

La elicitación, en la etnografía de las imágenes, se articula a cuatro técnicas y aspectos clásicos que caracterizan la etnografía tradicional: la observación, la entrevista y la reflexividad y el archivo. En cada uno de estos procesos de aproximación teórico/metodológica y de producción textual, las imágenes y sonidos se sitúan de una forma particular y cobran un sentido propio. Al hacer uso de imágenes y sonidos, se

vuelven elementos etnografiables que contiene unas características multivocales, en tanto se despliegan en las relaciones sociales (Orobitg, 2004, p. 38). Este proceso se puede dar de tres formas: primero, son objetos que se obtienen durante el trabajo de campo, se intercambian, circulan y permiten crear relaciones sociales entre el/ la etnógrafo/a y la comunidad. Segundo, el/la etnógrafo/a hace uso de estos archivos y documentos como dispositivos que activan la interacción social con los sujetos de la investigación (informantes) durante el trabajo de campo (elicitación). Tercero, hace uso de imágenes y descripciones sonoras en el texto etnográfico como un elemento ilustrativo, analítico o interpretativo.

Observación

La observación participante es una de las piedras angulares de la etnografía clásica en Malinowski y su famosa introducción en *Los Argonautas del Pacífico Occidental* (1922) [1982]. Cuando se habla de observación participante, se hace referencia a una observación de larga duración, sistemática y controlada en la que se hace partícipe de varias actividades de la población, mientras se hace un registro detallado de estas en el diario de campo. En la observación participante, se trata de hacer ciertas tareas y comportarse como un miembro más de la comunidad (Guber, 2001, p. 52). En una etnografía de las imágenes, se diferencian dos tipos de observación: la observación con cámara y la observación sin cámara. Estas dos aproximaciones ponen en cuestión una clásica discusión de los enfoques positivistas, que parafraseo: “*En cuanto más participo, menos observo, en cuanto más observo, menos participo*” (Tokin, 1984, p. 218). El uso de la cámara supone una participación mediada por una tecnología de registro que tiene sus alcances y limitaciones en términos de recolección de información. Por un lado: 1) La cámara permite un acceso más directo al contexto, en la medida que el rol del investigador en la comunidad es más claro como camarógrafo o fotógrafo. 2) Asegura un registro sistemático de ciertas interacciones y sitúa corporalmente la realidad. 3) Logra hacer un registro visual de la cultura material, permitiendo una aproximación comparativa. Sin embargo, en algunos casos, se puede limitar el acercamiento a cierto tipo de intimidad cultural, dependiendo de la naturaleza de la investigación. Por otro lado, la observación sin cámara, neutraliza más la presencia del etnógrafo en el campo y esto le permite tener un acceso más natural al contexto. Esto no significa que sea más “neutral” u “objetivo”. En los dos casos se produce

un tipo de realidad desde la imagen y la escritura. El no tener cámara, en ocasiones, permite una mayor flexibilidad en el trabajo de campo. El dilema positivista de participar más y observar menos y viceversa, es en realidad es un falso dilema. Una aproximación desde la etnografía de las imágenes, implica un manejo más asertivo de la cámara como conector de sistemas culturales en unos casos, o como un elemento que puede ser limitante en otros (Grau, 2012, p. 164). La etnografía de las imágenes se diferencia de los objetivos de la producción de una película etnográfica, en tanto su finalidad es producir un texto escrito, que hace uso de la imagen como elemento privilegiado de análisis y no necesariamente se trata de producir imágenes en sí mismas. Una película etnográfica puede hacer usos de las técnicas de la etnografía de las imágenes, pero tiene un fin distinto como producto y lenguaje. Para esto, habría que mencionar el cine observacional que ha hecho de la observación toda una experiencia sensorial.²⁰

Durante el trabajo de campo hice uso de la cámara. Si bien en un principio me permitió cierto acceso al campo, teniendo en cuenta que trabajaba en un colectivo de comunicaciones indígena, lo cierto es que en otros contextos supuso un obstáculo o fue necesario cambiar el tipo de registro y pasar del video a la fotografía (capítulo V). Sin embargo, en las dos ocasiones observar también develó la imposibilidad de acercamiento. En la primera escena de *Wàsi* (2017) aparece la casa del Mamo (*kankurúa*), en la madrugada en un plano general típico del documental observacional. La cámara nunca entra y de alguna forma se queda afuera de la (casa) sin poder tener acceso. Si bien esta imagen puede resumir la imposibilidad de observar y de acercamiento, lo cierto es que esta

²⁰ El cine observacional se caracteriza porque prevalecen planos de larga duración, no existe una voz en off y no hay entrevistas predeterminadas (Nichols, 2001, p. 109). Uno de los mayores representantes de este tipo de documentales es Frederick Wiseman con películas como *High School* (1968) y *Titicut Follies* (1967). En la tradición del cine etnográfico, vale la pena resaltar películas como *Sweetgrass* (2009) de Ilisa Barbash y Lucien Castaing-Taylor, y *Leviathan* (2012) de Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel. Estas dos películas continúan con la tradición cinematográfica del cine antropológico norteamericano representado por Robert Gardner, en su preocupación por evocar más que de explicar, de transmitir más que de narrar. También, se interesan por ver las relaciones entre los seres humanos y la naturaleza, entre lo animado y lo inanimado, desde una perspectiva que articula lo tecnológico, lo estético, lo social y lo sensorial. Esta atención por lo animado y lo inanimado, se emparenta con la Teoría Actor Red, en su análisis de entender lo “social” como un conjunto de relaciones y redes en dónde, tanto los sujetos como los objetos, son actores investidos de agencia (Latour, 2005).

limitación la viví en otros contextos en dónde la cámara no era un impedimento. Así lo registré en el diario de campo:

En Nabusímake, traté de entrar al pueblito, pero los líderes se encontraban en una reunión. Me dijeron que hablara con Alejandro Rutia, pero también él se encontraba en la misma reunión. Finalmente, no pude entrar y me senté el portón de la puerta de pueblito. Mientras escribía mi diario de campo, pasaron dos hombres arhuacos y me preguntaron “¿Qué busca?, ¿Qué quiere?” “¿De dónde viene? Caminaron tan rápido, que ni siquiera pararon a escuchar la respuesta. Yo me quedé pensando sobre mi necesidad de entrar a pueblito. Sentí que mi relación con el mundo arhuaco se encontraba en esa puerta. No tenía claro por qué quería entrar. En el papel, estaba buscando a Manuel Chaparro quién fue la persona que tenía las fotos del explorador sueco Gustaf Bolinder y fue el primero en mostrárselas a Amado y de esta forma hacer más públicos estos archivos visuales de principios del siglo XX. Sin embargo, me habían dicho que había muerto hace unos años, Entonces: ¿por qué seguía ahí? ¿estaba buscando las locaciones de las ficciones visuales y etnográficas del Colectivo Zhigoneshi? Sentí una frustración al no poder entrar, al no acceder a pueblito. Pensé en la misma frustración que muchos antropólogos sentimos cuando buscamos respuestas en los Mamos y ellos no dicen nada. ¿Qué me hacía pensar que podrían decir algo distinto? ¿Qué me hacía pensar que el hecho de estar en Nabusímake, tendría la posibilidad de entrar a pueblito? Las representaciones del mundo arhuaco en sus películas son ficciones en las que se resume la vida. Sin embargo, el trabajo etnográfico está lleno de momentos muertos, de incapacidades para comunicarse, de malos entendidos y de lugares inaccesibles. Las crónicas de exploradores y las películas sobre la Sierra Nevada están llenas de momentos en donde dicen “he sido el primer en llegar acá”, “soy privilegiado por estar en este lugar”, “seré traductor del conocimiento de los hermanos mayores”. Pero, lo cierto es que existe esa imposibilidad de entrar, así las puertas estén abiertas. El que no pueda entrar en mi condición de no indígena es también el producto de una desconfianza histórica, casi ancestral entre el arhuaco y el bunachi (no indígena), entre los hermanitos menores y los mayores. Y ahí estaba yo, en el umbral de pueblito: imaginando las ficciones visuales del mundo arhuaco, sin poder realmente ver.

La observación y sus limitaciones, plantea una serie de cuestionamientos epistemológicos, políticos y estéticos en la etnografía de las imágenes que quedan abiertos, y de alguna forma, irresueltos. En el texto del filósofo Thomas Nagel (2000) *¿Qué se siente ser un murciélago?*, plantea la imposibilidad de la conciencia humana de experimentar al “otro” desde la primera persona. Para Nagel, somos a la vez sujetos y objetos de experimentación. Esta perspectiva pone en cuestionamiento la epistemología de la modernidad en la que se diferencia un sujeto y un objeto en la observación y el investigador debe mantener cierta neutralidad frente a lo que observa. Todos podemos imaginar qué se siente ser un murciélago, pero no podemos tener la experiencia directa y subjetiva del murciélago. Esto constituye, en efecto, una limitación epistemológica en el mismo acto de observar. ¿Es posible transformar el tipo de mirada desde el acto de observar, o como plantea Nagel, existe esta imposibilidad de la conciencia? De acuerdo con ciertas discusiones epistemológicas de la cibernética, “*el observador solo puede observar su acto de observar*” (Von Forster, 1991, p. 13) La cibernética al interesarse por entender la comunicación entre máquinas y organismo abre un campo de gran interés epistemológico para la etnografía de las imágenes, en el sentido de que las categorías que establece no solo son del orden epistemológico, sino estético (Von Forster, 1991). En efecto, existe una imposibilidad epistémica en el acto de observar, pero esto no quiere decir que el observador no se transforme o adquiera lo que Grasseni (2004; 2010) denomina “habilidades de ver”, que corresponden, en este caso, a unas habilidades que son tanto epistémicas como estéticas.

Cuando se dice que la “cámara es como el ojo” se cae en una equivocación al equiparar una habilidad orgánica a una mecánica. La cámara no es como el ojo, y sería más apropiado decir que la cámara es una máquina con ojos. De acuerdo con Benjamin (2007), la fotografía ha cambiado la forma en como se observa, en lo que denomina como “inconsciente óptico”. El ejercicio de la mirada con cámara denota algo en lo cotidiano, que resulta inconsciente desde una mirada sin cámara (ibídem, p. 29). Observar con cámara es distinto, no sólo por el hecho del posicionamiento de los planos o por su reproductividad (tema Benjaminiano), sino que el mismo hecho de usar una cámara, implica el uso de una técnica mecánica que supone un tipo de intervención en lo que se observa. Desde la etnografía de las imágenes, esta intervención tiene resonancia en el uso de la cámara como

elemento mediador de la observación que produce lo que observa, pero al mismo tiempo lo oculta. Una etnografía de las imágenes, en sus más profundos alcances es también desde su revés, una etnografía de las no imágenes: de lo invisible. Como decía El principito sobre la paradoja que supone la observación: “lo esencial es invisible a los ojos”.

Entrevista y testimonio

La entrevista como técnica de investigación social busca acercarse a lo que un determinado interlocutor sabe, piensa y cree. Constituye un tipo de relación social que hace parte de las técnicas de observación directa y la participación (Guber, 2001, p. 70). Dentro de una etnografía de las imágenes podemos distinguir dos tipos de entrevistas. Está la que se registra mecánicamente en audio o video. En esta entrevista, las preguntas son más de tipo estructuradas o semi-estructurada. El otro tipo de entrevista es la de tipo no dirigida o libre, que se registran generalmente en el diario de campo. La entrevista estructurada, se trata de un diálogo producido, que permite acercarse a un tipo de información específica, en la que se puede almacenar digitalmente las respuestas de forma más fiel, usando las palabras del entrevistado. También se caracteriza en que la producción de información es más controlada, pero al mismo tiempo puede llegar a ser más artificial. En cambio, en la entrevista no directa, se acerca a una aproximación etnográfica que da mayor espontaneidad en la construcción del relato, desde la interacción cotidiana, pero al mismo tiempo su registro es más subjetivo y mediado por el diario de campo. En los dos tipos de entrevista, se puede hacer un proceso de elicitación, como un elemento que permite detonar la conversación. El uso de imágenes en las entrevistas, permite establecer un diálogo desde un espacio, un tiempo y una corporalidad que contiene la imagen, en el que se hace un tránsito de las imágenes a las palabras (Orobitg, 2004, p. 36). Esta referencia directa, permite cierto tipo de narrativa que no siempre se puede lograr por medio de la entrevista tradicional, en tanto la relación entre el interlocutor y la imagen no solo se establece desde el plano oral, sino también desde lo sensitivo.

Durante el trabajo de campo, realicé entrevistas estructuradas a indígenas y no indígenas. En algunos casos, utilicé la elicitación y en otras no, dependiendo del perfil de los

entrevistados. Entre las personas se encontraban: Leonor Zalabata, líder arhuaca, Rafael Mojica, realizador wiwa; Amado Villafaña, realizador arhuaco; Camilo Izquierdo, Mamo arhuaco Virginia, mujer arhuaca; Pablo Mora, antropólogo; Benji Gutierrez, sonidista arhuaco; Amparo Niño, profesora de Nabusímake; Julio Barragán antropólogo y Luisa Castañeda, abogada de la CIT. Estas entrevistas me permitieron una aproximación narrativa sobre ciertos eventos históricos y contemporáneos desde la voz de sus protagonistas, pero al mismo tiempo significó una forma de aproximarme a diferentes versiones sobre la memoria arhuaca que, en muchos casos, contrastaban entre las versiones que tenían los hombres y las mujeres. En efecto, mi llegada “al campo” se dio por medio de Amado Villafaña y el CCY, esto hizo que gran parte del trabajo etnográfico estuviera marcado por su mirada y su voz, pero también por el hecho que yo fuera hombre y los medios de la comunicación indígena en la SNSM fuera preponderantemente masculinos. Esto me impulsó a acercarme a otras versiones, especialmente de las mujeres, delineando de esta forma, un tema relacionado con el género y la memoria. Un ejemplo de esto, es el testimonio de Amparo Niño una profesora de Nabusímake que tenía padres arhuacos, pero que cuando niña, fue enviada al orfelinato de los capuchinos, en donde fue perdiendo la lengua (Iku) y prácticas culturales como el tejer la mochila:

“La experiencia vivida con ellas [monjas] en ese tiempo fue como le digo, no tuve nada que arrepentirme... sí hubo algo que me costó bastante aceptarlo y de pronto hasta perdonar porque yo ahí estaba grande cuando caí en cuenta de lo que hicieron conmigo que me dolió, porque cuanto me hubiese servido a mí la lengua, saber que el señor ese Prospero Niño y mis hermanos eran realmente mis hermanos y no realmente las monjitas capuchinas. Porque a mí no me dejaban ir a mi casa a pesar que quedaba a media hora de camino, porque ellos eran hombres y de pronto qué me podrían hacer. Pero ahora, creo que no es tanto por lo que ellos me podrían hacer, sino que me podrían meter ideas de que me saliera [del orfelinato] o que ellos no eran nada mío, o algo así. Me imagino que era como un celo más bien de que a mí me llevaran mis hermanos o mi papá. Después, cuando yo viese como tejer la mochila. “¿Pero Amparo como va a tejer mochila? Amparito no teje mochilas, Amparito es de nosotros, como la lengua tampoco. ¿Cómo va a traer canciones?” Porque yo repetía canciones que escuchaba en mi casa cuando yo iba allá

donde ellos y repetía palabras: “No la vamos a mandar porque si viene repitiendo cosas que nosotros mismos no le hemos enseñado, entonces es mejor no dejarla ir.” (Entrevista a Amparo Niño)

La reconstrucción histórica de lo que significó la misión capuchina, por parte de Amparo, viene de un relato personal, en el que hace un ejercicio de memoria desde el conflicto personal de sus raíces arhuacas y lo que implicó perder la lengua (*Iku*) y el conocimiento de tejer la mochila (*tutu*), pero al mismo tiempo, lo que suponía la oportunidad de estudiar en la escuela (orfanato) y acercarse a la “cultura letrada y mestiza”. Mientras las narrativas de los hombres sobre la historia Arhuaca eran más descriptivas sobre los acontecimientos históricos, las mujeres, como el caso de Amparo, basaban su relato desde sus propias vivencias, permitiendo una mirada más íntima y personal. Para Bertaux-Wiame (1993) existe una diferencia entre hombres y mujeres respecto a las formas en como narran sus historias (y memorias). Mientras los hombres construyen su identidad social principalmente en torno al trabajo, dejándole poco espacio a su vida familiar, sus relatos se estructuran a partir de las ocupaciones que han tenido y se presentan a sí mismos como sujetos activos, actores de su trayectoria, las mujeres se refieren principalmente a las relaciones que han establecido a lo largo de sus vidas y su narrativa se vinculan a otros. Jelin (2011), en sus trabajos sobre el cono sur en América, reconoce que las narrativas de las mujeres se caracterizan por los marcos en los que se da el recuerdo, en los que aparecen elementos sentimentales y de sus experiencias cotidianas.

La forma en como se inscriben ciertas memorias, no significa que unas narrativas sean más objetivas que otras, sino que en ciertos testimonios aparecen temas más generales y descriptivos y otros son más personales. Estos últimos hacen referencia al ámbito de lo sensible. El género, la edad, la cercanía con el territorio y el lugar desde donde se enuncia, resultan elementos transversales en la forma en que se interpreta la historia vital y se aproxima a la memoria de un pueblo. Una etnografía de las imágenes, al tratar con imágenes sensibles del pasado, es también es una etnografía de las emociones, que explora cómo las personas dan sentido a ciertos eventos desde sus propias experiencias por medio del lenguaje oral, pero también desde lo gestual, lo incorporado y el silencio (Gómez Ruiz

2013). En efecto, el manejo de las entrevistas, supone unas políticas del testimonio, que designa una ética en su tratamiento y su uso. De acuerdo con Castillejo (2009), en el caso de las investigaciones sobre los procesos de memoria y reconciliación que se realizaron en Sudáfrica después del apartheid, se produjo una “extracción del testimonio” por parte de investigadores que terminó, en algunos casos, por reproducir las condiciones coloniales de expropiación en las cuales se sitúa históricamente la narrativa de los sujetos. Esto hizo que el habla y el silencio tuvieran una dimensión compleja en el ejercicio investigativo. En el caso de la SNSM, existen ciertos temas relacionados con el conocimiento tradicional y en el que el uso de la información no se pueda dar por sentado solo por el hecho de estar haciendo una investigación académica. Así me lo hizo saber el Mamo Camilo Izquierdo cuando le pregunté sobre el concepto de *Bunkweka* (adivinación) “*un bunachi (no indígena) no debe saber de estas cosas*”. Esto implica un compromiso ético relacionado con los regímenes de visibilidad culturales, en los que ciertos temas son permitidos preguntar y otros no, pero también, cómo se pueden representar desde la escritura y la imagen. Las texturas del silencio, dándole una vuelta de tuerca, se inscriben también en los silencios intencionados o no intencionados que se producen en el relato etnográfico.

Reflexividad

En la SNSM, los indígenas han estado acostumbrados a la presencia de antropólogos/as, a lo largo de su historia. No se trata de seres extraños y exóticos, sino por el contrario, es un actor más de su cotidianidad. Además de antropólogos, existen otros profesionales como académicos, documentalistas, ONGs y abogados, que vienen a hacer proyectos, investigaciones e intervenciones con los indígenas. Durante mi trabajo de campo, yo no era el único que estaba trabajando con Amado Villafaña, sino que tenía otros proyectos entre manos que desarrollaba de manera simultánea. Así lo registré en mi diario de campo:

Cuando llegamos a la casa indígena, Amado tenía una cita con Oscar Ariza un profesor de la Universidad de Cartagena de derecho. El profesor estaba desarrollando su tesis doctoral sobre el agua y la jurisdicción nacional e internacional en torno a esta. De acuerdo con su tesis, quería hacer “un rescate de la visión indígena y ancestral del agua”

En ese punto, Amado lo corrigió: “no se trata de un rescate porque los indígenas estamos vivos. Se trata más de un compartir”. Mientras hablábamos, algunos arhuacos se acercaban y saludaban a Amado, mientras él seguía conversando con el profesor. Al terminar, cuando ya estábamos de regreso, Amado me dijo que en un principio pensaba que el profesor tenía una intención más clara, pero era solo para hacer su investigación y para ello era interesante hacer un proyecto más amplio que involucrara más cosas, además de un “texto académico”.

Tanto el profesor, como yo, buscábamos a Amado como un traductor de los Arhuacos, con el fin de tener una versión “nativa” y “ancestral”. En el caso del profesor, era el tema del agua y en mi caso la imagen. De alguna forma, existe una circulación de proyectos entre los indígenas, en los que las dos partes tienen una intención y se buscan unos a otros. El uso de “lo indígena” y su conocimiento, genera toda una serie de proyectos en diferentes ámbitos académicos, económicos e institucionales. El “saber indígena” parece una luz en tiempos oscuridad. Se piensa que en los indígenas existe una respuesta a una cierta incertidumbre, cuando lo cierto es que el discurso de lo indígena también puede reproducir otras formas mercantilizadas en el lenguaje “del rescate” y “el saber ancestral”.

Lo que me interesa resaltar en este relato, es el rol de los investigadores y especialmente de las/los etnógrafos en contextos súper estudiados como la SNSM. ¿Cómo posicionarse en este contexto? ¿Qué permite un abordaje desde la reflexividad? La reflexividad, aparece en las discusiones en antropología con la aparición de *A Diary in the Strict Sense of the Term* de Malinowski en 1967 [1986], en el que el famoso antropólogo polaco cuenta sus impresiones personales sobre su trabajo de campo con los Trobriand en nueva Guinea. En este diario personal, aparecen algunos sesgos racistas, pero también tópicos aparentemente triviales como el tedio que le causaba la cotidianidad del trabajo de campo. Su aparición, supuso para la antropología la desmitificación de uno de sus héroes y como señala Ruby (1995, p. 163) “una pérdida de la inocencia” en el quehacer antropológico. El etnógrafo empezó a situarse como un actor social que hacía parte irreductible del contexto social en donde se encontraba. Desde la publicación de *Writing Culture* en 1986, la etnografía entró en lo que se denominó la “crisis de la representación”. Por un lado, apareció una etnografía

experimental y autorreferencial de corte “posmoderno” y, por otro lado, se mantuvo una corriente más “empirista” que propendía hacia estrictos controles metodológicos para crear espacios libres de la intervención subjetiva. Las dos corrientes fueron llevadas a los excesos cuestionando el sentido mismo de la etnografía (Davies y Spencer, 2010). En la actualidad, la etnografía sigue más vital que nunca e incluso existe una “etnografización” de las metodologías cualitativas y participativas de investigación. Estas han mantenido el sentido empírico del trabajo de campo, integrando la crítica posmoderna sobre la mirada del quehacer etnográfico (Gómez Ruiz, 2013). La reflexividad etnográfica se consolidó en esa discusión como el proceso que asume el acercamiento a una comunidad de manera intencionada, y, en este sentido, los relatos que se producen no son solo descriptivos, sino que provienen de situaciones creadas en las que interviene la subjetividad del investigador (Atkinson y Hammersley, 1994). En efecto, la reflexividad implicó, de manera resumida, tres elementos fundamentales para el quehacer etnográfico según Guber (2001): 1) La conciencia del investigador sobre su persona y sus condicionamientos sociales, políticos, género, edad y pertenecía étnica; 2) Se alejó de una perspectiva epistemocéntrica, en la que el investigador desde una mirada intelectual se aísla de las interacciones sociales, desde unas pretensiones de supuesta objetividad; 3) Mantiene una vigilancia permanente sobre el tipo de conocimiento que como investigador está produciendo.

Desde una etnografía de las imágenes, la reflexividad es un elemento que atraviesa diferentes niveles de la investigación, tanto en el trabajo de campo como en la representación textual y visual. Investigar imágenes, en tanto objetos, permite una mirada que es permanentemente retrospectiva sobre el rol que han tenido los etnógrafos/as y sus interpretaciones sobre los indígenas de la SNSM. En una escena de *Wàsi* (2017), cuando le muestro a Amado Villafaña la foto del antropólogo Reichel-Dolmatoff, dice lo siguiente: *“Es considerado como el padre de la antropología en Colombia, pero yo siempre digo que las interpretaciones que se hacen no son tan fieles. Es la razón por cual nosotros ya comenzamos como a escribir”*. En la escena, aparezco yo filmándolo, en un doble registro de espejos en la que Amado reinterpreta el pasado y el rol de los etnógrafos históricamente, pero, paradójicamente aparece otro etnógrafo en escena (yo) que detona la discusión desde la elicitación de una fotografía. Uno de los elementos fundamentales del estudio de las

imágenes, es que estas son reflexivas en su representación, pero también desde los significados sociales que tiene. En efecto, la posibilidad de re interpretarlas, de asignarles un valor determinado y de contrastarlas, permite un examen sobre su procedencia, circulación y su uso. De acuerdo con Ruby (1995) las discusiones en torno a la reflexividad han permitido develar cómo se produce el trabajo antropológico: “*Ser reflexivos, en términos de trabajo antropológico es insistir en que los antropólogos revelen sistemáticamente y rigurosamente su metodología y su posición personal como instrumentos en la generación de datos*” (1995, p. 162). No se trata de descubrir una realidad, sino de crearla, de darle un sentido “*somos creadores de orden, no lo descubrimos*” (Ruby 1995, p. 165). Este proceso, debe tener en cuenta tres elementos: productor-proceso-producto. Según Ruby (1995), ha sido el “cine antropológico”, el que mejor ha logrado poner en relación estos elementos, incluso antes de la crítica de la antropología posmoderna de los años 80. Películas como: *Man with a movie camera* (1929) de Dziga Vertov y *Chronique d'un été* (1962) de Jean Rouch y Edgar Morin logran develar los mecanismos cinematográficos del producto película desde el montaje, en el caso de Vertov, y cómo se sitúan los discursos de los productores detrás de bastidores en las discusiones sociológicas de Rouch y Morin.

Las películas indígenas de la SNSM del CCZ, han estado influenciadas, en gran medida, por esta tradición reflexiva del cine antropológico que tomó fuerza a mediados de los años ochenta y noventa, especialmente por la presencia del antropólogo y documentalista Pablo Mora (capítulo II). Estas películas, en términos generales, se caracterizan por mostrar el proceso de producción de la película y a los directores como actores que juegan un rol en la película. Esta influencia, hace que la investigación tenga un doble nivel de reflexividad. No sólo se trata de tener una aproximación etnográfica que es reflexiva desde el campo y a un nivel textual, sino que el “objeto de estudio” es reflexivo en sí mismo. En efecto, uno de los temas de fondo de las películas del CCZ, y que nos lleva al fragmento inicial del diario de campo, es el que reza sobre la colaboración y la autoría. En este caso, se relaciona sobre la noción de “autor” entre el etnógrafo cineasta y el indígena cineasta. Entre ellos existe un lenguaje común que es el cine. En él, el proceso de producción supone un proceso de co-autoría a través de un diálogo creativo, que es también político, y gira en torno a temas

sobre la representación y la autorepresentación. Más allá de discutir sobre cómo se empieza a difuminar la idea de “autor”, desde la perspectiva de Foucault (2010) o sobre la autoridad etnográfica en términos de Clifford (1996), la reflexividad, en este caso, adquiere un matiz político que pone el acento en el tipo de compromiso, complicidad y relación que el etnógrafo/a establece con una determinada persona, colectivo o territorio. Como el mismo Amado le señaló al profesor de la Universidad de Cartagena sobre su entendimiento de lo “ancestral”: lo indígena no es algo que “hay que rescatar”, sino se trata de “compartir”. Precisamente, se trata de un diálogo, que reformula los lenguajes de la académica, sus posicionamientos epistemológicos, políticos y su sentido mismo.

Archivo e imágenes dialécticas

El cine, como dijo Tarkovsky, es una forma de esculpir el tiempo, de darle forma, de contenerlo y tallarlo. Las imágenes se mueven entre el presente y el pasado. Cada imagen es fijada, diseñada y contiene una historicidad. El cine, como objeto cultural, tiene una capacidad mimética, de reproductibilidad, es un artefacto de la memoria: un archivo. Otra de sus características temporales es la de ser sincrónico ya que al momento de ser visionado contiene un tiempo en sí mismo, que es evocativo y portador de reminiscencias. El cine indígena de la SNSM, tanto el hecho por indígenas, como el hecho por no indígenas, contiene una forma de representar el tiempo y de aproximarse al pasado. El tema del archivo, como objeto de tiempo, presenta dos abordajes: uno relacionado con políticas públicas de patrimonio, enmarcado en instituciones del Estado colombiano, como: Proimagenes Colombia, la Fundación de Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC) y la Biblioteca Luis Ángel Arango. Esto se relaciona con el acceso que los indígenas e investigadores deben tener a estos archivos, que hace parte de las discusiones sobre soberanía visual²¹; y el otro tema, relacionado con el uso conceptual que se le dan a estos archivos en una etnografía de las imágenes que, en este caso, retoma la idea de imágenes dialécticas. En los dos casos, se hacen referencia a la memoria visual, a cómo se accede a ella, se preforma y se resignifica.

²¹ Este concepto de Soberanía Visual es transversal a la tesis, pero se tratará de manera más detallada en el capítulo III.

En *Nabusímake Memorias de una independencia* (2010), Amado emprende un viaje junto con sus hijos a Bogotá, para hacer un visionado en Proimágenes de la película *El valle de los Arhuacos* (1963). Las imágenes se intercalan entre las escenas de la película y una especie de elicitación visual de Amado y sus hijos rodeados de diferentes cámaras, proyectores antiguos y objetos relacionados con la cinematografía. Amado trata de explicar las imágenes y dar su propia versión. En una escena se observa a un Mamo que está tomando alcohol y el cura trata de impedirlo. Amado explica: “*estas películas estaban hechas para ser mostradas afuera... a los Arhuacos nos muestran como borrachos*”. La fuerza de la escena radica en representar a un arhuaco contemporáneo -en este caso Amado- reflexionado con sus hijos sobre el pasado, mientras ven una de las primeras ficciones que se hizo sobre los Arhuacos. El acceso a estos archivos visuales resulta reciente y, en muchos casos, difícil y costoso. Después de ver *Nabusímake. Memoria de una independencia* (2010), solicité a la Fundación de Patrimonio la película *El Valle de los Arhuacos* (1966), pero me respondieron que solo se podía ver en sus instalaciones. Luego me dijeron que había una posibilidad de comprarla por 70 mil pesos (20 €). Sin embargo, cuando recibí la película no funcionaba el DVD y no me dieron ninguna respuesta sobre la calidad de la película cuándo hice el reclamo. Fue hasta que conocí a Amado Villafaña que pude tener acceso a estas películas y otras películas del pueblo Arhuaco. En efecto, son los colectivos indígenas de comunicaciones quienes están encabezando una labor de recuperación de su memoria visual²² y no exclusivamente el Estado colombiano por medio de sus instituciones. En una entrevista realizada por Angélica Mateos, Amado Villafaña en Youtube explica el tema del archivo:

²² Durante los últimos tres años, se viene llevando a cabo un proceso de recuperación documental por parte de la comunidad y sus autoridades. Para esto han contado con la cooperación de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH). El proceso ha consistido en identificar, recuperar, salvaguardar, inventariar y digitalizar una serie de archivos documentales que habían permanecido guardados durante más de 100 años. Así lo señala el coordinador del equipo de enfoque étnico del CNMH “*La iniciativa surgió del mismo pueblo arhuaco. En los folios hay archivos del corregidor, de las luchas contra la minería, del trabajo por convertirse en resguardo, y de lo que fue la presencia de los capuchinos*” En: Arhuacos de Nabusímake: Así va la lucha por superar el terror de la evangelización forzada. Tomado de Pacifista 03/03/2009 https://pacifista.tv/notas/nabusimake-terror-mision-capuchina-restencia/?fbclid=IwAR2_KYILB08DJJdnjBOM8zclfwmmKMwg_EiCUaRQnSFBQ0tZCTurYNcIwo

“Tenemos alrededor de 300 o 400 horas de registro. Las primeras son como muy movidas porque se fue aprendiendo, pero interesante para nosotros porque es la formación de un archivo, de un banco de archivo interno. Muy interesante para los Mamos y líderes. Guardamos la imagen de esos líderes. Que nosotros mantenemos lo que se va transmitiendo oralmente y llegará el momento de editar el producto que uno quiere” (Entrevista de Angélica Mateus a Amado Villafaña, 2012)

En el caso de *Ika Hands* (1988) la recuperación fue más difícil. En Colombia ninguna de las instituciones mencionadas la tenía y en el único lugar que estaba era en la Universidad de Manchester. Hablé con una amiga que estudiaba allí y ella me la logró pasar por We Transfer, en diferentes archivos fragmentados. La película no estaba subtitulada en español y además de re- montarla desde los archivos con los que ya contaba, la traduje y le puse subtítulos en español para que pudiera ser proyectada en la SNSM. Al final, *Ika Hands* (1988) fue la carta de presentación para establecer una relación con el CCY y se configuró como un regalo (*makruma*) que me permitió crear lazos y empezar el trabajo de campo.

¿Además de las políticas institucionales sobre la memoria visual qué tipo de “políticas de la representación” permean el texto etnográfico? ¿Cómo dar cuenta de estos archivos en una etnografía de las imágenes? Más allá de las disputas en torno a la memoria y a las obligaciones estatales que se dan en la esfera de las instituciones públicas, resulta relevante señalar que las producciones hechas por indígenas, como por no indígenas, contienen unas formas de entender y a la vez, de contener el paso del tiempo en la SNSM. A partir de estas películas, es posible aproximarse al pasado, no desde una linealidad temporal histórica, sino más cercano a un “inconsciente óptico”, en las que el tiempo se puede montar, desmontar, interpretar y re-significar, en el mejor sentido cinematográfico. Una etnografía de las imágenes más que hacer una aproximación diacrónica, lineal o histórica de las imágenes, se interesa por su aspecto sincrónico, su evocación, busca lo que Taussig (2000), siguiendo a Benjammin (ibídem), llama imágenes dialécticas. Taussig hace una crítica a la idea de contexto y linealidad, por considerarla una práctica “política disfrazada de objetivismo”. De acuerdo con Taussig, su programa de investigación se basa en la importancia “*de la mimesis, y el poder de la imagen como material corpóreo capaz de despertar memoria*”

(Taussig, 2000, p. 22). Siguiendo a Taussig, mi interés no es hacer una comparación o crítica de los modos de representación desde una perspectiva semiótica, histórica o genealógica, sino producir imágenes dialécticas que condensan unas ideas sobre el tiempo, que tienen una capacidad de preformar la “alteridad” y la “mismidad”: imágenes análogas que se encuentran y, al mismo tiempo, se sitúan en las antípodas las unas de la otras. A lo largo del texto se hace un intento por contrastar estas “imágenes” que son provenientes de películas, pero también “etnográficas” como elementos detonadores de la narrativa. No es un recorrido sobre la historia visual arhuaca y sus modos de representación, sino se compone de una yuxtaposición de imágenes que han sido producidas en distintas temporalidades, que interpelan la vida social y al mismo tiempo tejen el relato etnográfico.

Etnografía, acción y política.

¡Inventores de imágenes y de fantasmas deben llegar a ser en sus hostilidades, y con sus imágenes y fantasmas deben combatir aún unos contra otros la batalla suprema! Nietzsche (1993, p. 153)

La dimensión política de la etnografía es algo que se ha tratado de enunciar en los diferentes apartados de este capítulo. Sin embargo, parece que “lo político”, desde una etnografía de las imágenes, es algo que siempre queda sin resolverse del todo, ya sea por su transversalidad o por la envergadura de la empresa. Para empezar, habría que decir que en la tradición sociológica y antropológica en Latinoamérica y especialmente en Colombia, el tema del “compromiso político” en la investigación social es algo que tiene unos antecedentes desde los años 60 con figuras como Camilo Torres, Antonio García, Marta Rodríguez en el cine documental y Orlando Fals Borda en sociología. Este último, resulta fundamental, por lo que ha significado su aporte en el contexto latinoamericano de la *Investigación Acción Participativa* (IAP), que en tanto aproximación teórica sigue vigente. Especialmente en torno a las discusiones contemporáneas sobre etnografía al señalar, mucho antes de la “crisis de la representación”, cómo las poblaciones tradicionalmente “objeto de estudio”, se vuelven sujetos protagonistas de la investigación, y de esta forma, son parte fundamental del proceso de producción de conocimiento. Esta aproximación,

tiene ecos en los años 90 y 2000, en lo que se denominó etnografías “participativas” y “colaborativas” dentro de la tradición anglófona y europea. Sin embargo, el tema del “compromiso político” es algo que siempre está enunciado en todas las etnografías contemporáneas, pero que resulta sumamente esquivo. La discusión que parece estar de fondo viene del marxismo y hace referencia al binomio teoría/praxis. De acuerdo con Marx y Engels (2017), el pensamiento científico supone una crítica ética del sistema y esto exige una actuación revolucionaria que incida en la superación estructural del orden establecido. Luego, Gramsci (1974) establece el concepto de *intelectual orgánico* asignándole dos sentidos: por un lado, sociológico relacionado con la función y el lugar que ocupa el intelectual en la estructura social y otro de tipo histórico. En latinoamericana, desde la crítica decolonial, Rivera Cusicanqui (2015) entiende la sociología de la imagen como una práctica descolonizadora que reivindica a “los sociólogos de la imagen” no como intelectuales académicos externos a la comunidad, sino como sujetos que al interior de su pueblo, tienen un conocimiento sobre la memoria visual y desarrollan una labor “de descolonización de la mirada”, que consistiría en develar las ataduras del lenguaje y en la actualización de la memoria como una práctica que es teórica, estética y ética, que reconoce la creación artística y la reflexión conceptual como una práctica en sí misma política (Rivera Cusicanqui 2015, p. 23). En este sentido, el carácter político de una etnografía de las imágenes no solo implica un trabajo “colaborativo” que al final puede reproducir un tipo de “autoridad etnográfica”, sino se trata de una complicidad y un diálogo crítico, agudo y permanente entre los etnógrafos y los sociólogos de la imagen. En el caso de la SNSM son personajes como Amado Villafaña del pueblo Arhuaco o Roberto Mojica del pueblo Wiwa, quienes dentro de su comunidad cumplen ese papel. Además de ser productores de imágenes, son también estudiosos de la memoria visual de su propio pueblo. No solo se trata de un reconocimiento de su lugar y su conocimiento, sino que, en efecto, se trataría de incorporar su discurso al punto que logre movilizar los planteamientos epistemológicos y políticos con los que se produce el conocimiento etnográfico.

Retomando al posicionamiento político del etnógrafo -que parece diluirse cada vez más-, resultaría necesario, en primer lugar, superar el binarismo entre praxis y teoría, entendiendo que toda praxis intelectual es también una praxis política. Lo que me interesa enunciar son

algunos aspectos que considero que, durante mi trabajo de campo, configuraron una etnografía de las imágenes con una orientación en la acción política, que se dio en parte, por la naturaleza de la investigación y la contingencia de los tiempos, a partir de tres elementos:

1) El trabajo etnográfico implicó seguir los lineamientos políticos del CCAY, especialmente, en la manera de entender el territorio orientada principalmente en proteger la SNSM de proyectos mineros, turísticos etc. y fortalecer una mayor autonomía en la administración del territorio por parte de las organizaciones y autoridades indígenas. El hecho de ser parte de la producción comunicativa indígena, supuso tomar una posición, no sólo como observador, sino como camarógrafo, editor y técnico y en este sentido, también como gestor y productor de ese pensamiento. 2) El trabajo de archivo de recopilación de imágenes históricas supuso un proceso de circulación de memoria audiovisual en el poblado de Kutunzama. Esto no resulta algo novedoso en el pueblo arhuaco, teniendo en cuenta que la recuperación de la memoria visual es algo que se viene llevando a cabo desde el 2010 por parte de sectores académicos, activistas, de las mismas organizaciones indígenas y los colectivos de comunicación. Sin embargo, el caso de mi investigación, fue un elemento importante en la recuperación de archivos visuales como la película *Ika Hands* (1988) que no había sido visionada en la SNSM. 3) Acompañar y promocionar la circulación y difusión de los documentales de los colectivos de comunicaciones indígena en ámbitos nacionales e internacionales, permitiendo de esta forma darle eco a sus luchas territoriales y reivindicaciones ecológicas y espirituales. Especialmente de las películas: *Wàsi* (2017) y *Resistencia en la Línea Negra* (2011).

En el ámbito de la representación etnográfica, desde su dimensión textual y visual, lo político adquiere unos matices más indefinidos que hacen que la discusión se amplíe. Si en el trabajo de campo, que en cine se llama “el fuera de campo” y en etnografía podríamos denominar “el fuera de texto” (Marrero Guillamón, 2008, p. 117), se pueden identificar unas acciones específicas que pueden, o no, interpretarse como políticas, lo cierto es que, en el ámbito de la producción textual y visual, estos posicionamientos se difuminan al situarse en el lenguaje: “*El desarrollo de formas de etnografía que aspiren a colaborar en*

la lucha contra la dominación implica, según un viejo lema, “una ruptura con el vocabulario de la dominación”. (Marrero Guillamón, 2008, p. 111)”. La etnografía es un acto camaleónico que se difumina en la escritura. En ocasiones, puede coincidir con la agenda del contexto etnografiado y en otras no, pero siempre resulta vital evidenciar, de alguna forma, el posicionamiento personal o intelectual del etnógrafo/a. Esto no significa que no haya un compromiso con lo “real”, sino que la escritura es un acto de encubrimiento en sí mismo, que transita en diferentes escalas de la mirada que no siempre son compatibles, o que precisan de unos modos de representación que no responden a un discurso plano, sino que es compleja como la realidad misma. De acuerdo con Marrero Guillamón (2008), el compromiso etnográfico supone un acto de ocultamiento e iluminación en el lenguaje que arremete contra los poderes a los que se enfrenta “*La metáfora, quizás excesiva, no se refiere tanto a un acto de ocultación premeditado como a una renuncia a trabajar por y para ese espacio de iluminación total y la posición de poder que implica* (Marrero Guillamón, 2008, p. 111)”. La etnografía de las imágenes, al moverse en diferentes escalas de la mirada, tiene un itinerario que pasa por la experiencia sensible, la producción simbólica, material y teórica, que constituye una caja de herramienta que en su conjunto adquiere una resonancia política desde la producción de imágenes y narrativas. Parafraseando a Nietzsche, preparan al etnógrafo para la “batalla suprema”, que se libra en la actualidad con la sobreproducción de discursos e imágenes sobre la alteridad.

La alegoría de subir la montaña una y otra vez en los recorridos que hace Zaratustra, supone un reajuste permanente de la mirada, pero también un posicionamiento distinto frente al lugar. No sólo el caminante que hace el recorrido cambia, sino la montaña misma lo hace. En una ocasión, le pregunté a Amado sobre esta idea, más o menos extendida, de “caminar el pensamiento”. Amado me respondió: “*Eso es un lugar común. Se camina el espíritu, pero para esto es necesario ser. Para llevar el espíritu se hace un pago*”. Caminar la SNSM, implica establecer escalas de la mirada, en unos tránsitos que involucran un posicionamiento espiritual con la montaña misma y con el trayecto. Recorrer la montaña una y otra vez es también reajustar el tipo de compromiso político que se tiene con el territorio, con los indígenas y con la misma empresa de conocimiento que se está llevando a cabo. Significa asumir que toda etnografía constituye un trayecto sincrónico

desde el tiempo del trabajo de campo, pero que es también diacrónico, por sus implicaciones históricas como acto de representación, desde sus performatividad, en tanto que crea un tipo de realidad con ecos en el mundo. Es precisamente en esa “realidad”, que, si bien puede ser creada, o si se quiere imaginada, en donde radica el compromiso político de la etnografía.

Capítulo II Sedimentos visuales. La misión capuchina en Nabusímake

"Yo creo que, si hay un hecho importante de las decisiones del pueblo Arhuaco durante su historia, según mi criterio, uno es haber tenido la capacidad de decidir de tirar una trocha para definir el territorio y otra es, la salida de los capuchinos. Yo creo son dos cuestiones fundamentales que permiten hoy decir somos, vamos a ser y vamos a seguir siendo" Leonor Zalabata en: *Nabusímake: Memorias de una Independencia* (2010)

Introducción

A comienzos de 2013 decidí viajar por primera vez a Ciudad Perdida (Teyuna), después de muchos años de haber visitado la Sierra Nevada de Santa Marta (SNSM). Era la primera vez que iba a la antigua ciudad de los *Tayronas*²³. Ciudad Perdida, desde su descubrimiento en 1976, había sido un territorio de difícil acceso. En los años 80 sólo se podía acceder por helicóptero y en los 90 se había cerrado el camino por la presencia de paramilitares y guerrilla. En la actualidad, para llegar a las terrazas de Ciudad Perdida con un plan turístico, es necesario cinco días en total de recorrido: tres días para subir y dos para bajar. Cuando empezamos a subir, el guía nos advirtió que a los indígenas nos les gustaba que les tomaran fotos. En ese momento, comenzaba mi afición por la fotografía y disfrutaba tener un registro visual de mis viajes. Tomaba fotografías con cierta actitud *naturalista*, pero al mismo tiempo algo *naive*. Por un momento, olvidé la recomendación del guía y cuando le iba a tomar una foto a una familia indígena wiwa que caminaba con una mula, el hombre me hizo señales que no lo hiciera con un gesto de molestia. Entendí inmediatamente y bajé la cámara con vergüenza. Con el tiempo, me sorprendió la educación visual que tenían los indígenas. Durante años, la SNSM no sólo había sido amenazada por el paramilitarismo, la guerrilla y el narcotráfico, sino también existía una historia de *extractivismo de la representación*²⁴, que empezaba desde los años 20 hasta los años 60 con el *monopolio de la representación* por parte de etnólogos y la Iglesia. Luego, en los años 70 y 80, esta situación empezó a cambiar y surgieron unas incipientes formas de *soberanía visual* con la

²³ La cultura Tayrona (500-1500 D. dc) desarrolló su civilización hacia los valles de la Sierra Nevada, empujados por las tribus guerreras. Se asentaron en la vertiente occidental del Río Frío hasta el Río Garavito. Se considera que los actuales indígenas Arhuacos, Kogis y Wiwas son descendientes de los extinguidos Tayronas (Orozco, 1990, p. 35).

²⁴ En los últimos años, el extractivismo de la imagen se ha incrementado con el auge del turismo y la explotación minero energética, en la que a la par, se dan procesos de soberanía visual desde la comunicación indígena. Esta discusión se ampliará en los capítulos III y VI.

alianza de antropólogos y documentalistas. En ese momento, desconocía que al otro lado de la SNSM por Nabusímake²⁵, la fotografía y el video tenían una historia desde principios del siglo XX, que coincidió con la segunda venida de la misión capuchina en tierras arhuacas.

La misión capuchina en Nabusímake, fue una empresa etnocida que implicó la casi eliminación de la cultura arhuaca. Si bien no se trató de un genocidio desde la supresión física del otro, como había sido en la primera etapa de la colonización española, si se basó en una ética evangélica de cambiar “al otro”, en lo que Clastres llamó la *espiritualidad del etnocidio* (Clastres, 2001, p. 58). El etnocidio remite a una idea de “raza” en la que el otro es exterminado por pertenecer a una minoría racial. Para Clastres (2001), el etnocidio implica la eliminación de un sistema de creencias y de modos de vida, que admite la transformación de “la maldad del otro”, su posibilidad de cambiarlo, de integrarlo, desde una empresa humanista, en este caso, no sólo al Estado, sino a la espiritualidad cristiana. Lo visual, en la historia Arhuaca, carga con un pasado de exterminio, de eliminación de la lengua, el vestido, la mochila y en últimas de una total sujeción del cuerpo, que aparece en las fotografías de principios del siglo XX. Los *sedimentos visuales* designan un concepto que comprende la historicidad del etnocidio espiritual, en el que los indígenas, al ser objetos de la representación, les remarcaron el poder colonizador del Estado, la Iglesia y el conocimiento científico sobre sus cuerpos. La apropiación de la imagen del indio, implicó unas formas de localizar su poder en el despliegue de toda una *economía visual* de circulación, en donde los que tenían el monopolio de representar eran los blancos. La expulsión de los capuchinos en 1982 y los procesos que venían desarrollándose antes, fueron la gestación de unas formas no sólo de tomar el poder político del territorio por parte de los Arhuacos, sino de apropiarse de estos *sedimentos visuales*, desde el registro visual y sonoro. Esto supuso, que aparecieran en los años 70 y 80 registros visuales de los líderes indígenas y su discurso de emancipación de las tierras y autonomía de su cultura. Esta apropiación de los medios de comunicación audiovisual les ha permitido re-significar su

²⁵ El gobernador de la provincia de Santa Marta, Don Lope de Orozco fundó en 1583 el Valle de San Sebastián de Taironaca, que al parecer era en el valle de la actual Nabusímake. Para la evangelización de los indígenas se trajo la primera misión capuchina, que llegó hacia 1720 hasta 1755 cuando hubo un cambio en el que se suspendió el proceso de colonización. En 1750 el virrey de Nueva Granada José Alonso Pizarro, pretendía extender su jurisdicción y fundó oficialmente en 1753 el pueblo de San Sebastián de Rábago (Nabusímake) (Orozco, 1990, pp. 40-42).

memoria visual y apropiarse de ella. La RAE define la palabra *sedimento* como: “*materia, que habiendo estado suspensa en líquido, se posa en el fondo por su mayor gravedad*”²⁶. Utilizo esta metáfora de *sedimento* para dar cuenta de unas imágenes que, si bien permanecen en la historia del pueblo Arhuaco, casi como un bloque de cemento, tienen a la vez una naturaleza líquida, que se puede reconfigurar en el tiempo y tener múltiples significados.

La aproximación desde la fotografía y el video permite acercarse a otras interpretaciones de la historia, no solamente desde la historiografía tradicional y el relato oral, sino desde la posibilidad de la reproductibilidad que tiene la imagen en sus diferentes formatos. La fotografía, el cine y el video en tanto artefactos culturales ponen en tensión las dicotomías de: arte/ciencia, ficción/realidad, mito/historia, objetividad/subjetividad. Si la fotografía remite una experiencia vivida del espacio y del cuerpo, el cine añade el movimiento, la sincronización y el sonido. En este capítulo, me interesa utilizar fotografías y películas como imágenes- archivos, para analizar las miradas sobre la Misión Capuchina en Nabusímake desde 1915 hasta 1982, cuando es la expulsión de los capuchinos. Este periodo histórico, es fundacional para la historia Arhuaca y tiene un valor en sus propias narrativas como pueblo. También, empiezo con la historia de los capuchinos y su presencia en Nabusímake, porque es allí en donde aparecen los primeros registros fotográficos y visuales que se tienen del territorio con la expedición del sueco Gustav Bolinder desde una perspectiva etnológica. Además de existir una variedad de películas hecha por no indígenas y por indígenas, tanto documentales, como ficción y docu/ficción, sobre este período.

¿Quién cuenta la historia?; ¿cómo se despliegan las versiones sobre la historia de Nabusímake con la fotografía y el video? En el texto: ¿De quién es la Historia? MacDougall (1995, p. 405), dice que “*La cuestión sobre “¿de quién es la historia? tiene una doble dimensión moral y ontológica*”. MacDougall, siguiendo a Barthes, coincide en que las películas y las fotografías son a la vez analógicas y codificadas, es decir, que en tanto artefactos adquieren un sentido como objetos culturalmente producidos. Son

²⁶ Ver: Real Academia Española *sedimento*: <http://dle.rae.es/?id=XRb5ksO>

recreados, interpretados y revisionados desde nuevas miradas. Si nos preguntamos: ¿de quién es la historia para los Arhuacos? esto tiene connotaciones mucho mayores que lo que las fotografías y los documentales pueden “mostrar” en sus limitaciones representacionales. Sin embargo, como objetos culturales, amplían significativamente el entendimiento sobre la misma idea de lo que es “tiempo”. En efecto, la fotografía y el cine son en sí mismos elementos constitutivos para el entendimiento de lo que se puede denominar como “memoria” o “historia” en los Arhuacos. Son artefactos culturales hechos para ser vistos y en este sentido, tienen una vida social en la historia propia, incluso cuando el valor no sea la película o la fotografía misma, sino las relaciones en lo que los teóricos del cine llaman *acontecimientos profílmicos* (Macdougall, 1999, p. 414): lo que está detrás de las imágenes y el tipo de relaciones y experiencias que se generan desde su intercambio y visionado.

Para esto voy a tomar la llegada y la expulsión de los capuchinos como momentos que generan una ruptura en los *sedimentos visuales* de la historia Arhuaca. Mi argumento es que los procesos de autonomía territorial y expulsión de los capuchinos vino acompañado de unas formas en los que los líderes Arhuacos empezaron a tener un mayor reconocimiento nacional, en parte, a la aparición de una serie de documentales y registros fotográficos y sonoros, en la que aparecieron como seres históricos, visibles, con un nombre y una imagen propia. Se hace una transición que viene de unos *monopolios de la representación* a unos procesos iniciales de *soberanía visual*. Consistió en la ruptura de la representación que los otros hacían de ellos, y, en consecuencia, a empezar a representarse a sí mismos con la colaboración de aliados, 20 años antes del *Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi* (CCZ). De la misma forma, implicó toda una reinterpretación del pasado y de reconfigurar el lugar del cuerpo, que empieza a ser mostrado, ya no desde la sujeción, sino desde la liberación.

Esta transformación, implicó también otra configuración en el entendimiento de las nociones de raza y género, no exclusivamente desde un ámbito representacional, sino desde los testimonios en los que se construye el pasado. La visibilidad de las mujeres, los hombres y los niños, está también acompañado de quiénes cuentan la historia del pueblo. En un principio, desde el monopolio de la representación y luego desde una transferencia que se entronca en los linajes (*tana*) y las élites Arhuacas, pero también, desde la sobrevivencia y

el valor del testimonio de mujeres y hombres que vivieron ese periodo. En efecto, los testimonios de las mujeres fueron fundamentales para acercarme a la historia de la misión capuchina. Las mujeres, en general, estuvieron más dispuestas a hablar sobre el pasado que los hombres y su relato es detallista en los aspectos cotidianos. Uno de esos relatos, fue el de Amparo Niño de 70 años, denominada como *mestiza*. Amparo estudió con las monjas capuchinas, apoyó en su tiempo a la misión capuchina, cuando fue la toma en 1982. Para ella, este cambio significó una transformación espiritual, un reencuentro con la lengua y las tradiciones arhuacas, sin perder sus creencias católicas. El otro relato, fue el de su contemporánea Leonor Zalabata, quien encabezó la toma de la Misión y ahora es líder en asuntos de derechos humanos y trabajó en temas de salud con el Cabildo. Su testimonio hace énfasis en las características de sus líderes y en la unión del pueblo Arhuaco, en torno a uno valores políticos de autonomía de gobierno y lucha por la tierra.

El capítulo se estructura de la siguiente forma: en la primera parte se hace una aproximación desde una etnografía de las imágenes desde la relación: indios, Estado e Iglesia, para luego contextualizar históricamente la llegada de la Misión Capuchina en Nabusímake. En este apartado, se analizan las fotografías de Gustav Bolinder a partir del cuerpo como objeto de poder y sujeción, teniendo como punto de partida los relatos de la elicitación de las imágenes. Luego, se hace una revisión de los primeros audiovisuales que aparecen en Nabusímake, centrando el análisis en la película *El Valle de los Arhuacos* (1962), que coincide con en el ocaso de la misión. Para esto, tomo las interpretaciones que los arhuacos actuales tienen de esta película emblemática. En la segunda parte, se describen las circunstancias históricas que produjeron la expulsión de los capuchinos y cómo, de manera simultánea, las imágenes de los arhuacos empezaron a vivir una transformación desde una apropiación paulatina de su imagen, que devino en un cambio de la mirada sobre los indígenas. En la tercera parte, se trata de mostrar cómo en la actualidad estas versiones de la memoria sobre la misión capuchina, se enclavan en unos linajes y unas narrativas particulares desde el género que atraviesa el texto, de mujeres como Leonor Zalabata y Amparo Niño y hombres como Amado Villafaña entre otros.

Capas del tiempo: indios, República e Iglesia



Figura 7 Presidente Santos (2010-2018) Papa Francisco, Primera Dama María Clemencia. Fuente: Internet.



Figura 8 Mural Plaza Alfonso López, Valludpar. Foto: Sebastián Gómez Ruiz



Figura 9 Billete 50 mil pesos. Fuente: Internet.

El 7 de septiembre de 2017, mientras almorzaba en Santa Marta, estaban transmitiendo por televisión la llegada del Papa Francisco a Colombia. Este evento significó un momento de vital importancia para la historia reciente del país y especialmente para el proceso de paz que se estaba llevando a cabo. Las imágenes de televisión mostraban cómo el presidente Juan Manuel Santos (2010-2018) le regalaba al papa Francisco, en la Casa de Nariño, una mochila Arhuaca blanca; que es el color que generalmente utilizan los *Mamos* de la Sierra Nevada (Figura 7). La mochila arhuaca (*tutu bunsí*) significa pureza y luz y no se comercializa tanto como otras mochilas. Esta mochila fue hecha de hilaza por la artesana Aty Yaney de Pueblo Bello y fue regalada gracias a la mediación de Artesanías de Colombia; una empresa adscrita al Ministerio de Comercio, supervisada directamente por la primera dama de la nación María Clemencia de Santos. La fotografía causa gran curiosidad porque muestra las representaciones del Estado en la imagen del presidente Santos (izquierda), la Iglesia en el Papa Francisco (centro) y la de un estado “glamuroso” con la imagen de la primera dama (derecha), pero también, casi de manera invisible, estaban representados los Arhuacos, con la mochila blanca (izquierda); que en los últimos años se ha vuelto parte de los símbolos nacionales. Lo contradictorio de este regalo, era que en la época de la Misión Capuchina en Nabusímake, tejer mochilas por parte de las mujeres estaba prohibido y era visto como holgazanería por los misioneros católicos²⁷.

La apropiación actual de las imágenes de los indígenas por parte de los Estados nacionales latinoamericanos no es precisamente nueva (Wade, 2008; Taussig, 2015). En efecto, es por medio de esta incorporación como el Estado adquiere un aura que le permite establecer, no solo su legitimidad, sino su atracción y su seducción. La apropiación de la simbología indígena inviste al Estado de un poder mágico en el que se esconde y el ejercicio del poder se camufla (Taussig, 2010). En Valledupar, en la Plaza Alfonso López existe una variada iconografía sobre los indígenas Arhuacos. Se puede encontrar a la venta, una inmensa cantidad de mochilas, esculturas de los indígenas, la *tutusoma* (sombrero), la manta, el poporo y demás objetos de su cultura material. En el mural principal de la plaza Alfonso López (Figura 8), en la esquina izquierda superior se encuentra un indígena con las manos cruzadas. El mural se completa con el diablo y los *hermanitos menores* tocando el acordeón

²⁷ Testimonio de Demiana Crespo en: *Nabusímake: Memorias de una independencia* (2010)

y bailando. El mural irradia fuerza y poder, condensando toda la *colombianidad* de la costa. El Estado se vuelve aglutinador de la iconografía indígena y, con el poder de las imágenes, se vuelve también omnipresente. La fuerza de lo indígena se camufla en las representaciones del Estado, invistiéndolo así, de su contemporaneidad, vitalidad y legitimidad.

Es en el billete de 50 mil (Figura 9), el segundo de más alto valor emitido por el Banco de la Republica, las imágenes de los indígenas de la SNSM adquieren, no sólo una presencia fantasmagórica, sino táctil. El billete muestra una imagen renovada del Estado-Nación, en la que ya no sólo aparecen próceres de la República, sino los recursos naturales y la diversidad étnica del país. Es así como Ciudad Perdida (Teyuna) y la imagen de una pareja de indígena (kogis) es presentada como parte del inventario del Estado colombiano. El valor del billete está en el patrimonio de la nación que representa, de ahí que el papel moneda contiene una iconografía rica, que guarda el aura mágica y ancestral de los indígenas. Su valor radica, efectivamente, no en el oro que se puede cambiar, sino en el poder de su circulación, en el aura del pasado que contiene (Taussig, 2015, p. 150).

Las imágenes de los indígenas de la SNSM, están cubiertas por capas de tiempo en las que la relación con el Estado y la Iglesia han caracterizado sus *sedimentos visuales*. Sin embargo, estas capas del pasado siguen sobreviviendo en el presente y la relación con el Estado y la presencia de las Iglesias, ahora evangélicas, son preocupaciones actuales de las autoridades Arhuacas²⁸. Al llegar a Valledupar, lo que más me sorprendió era que la mayoría de los taxistas eran cristianos. Incluso el alcalde de la ciudad era abiertamente cristiano. No solo en Valledupar, sino en toda la costa colombiana ha habido, en los últimos

²⁸ Los indígenas Arhuacos evangélicos se encuentran principalmente en los municipios de Agua dulce, Jewewa y Pueblo Bello en el Departamento del Cesar. Sus prácticas religiosas tienen una gran influencia de la Unión Pentecostal Unida. De acuerdo con Bocarejo (2015) esta organización confronta las elites Arhuacas tradicionales y sus formas de gobernanza tradicional. Así mismo como la distribución de la tierra, en tanto que reclaman el resguardo de Bushinchama constituido en 1996. En 1997 las autoridades indígenas prohibieron que se construyeran templos de acuerdo con la decisión de la Corte Suprema de Justicia. Sin embargo, en el 2006 se construyeron cinco templos nuevos dentro del resguardo. La presencia de los indígenas Arhuacos evangélicos supone retos en torno a la posible coexistencia religiosa, que tiene implicaciones no solo en su sistema de creencias, sino en la designación de resguardos, en la organización política y en los procesos de etnoeducación que se vienen llevando a cabo.

años, un renacer de las iglesias pentecostales y evangélicas con un capital político que ya ha probado su fuerza electoral²⁹. En una de mis primeras visitas a la SNSM, en Pueblo Bello me sorprendió que había una gran presencia de misioneros evangélicos. Luego cuando subimos a Simonurua había un joven arhuaco que tenía el pelo corto, vestía de civil y se encontraba apartado del resto de la comunidad porque había decidido convertirse al cristianismo. La empresa evangelizadora en la SNSM todavía existe, pero ahora ya no está en las manos de la Iglesia católica y los capuchinos, sino de las Iglesias pentecostales y evangélicas. Esta realidad conflictiva sigue siendo desconocida por el Estado, que privilegia un discurso de cuidado y de “relación armónica” con las comunidades indígenas como si ya estuvieran libres de procesos de evangelización.

Al preguntarse por los sedimentos visuales en la SNSM y la relación con la República y la Iglesia, surgen muchas preguntas sobre el proceso de colonización que se llevó a cabo, pero quizás, una de las preguntas más difíciles de contestar, desde una mirada del presente, sea: ¿Cómo se narra la violencia de la colonización y evangelización capuchina desde la versión de los y las arhuacas y cómo se ha representado en el cine y la fotografía durante el siglo XX?

La Misión Capuchina

Desde buena parte del siglo XIX, los pueblos indígenas del norte de Colombia pudieron vivir sin mucha interferencia del Estado, ni de misiones eclesiológicas en su territorio. Sin embargo, ya en 1864 el vicario apostólico de Santa Marta, llamaba la atención sobre la necesidad de reanudar la labor misional que había sobrevivido desde la conquista, sobre todo en los territorios de la Sierra Nevada y la Guajira (Uribe, 1986). Esta apertura interna, abonó el terreno para que se diera un nuevo concordato con la Santa Sede en 1887, suprimiendo las reformas seculares de separación de la Iglesia y el Estado, que los

²⁹ “El no en el plebiscito por la paz se impuso gracias, en gran medida, a la campaña que hicieron las iglesias” En: El Botín electoral de los votos cristianos en Colombia. El País 19/1/2018 https://elpais.com/internacional/2018/01/19/colombia/1516321616_545958.html. Estos fueron los resultados del plebiscito por la paz, celebrado el 2 de octubre del 2016 en el Departamento del Cesar: Si: 120.595; No: 117.446.

gobiernos liberales habían impulsado en 1850. La renovada relación con el Vaticano, por esta época, no fue un fenómeno exclusivamente colombiano y algunos autores lo denominaron como un *renacimiento misional moderno* (Bosa, 2015, p. 151). Para justificar la presencia de la Iglesia con las reminiscencias coloniales y la presencia de españoles que esto conllevaba dentro de la joven nación latinoamericana, se hizo énfasis en *el sacrificio misional* y su carácter libre de cualquier interés (geo) político (Bosa, 2015, p. 155). El Obispo colombiano José Romero, impulsó este proceso haciendo énfasis en la relación entre *patria y religión* desde *la fe cristiana* y el *amor a la República* y así *salvar a las almas de los indios en su desgracia* y permitir que “*con el conocimiento de Dios y la moral de Nuestro Señor Jesucristo, los indios vendrán a ser ciudadanos probos*” (Carta de Romero al Presidente de la Republica (s.f) Citada en Valencia (1924, p. 15) (citada en: Bosa, 2015, p. 157).

Los misioneros llegaron a Santa Marta el 7 de enero de 1888. Fueron recibidos por autoridades eclesiásticas y civiles. El obispo de Santa Marta oficializó la misión capuchina con centro en Riohacha que tenía como fin atender la “*civilización de los salvajes que pueblan la Guajira y la Sierra Nevada*” (Bosa, 2015, p.160). La financiación de los misioneros estuvo a cargo del Estado y tenía como uno de sus fines organizar y crear escuelas. Los misioneros y luego las monjas, que eran en su mayoría de origen español, catalán e italianos, se convirtieron en los principales mediadores entre los indios y el Estado, encargados de los asuntos educativos y religiosos para de esta forma permitir *la incorporación de los indios en la nación*. Para establecerse como intermediarios únicos, los capuchinos, no permitieron que los *civilizados* o colonos pudieran acceder a posiciones de autoridades dentro de la Sierra Nevada. De esta forma, dos asuntos estratégicos configuraron la presencia de los misioneros y su legitimidad como mediadores en la región: por un lado, *someter a los indígenas a las leyes de la República* y, por otro lado, *atender a la educación en los territorios indígenas* financiados por el Estado colombiano (Bosa, 2015, pp.164-165). Así analiza este periodo la líder Leonor Zalabata en la entrevista que le hice en junio de 2017 en Valledupar:

“...la misión capuchina no llega sola, llega con el aval de los políticos, de otras fuerzas económicas que eran las del gobierno, los contratos, el gobierno sostenía a la Iglesia católica para que nos enseñaran, decían ellos, o para que nos evangelizaran, o nos civilizaran, como se decía en esa época. Y el gobierno, tiene un contrato con la Santa Sede, es decir, no es una cuestión de un contrato entre una diócesis y una gobernación o una alcaldía. No, esto era un contrato entre la Iglesia católica desde Roma, con el Gobierno nacional.”

La guerra de los mil días en Colombia y la tensa situación política de ese periodo, afectó la misión y la dejó “*desecha y desorganizada*” (Valencia, 1924, p. 169). No obstante, a finales de 1902, con la victoria del partido conservador, los capuchinos recobraron sus bienes y además consolidaron la alianza entre el Estado y la Iglesia con la firma del *Convenio de Misiones de Colombia y la Santa Sede*. Esto, sumado a una mayor independencia del Obispado de Santa Marta, les permitió a los Capuchinos abrir en 1916 el orfanato Sierrita y en 1917 el de San Sebastián de Rábago (Nabusímake), dejando así un proceso de evangelización itinerante y centrándose en centros territoriales específicos.

En 1916, viajó una comisión de arhuacos a Bogotá liderada por Juan Bautista Villafañá (también conocido como Duane) acompañado de Salvador Izquierdo, Fermín Garavito, Diego Torres, Rafael Izquierdo y Juan Antonio Mejía para reunirse con el entonces presidente José Vicente Concha (Bosa, 2016, p. 112). Los Arhuacos le reclamaban al Estado la pérdida de autonomía política y la posibilidad de nombrar autoridades propias, demandado así un derecho a pertenecer al Estado-Nación. Para esto pedían una bandera y la aplicación de leyes colombianas. Sus reclamos se basaban en: autonomía educativa, un trato más justo en relaciones económicas con los colonos, y exigían el respeto a las tradiciones y costumbres propias, especialmente la celebración de la fiesta la *casamaría*. La respuesta del Estado no se hizo esperar y a finales de 1916 el gobernador del Magdalena de entonces Rafael Armas, dictaminó el decreto 63 como un intento de reglamentar la ley 89 de 1890, que determinaba “*como debían ser gobernados los salvajes que [iban] reduciéndose a la vida civilizada*” (Bosa, 2016, p. 115) En términos generales, el decreto lo que buscaba era establecer los procedimientos formales para enfrentar lo que tenía que ver

con autoridades civiles, comercio y atropellos culturales relacionados con las tradiciones, asegurando así, prácticas propias alrededor de los *Mamos*. Sin embargo, de acuerdo con Bosa (2016) la implementación de este decreto, lo que significó fue un detrimento del poder de los arhuacos y un despojo de sus tierras “*al otórgales a los misioneros y a las autoridades civiles nuevas competencias y un poder caracterizado por su alto nivel de discrecionalidad*” (Bosa, 2016, p.120) Esto hizo que todos los inspectores de la década de 1920 fueran colonos, ya que ningún arahuaco estaba en posición de asumir dicha autoridad. Permitiendo, en últimas, que se incrementara una dinámica despojadora, correspondiente a la pérdida de capacidad para gestionarse de forma autónoma, la capacidad de tomar decisiones propias y la posesión de tierra. Como lo señala Bosa:

“De esta manera, si el decreto parecía otorgar un nuevo espacio de participación política para los arhuacos, el hecho de que esta instancia fuera puramente consultiva contribuía a institucionalizar aún más la sujeción de los indígenas frente a las autoridades estatales y religiosas” (Bosa, 2016, p. 121)

Paradójicamente, lo que para el pueblo Arhuaco fue la primera comunicación directa con el Estado, terminó siendo uno de los momentos más dolorosos de su historia. La presencia de los capuchinos y la ferocidad de su empresa civilizatoria y evangelizadora sometió a los arhuacos, no solo al poder político y económico por parte del Estado y la Iglesia, sino que inscribieron su poder en los cuerpos, en la lengua y en todo su sistema de creencias.

Fotografía y Colonialismo: Cuerpos sujetos.

El explorador sueco Gustaf Bolinder³⁰ desembarcó junto con su esposa en el puerto de Santa Marta en Febrero de 1914. El Museo de Gottemburg, lo había enviado para la recolección de materiales etnográficos y arqueológicos en las zonas del litoral y las estribaciones montañosas de la SNSM. Su expedición en un principio, sería de unos pocos meses, sin embargo, terminó alargándose casi dos años por el comienzo de la *I Guerra*

³⁰ Ver los textos del etnógrafo sueco Gustaf Bolinder (1966), quien realizó dos estancias de investigación en la Sierra Nevada en 1914-1916 y 1921. Para un contexto más general véase Uribe Tobón (1992).

Mundial, que le imposibilitó regresar a Europa³¹. Las impresiones del etnólogo, cuando llegó a Santa Marta dejan ver la influencia que tenía del racialismo:

“La mezcla de tres o más pueblos fundamentalmente distintos, como se sabe, produce un resultado muy pobre. En el norte de Colombia tenemos un gran centro de degeneración racial” (Bolinder 1966 [1925] 278 Tradición Uribe (1987, p. 4)

Bolinder junto con su mujer, con quien ya tenía una hija nacida en Colombia, se fue a vivir con los indios *Ika* a San Sebastián de Rábago (Nabusímake). De acuerdo con Uribe (1985), el trabajo como etnólogo de Bolinder estaba influenciado por el difusionismo: le interesaba especialmente la cultura material y el vínculo de los *Ika* con otros grupos cercanos, con el fin trazar sus posibles orígenes. Concluyó así, que los *Ika* estaban relacionados con los chibchas del grupo andino (Uribe, 1987, p. 5).

Boldiner regresó a Suecia y cuando finalizó la I Guerra Mundial, volvió nuevamente a San Sebastián del Rábago (Nabusímake). Su intención, en esta ocasión, era hacer una película etnográfica, pero se encontró con el orfelinato que los capuchinos habían creado. Su interés ya no sólo radicaba en entender el origen de los *Ika*, sino, en hacer una película desde una perspectiva de la antropología del rescate:

“se dice que la cultura de los ijca(sic) a diferencia de la de muchos otros, ha sido ahora remplazada por la verdadera civilización. Esto es, para estar seguros, algo muy bueno para los indios; sin embargo, es una lástima que su cultura pronto será representada por una película y una colección de museo (Bolinder 1966 [1925]: 271, Traducción Uribe, 1987, p. 5).

Más allá del sesgo racista, museográfico e incluso la complicidad con los capuchinos que muestra Bolinder, propio de una tradición etnológica marcada por el racialismo y el difusionismo, la importancia de sus documentos visuales, tanto de su película como de las

³¹ En la misma época, el antropólogo Bronisław Malinowski también se quedaría sin poder salir de Nueva Guinea por los mismos motivos, al igual que el antropólogo alemán Konrad Theodor Preuss quien se quedó dos años conviviendo con los Uitoto en Colombia.

fotografías³², radicó en mostrar a los indígenas no como seres alejados de la modernidad, sino por el contrario, insertos en un proceso de control estatal y de evangelización, que retrata desde la violencia que implicó esta empresa civilizatoria. En efecto, las fotografías de Bolinder, son mucho más potentes que sus análisis como etnólogo y tienen un valor que, en muchos sentidos, se alejan de la fotografía antropológica hegemónica de principios del siglo XX, en la que se privilegiaba una imagen exótica e inalterable de los nativos/indígenas /aborígenes (Mydin, 2006, p. 196).

Las fotografías de Bolinder parten de una mirada científica en la que se busca medir, comparar y equiparar, desde una tradición antropométrica en la que se estaban configurando unas ideas de raza de acuerdo con el color de piel, la estatura y la cultura material (Poole, 2000; Naranjo, 2006). La producción y circulación de estas imágenes, se enmarcan en una *economía visual* que parten de la ciencia y la etnología basada en la observación y el rescate de este grupo humano que, según Bolinder, se encuentra próximo a desaparecer. Sin embargo, la ambigüedad semiótica de la imagen, desde su ámbito representacional hace que estas fotografías tengan múltiples significados y uno de ellos sea el de situar el cuerpo desde los poderes de la Iglesia y el Estado.

Las cuatro imágenes que se escogieron para analizar en este apartado, son fotos en las que se representan cuerpos sujetados. En la foto del hombre (Figura 10) y en la foto de la niña/niño (Figura 13), la violencia de la sujeción es explícita. Aparece un hombre y una niña amarrados: el hombre, por un *semanero* y la niña a un árbol. En la Figura 11, la sujeción se da desde la domesticación corporal a partir del corte de pelo y el bautismo. Y en la Figura 12, la sujeción se da desde la domesticación del cuerpo con la formación de filas, propia de instituciones occidentales como la escuela y la milicia. A partir de esto, se identifican cuatro tipologías de cuerpo: racializado, evangelizado, domesticado y salvaje. Estas cuatro tipologías de cuerpos, permite acercarse a otras tecnologías de control y poder más precisas. De esta forma, nociones como *indio* como categoría racial, la eliminación de la cultura (lengua, el vestido y los cabellos largos), la aparición del orfanato, procesos de

³² La aparición de la fotografía en Colombia se sitúa alrededor de 1840, con Luis García Hevíá en el marco de las corrientes culturales del siglo XIX.

mestizaje, la implementación del matrimonio y el bautismo, aparecieron en los testimonios que produjo la elicitación de las fotografías.

Las imágenes tienen en común representar a los arhuacos inmersos en un sistema colonial en el que aparecen diferentes actores sociales de la época. De acuerdo con Bosa, la ocupación Capuchina en Nabusímake significó un periodo de *conflicto colonial* (2016, p. 109). Si bien, el período colonial tradicionalmente se ubica dentro la historiografía tradicional en el periodo pre- republicano, para Bosa (2016), es evidente que la población denominada como “indígena”, siguió siendo considerada como inferior a los ojos del Estado y en este sentido, este periodo estuvo marcado por el conflicto entre indígenas, misioneros, colonos, agentes del Estado y yo añadiría, el poder de la representación etnológica. La complejidad del proceso colonial evangelizador, implicó toda la configuración de un sistema clasificatorio en torno a la raza, el sistema de creencias y las interpretaciones del pasado, en las que emergen elementos mágico-mitológicos. La supervivencia de este proceso de exterminio cultural, dejó reminiscencias en el sistema de creencias en los arhuacos, no sólo en la lengua, sino en todo una confluencia en el que las prácticas religiosas relacionadas con los *Mamos* adoptaron elementos de la religión católica, como: la confesión, la autoridad centrada en el patriarca y la seguridad³³. La influencia de los capuchinos en Nabusímake no solo significó un proceso de evangelización, sino una transformación de las propias formas de entender la comunicación, la autoridad y lo sagrado.

Las fotografías como documentos de la memoria, son objetos que interpelan el presente de forma más directa que el texto escrito. Si bien pueden carecer de un contexto narrativo, son fuentes inmediatas para ser compartidas y generalmente son vividas de forma emocional. Las fotografías como *estructuras del sentimiento*, en términos de Williams (1997) son documentos culturales que muestran cómo es experimentada la vida social, pero sobre todo cómo es sentida. Durante el trabajo de elicitación de las fotos de Bolinder, uno de los elementos que surgió, fue lo difícil que es hablar sobre la misión capuchina. Bunkei, una mujer arhuaca a la que le mostré las fotos, me preguntó de dónde las había sacado,

³³ El análisis de estas prácticas religiosas se profundizará en el capítulo V.

insinuando que era prohibido que un *bunachi* las tuviera. A lo largo de la entrevista Bunkei se mostraba contrariada e incluso en algunos momentos molesta por las imágenes. La huella de los capuchinos no es algo tan visible, pero su presencia fue tan fuerte que todavía mantiene sus ecos. Hablar de este periodo histórico puede ser un proceso complejo, que se acentúa cuando se tocan sobre temas espirituales. Los *sedimentos visuales*, en ese sentido, tiene un efecto emocional que se remonta a un pasado que en ocasiones es nostálgico, seductor y otras veces doloroso. Así, la fotografía, se inviste de un aura de misterio que hace que se configure también como un objeto que seduce y repele al mismo tiempo. Entre más antigua es la fotografía, más misteriosa resulta.

Las fotografías tienen sus propias trayectorias de visibilidad que se van transformando en el tiempo. Las fotos de Bolinder, estuvieron por mucho tiempo en la penumbra y no fue hasta que se estrenó la película *Nabusímake: Memorias de una independencia* (2010) que se volvieron más visibles para el pueblo arhuaco y al final formaron parte de su historia. Cuando fui a Nabusímake, estaba en la búsqueda de Manuel Chaparro, quien en la película les muestra las fotografías a los hijos de Amado Villafaña, como si de algo sagrado se trataran, sin embargo, ya había fallecido a mi llegada. Luego, las fotos fueron reproducidas en varias partes de la SNSM y en la actualidad se pueden encontrar expuestas a gran escala en el Pueblito en Nabusímake, en la antigua iglesia capuchina en donde la población las puede ir a ver, como si fueran imágenes religiosas. Las fotos de Bolinder siguen teniendo un aura de misticismo y hermetismo, como escondiendo algo que no puede ser verbalizado, que no puede ser rastreado: las fotografías, en tanto objetos culturales, guardan los trayectos inefables de la memoria.

Cuerpo racializado



Figura 10 Foto: Gustaf Bolinder 1915

“Esta foto fue la que usamos para Nabusímake: memoria de una independencia, porque fue cuando la misión capuchina estuvo en Nabusímake.” Amado Villafaña

“Todos ahora quieren ser indios. Hace treinta años nadie quería ser indio” Amado Villafaña.

En la fotografía (Figura 10) se muestra a un *indio*³⁴ arhuaco siendo sujetado por un *semanero*. El hombre Arhuaco es más alto que el otro. La fotografía permite determinar la altura de los dos hombres. Detrás de esta fotografía de Bolinder, subyace una mirada que viene de la tradición antropométrica que buscaba medir, establecer proporciones y comparar (Naranjo 2008). En efecto, una de las características de esta fotografía (entre otras) es que se puede identificar cómo los Arhuacos eran y siguen siendo altos, en relación a los mestizos colonos que se asentaron por esa época. Otro elemento que se puede distinguir es el color de piel del Arhuaco más oscuro, que el del *semanero*. Por el último, el traje se encuentra evidentemente sucio, como si hubiera sido arrastrado para traerlo a la misión. Así lo narra Bunkei:

“Nuestros Mamos dicen que cuando entraron los capuchinos, ellos no castigaban, pero si obligaban de pronto a dejar la cultura. Nosotros para ellos éramos como cimarrones, como viviendo en el monte”.

Bunkei no hace referencia al calificativo racial de *indio*, y en cambio utiliza el de *cimarrón*, que hace referencia a los negros rebeldes que se fugaban en la época colonial. En la descripción de Bunkei, se denota la construcción de una alteridad en la que los Arhuacos eran los otros, los que vivían en el monte y no se sometían a la autoridad de los capuchinos. No obstante, es la categoría racial de *indio* que denota un tipo de calificativo de exclusión. Así lo vivió Amparo Niño cuando salió a vivir cerca de Valledupar en los años 70s.

³⁴ “indio” viene de “Las Indias”, que designa el toponímico del lugar al que Cristóbal Colon creyó que había llegado 1492 cuando los españoles llegaron a América. En la actualidad, “indio” tiene connotaciones racitas y se relaciona con “inculto” y “salvaje”. Para esto, la denominación más usual es “indígena” que viene del latín *indígena* que significa “nacido en”. A los pueblos indígenas de América se les llama científicamente *amerindios* (del inglés *Amerindian*) que hace referencia a los individuos o comunidad nativos del continente americano. En este apartado, se hará un uso indiscriminado de la palabra “indígena” o “indio” dependiendo del énfasis que se quiera dar en el texto.

“Soy de Nabusímake, vengo de la comunidad Arhuaca, porque me dijeron que me presentara, pero había unas alumnas que como que todo les molestaba lo que yo hacía; no sé qué de la india, que no se tanto y que esos indios, y decían indio y pues me afectaba, pues porque todo era para mí (que la india, que la india), ¡ay que situación! y sentarme ahí con ellas, me sentía mal, muy mal, pero yo dije no tengo que ser fuerte ¿por qué me tiene que dar vergüenza? No me voy a dejar que me tengan el remoquete de india, voy a aguantarme hasta cierto punto y voy a reventar, así fue, no me daba rabia que me dijeran india, sino el modo despectivo con que lo decían.” (entrevista a Amparo Niño, 2017)

La categoría racial de *indio*, viene acompañada de unos regímenes de representación que no solo dan cuenta de unas formas fenotípicas, sino morales, en tanto el *indio* representa el salvaje, que no responde a ningún tipo de ley, ni cristiana, ni estatal, que vive en el monte, en la ociosidad, sin hacer nada productivo. Estos modos de representación del *indio* configuraron unas formas morales hegemónicas de mostrar a los indígenas de la SNSM que en la actualidad siguen sobreviviendo. Así lo señala Amado Villafaña en *Wàsi* (2017):

“Y el que no tiene la buena voluntad, nos hace ver como el bruto, el indio bruto, cuando se regañan entre ellos dicen el indio, para decirse bruto, borrachones, flojos... Uno ve todavía en las novelas al rico, al pobre, al indio y al negro. Entonces casi siempre, en los oficios de las más bajas labores está el negro o está el indio. Y para regañarse, el indio este, entre ellos mismos. Entonces, eso ha ido bajando poco a poco, pero entonces yo creo que todavía hace falta trabajar un poco más, para que, los indígenas... no somos brutos, los indígenas tenemos mucho que aportar al mundo.”

Esta fotografía (Figura 10), permite analizar categorías raciales antropométricas como la altura de los indígenas que desde una economía visual genera una ruptura con las representaciones hegemónicas de los indígenas más de tipo andinos o incluso con los Kogis (que son más bajos en general que los Arhuacos). De hecho, en las fotografías antropológicas de principios del siglo XX, en las que el o la antropóloga se toma fotos con los indígenas, el hombre/mujer (generalmente blanco) sobresale por encima de los indígenas, como si de un signo de superioridad se tratara. El arhuaco al estar sucio, muestra

la brutalidad con que eran traídos a la Misión Capuchina, siendo amarrados, y al parecer, casi arrastrados por los semaneros que representaban el poder policivo, al servicio de la misión. La fotografía no es neutral y da cuenta cómo se configuran unas categorías de diferenciación desde la raza, de acuerdo al color de piel y el vestido. La historicidad de la palabra *indio*, va más allá de dar cuenta de unas características físicas y supone actitudes morales, que, en la actualidad, siguen siendo utilizadas como una forma de exclusión y de poder sobre los arhuacos.

Cuerpo evangelizado



Figura 11 Foto: Gustaf Bolinder 1915

“Los verdaderos arhuacos tienen el cabello lacio y no crespo. Esos son los cruzados y no son tan puros, como los de la Sierra, con su mirada fija”. Inés

“Es la forma en como castigaban a la gente. Aquí los están motilando. Es el mismo...” (de la primera foto) Amado Villafaña

En la película silente *La Pasión de Juna de Arco* (1928) de Carl Theodoro Dreyer, Juana de Arco es juzgada por el poder patriarcal de la Iglesia. En una escena, cuando parecen agotarse los argumentos teológicos, la encierran en un cuarto y le cortan el pelo con tijeras de una forma dramática y humillante. La película de Dreyer está basada en los textos originales del juzgamiento de la Iglesia a Juana de Arco en Inglaterra. El proceso de evangelización de los capuchinos implicó, no sólo un adoctrinamiento de la razón y el espíritu, sino el sometimiento total del cuerpo, desde una tradición católica. En la fotografía (Figura 11) aparecen varios personajes: en el primer plano se encuentra el sacerdote con rasgos europeos, seguramente español, que parece estar dando la bendición, mientras otro hombre de piel oscura, con sombrero blanco mira a la cámara. En el plano de fondo, se encuentra el hombre de la foto anterior, pero esta vez sentado, cortándole el cabello. Dos colonos, al parecer semaneros, lo observan y otro hombre arhuaco de espaldas se encuentran parado frente a él, como si fuera el próximo para el corte de cabello. Así narra Amparo Niño, la experiencia de cómo su abuelo trató de alejar a su padre de la misión capuchina:

“..y me cuenta que atrevidamente mi abuelo intentó para que mi papá se fugara del internado y de pronto se llevó a mi papá, de ver que se lo habían arrebatado, se lo habían traído, le habían cortado el cabello, le habían quitado su manta y todo, entonces él mismo trató de rescatar a mi papá (mi abuelo) dicen que se lo volvió a llevar, pero volvieron otra vez los padres.... ya los capuchinos, por esa época, no solamente eran sacerdotes, sino que tenían como esa autoridad civil, a veces como el inspector como el padre Luis De Mazarrón que era español”

Amparo señala cómo el poder de los sacerdotes, no sólo se investía de un poder espiritual, sino civil. Los misioneros tenían la potestad de traer a los indígenas insumisos y aplicarles el poder evangelizador, que empezaba cortándoles el cabello a los hombres, los despojaban de la manta y finalmente los bautizaban. La combinación del poder religioso y el poder civil configuró una tecnología infalible de etnocidio que poco a poco fue drenando la cultura de los arhuacos, hasta el punto de minimizarlos, humillarlos y apartarlos de sus

ancestros y autoridades espirituales. El bautismo implicaba la posibilidad de adaptarlos a la vida civil, despojándolos de sus nombres y adjudicándoles nombres hispanos. Luego, la misma práctica del bautismo de la Iglesia católica fue adoptada en las prácticas religiosas de los Mamos. Así lo cuenta Bunkei:

“...ellos [nos] obligaban ir a la Iglesia católica. Y muchos en nuestra tribu, que la Iglesia, para nosotros la Iglesia no... Nosotros somos bautizados desde que estamos de seis meses. Nuestro guía espiritual, que son los Mamos, él nos bautiza como bautizarlo a usted en una iglesia. Ese día, se va un poco de arhuacos a hacer un pagamento y se hace el bautismo. Es decir, me bautizan a mí de 6 meses y ya quedo bautizada. Me dan mi nombre. Mi nombre es Bunkei, me dicen Virginia, pero mi nombre en Arhuaco es Bunkei”.

Lo violento de la fotografía (Figura 11) radica en un gesto aparentemente inofensivo como cortar el cabello, pero que carga con la historicidad de una tecnología de sometimiento del cuerpo, del exterminio cultural y de la humillación pública, que se justificaba desde un proceso evangelizador. El cortar el pelo es una forma de uniformar, de eliminar las inscripciones corporales que denotan diferencia y alteridad. Consiste en la sumisión del otro a un poder civil y religioso. Sin embargo, es desde sentimientos como “vergüenza” u “ofensa”, como se ha interpretado esta fotografía. Así lo cuenta el joven sonidista del CCZ Berni Gutiérrez, cuando vio la fotografía por primera vez:

“En Nabusímake nos contó, ya el señor ya falleció el año pasado [Manuel Chaparro], que él nos dio para que viéramos estas fotos y nos contó la historia de cómo motilaban [cortar el cabello] a los indígenas arhuacos en ese tiempo para que se avergonzaran, porque cortarle el pelo a un arhuaco, es mejor dicho la peor ofensa que le pueden hacer. Y si se lo corta uno, entonces es un rechazo a lo que uno es.” (entrevista a Berni Gutiérrez, 2017)

La fuerza de la fotografía está en su composición con el manejo de la profundidad de campo. En el primer plano, presenta a un sacerdote que hace un gesto ambiguo como si estuviera bautizando, mientras en plano de fondo hay un arhuaco al que le cortan el cabello. Los dos eventos se relacionan, pero no es algo explícito, sino que adquiere ese sentido

desde su composición. La fotografía, por un lado, evoca el bautismo como una forma de inserción en la vida civil y a la vida cristiana (aunque el gesto del sacerdote no sea ese necesariamente) y, por otro lado, representa un corte de cabello, cómo una forma de sometimiento del cuerpo desde un acto público que Berni, explica desde la “vergüenza”. La foto presenta un proceso liminal, en el que el indígena está siendo adoctrinado, homogenizado y masculinizado desde un canon occidental de cómo los hombres deben llevar el cabello corto.

Cuerpo disciplinado



Figura 12 Foto: Gustaf Bolinder 1915

“¡No!, mi abuela sí, mi abuela de parte de mi madre, porque ella fue raptada por la misión capuchina y la llevaron pequeña y salió casada, después de estar en la misión capuchina...Mi madre ya no estuvo, yo menos. Conocí sí, la misión capuchina, en ocho meses, siendo muy niña. Afortunada que la decisión de mi papá era otra; no de educación, pero que no fuera... que fuera pública, nunca estuvo muy integrado al proceso de los misioneros”. (entrevista a Leonor Zalabata, 2017)

El proyecto civilizatorio de los capuchinos, estaba acompañado por un plan educativo, en la que se enseñaba español, la religión católica y los símbolos patrios de la joven República. La educación religiosa, se basaba en un disciplinamiento total del cuerpo: estar sentado por horas en una silla, pedir permiso para levantarse, azotarlos con látigo cuando era necesario y formarse en filas. Es esto último, es lo que aparece en la fotografía (Figura 11): unos niños formados en seis filas, una bandera de fondo (símbolo de la República) y la vista vigilante e invisible del cura-profesor. La sujeción en este caso, no es con una cuerda o con unas tijeras para cortarles el cabello, sino desde un proyecto civilizador que estaba siendo totalmente incorporado en los jóvenes. La escuela apropia las tecnologías de disciplinamiento de la milicia con la formación en filas y la adapta para domesticar el cuerpo *salvaje* de los indígenas: los niños desprovistos del traje tradicional, del cabello largo, deben estar rectos y con la distancia adecuada. Una de las formas más efectivas de integración a la República y a la Iglesia consistía en homogenizar a los indígenas desde la escuela y de esta forma imponerles el matrimonio cristiano. La estrategia de los capuchinos fue traer indígenas de otras etnias que hablaran otras lenguas, para que así, por un lado, perdieran sus lenguas vernáculas y sólo pudieran comunicarse por medio del español y, por otro lado, los arhuacos se mezclaran, perdiendo sus propias formas de alianza y relaciones de parentesco. Así lo narra Leonor Zalabata:

“la forma como la misión capuchina venía deteriorando las costumbres arraigando a la gente sus propias costumbres, su propia tradición, y el mensaje que los curas trajeron. Pues traían, trajeron Bari, Motilones, trajeron Wayúuss, trajeron de acá de la Serranía del Perijá, trajeron personas para tratar de fusionar y así, acabar con las lenguas para que imperara el castellano, fue la estrategia.” (entrevista a Leonor Zalabata, 2017)

La homogenización desde la eliminación de la alteridad, permitía crear “ciudadanos cristianos” que pudieran casarse y habitar la SNSM, desde la institución del matrimonio católico. No sólo se trató de eliminar las tradiciones propias de parentesco y alianza, imponiendo el matrimonio, sino de eliminar todo tipo de identificación cultural desde un proceso de mestizaje impuesto con otros grupos. Esto, les permitió a los capuchinos, ganar legitimidad dentro de la población y afianzar su presencia en el territorio. Así lo explica Leonor Zalabata:

“Lo cierto de eso, es que siempre tuvieron sus propias fuerzas ¿no? y la gente que vivía allí, es decir, primero trajeron gente de todas partes que podían apoyarles, después, ellos mismo fueron creando esa mentalidad de personas mayores que después se casaban, o los casaban de acuerdo a su forma de pensar y su misión católica. Se los acomodaba como los bisabuelos ya abuelos, que fueron, les dieron casa, costumbres, provenían de un proceso de perder la lengua, de perder costumbres, entonces eran fuertes aliados de la misión capuchina y eso, creo que, aunque no era muchos, si tocó fondo. Entonces siempre, hasta ahora, hoy en día, todavía existen personas arhuacas que son de Nabusímake, que son de otro lado, pero defienden la llegada de los sacerdotes y el ejercicio de la práctica católica.” (entrevista a Leonor Zalabata, 2017)

La escuela, como lugar predilecto para la empresa civilizatoria, fue el espacio de homogenización del cuerpo, pero también era un espacio de socialización en la que no solo había arhuacos, sino etnias de otras partes del territorio. Esto cumplió varias funciones: primero, imponer el castellano como lengua de comunicación; segundo, establecer el matrimonio católico como institución para la reproducción social y tercero, generar legitimidad en el territorio ocupado con las personas que traían. La sujeción del cuerpo, en este caso, era total y el poder estaba incorporada en los niños y niñas. Sin embargo, de manera paralela, existían formas de resistencia, cuerpos insubordinados que no se plegaban al poder de los capuchinos.

Cuerpo salvaje



Figura 13 Foto: Gustaf Bolinder 1915

Quizás, una de las fotografías (Figura 13) más misteriosas y ambiguas de Bolinder sea esta, en la que aparece un cuerpo andrógino amarrado a un poste de madera en medio de un paisaje desolado. Al parecer el niño/niña está siendo castigado/a o según Amado Villafaña: *“Esta es de la llegada de los capuchinos, también como raptaban a los niños para*

llevarlos al orfanato.” La cintura del niño/niña se encuentra curvada como si tratara de zafarse de la cuerda que le amarra las manos. La fotografía representa un cuerpo sujetado, desde un poder que no aparece, que es invisible en la imagen. Más allá de la sujeción y la relación con el orfanato, la fotografía deja una sensación de aislamiento, de soledad y segregación, cómo si escondiera algo que no es visible desde una descripción representacional. El aura de la fotografía permite evocar una narrativa que no se reduce a lo histórico y se sitúan entre lo real y lo mítico, entre el sincretismo de las prácticas de los capuchinos y de los Mamos. La imagen tiene una fuerza invisible que no es posible extraer del todo: ¿eran los niños raptados por la orden de los capuchinos?; ¿era esta una forma de castigo de los capuchinos?; ¿cuál fue el rol de las mujeres en la misión capuchina? El cuerpo salvaje, no es solo salvaje por el cuerpo mismo y la ambigüedad del género, ni siquiera por la resistencia del gesto de la cintura, sino por la polifonía de interpretaciones que genera. La mezcla entre lo mitológico y las experiencias personales que evocan. Por ejemplo, para Amparo Niño, su llegada al orfanato, no fue porque los capuchinos la raptaran, sino por decisión de su familia:

“... lo más oicionado era pues llevarme al internado, al orfanato donde llevaban a los niños huérfanos, los que según cuentan eran los que no tenían padres y los llevaban allá. De todas maneras, mi papá (Prospero Niño) optó por llevarme, no tal vez porque era huérfana, que quedaba sola, sino porque tal vez sentía algún aprecio hacia los capuchinos que eran los que administraban el orfanato”

Para Bunkei, la foto no representa un castigo por parte de los capuchinos, sino de los Mamos. Si bien la foto es tomada en la época de Bolinder, para Bunkei este tipo de castigos constituye una práctica que se mantiene entre los arhuacos contemporáneos. Las tecnologías de sometimiento del cuerpo, hacen parte de un proceso en donde la confesión, la *aseguranza* y, en este caso, los castigos físicos son retomados dentro de las prácticas religiosas de los Mamos. Así lo señala Bunkei:

“Como un castigo que le daban a los arhuacos de antes. Como si yo cometía un error, me castigaban como si yo hubiera matado a alguien. Como si yo hubiese violado a alguien.

Por ejemplo, yo hago algo y dentro de mi comunidad, en donde están los cabildos, los Mamos. Ellos dan una orden que, ellos pueden darme látigo. A mí me amarran, me alzan. Así como esta esa niña y me dan uno. Si dicen que son cuatro latigazos, son cuatro latigazos que me tienen que dar. (entrevista a Bunkei, 2017)

La convergencia entre el catolicismo y las prácticas espirituales relacionadas con los Mamos, es un proceso que, aparentemente, también se dio desde la inscripción en el cuerpo, en la que el castigo físico fue adoptado como parte de la relación con la autoridad patriarcal por los *Mamos*. Sin embargo, no sabemos con seguridad, si lo que narra Bunkei era un castigo físico propia de las prácticas de los Mamos o apareció con la llegada de los Capuchinos. La adopción de estas prácticas, es tal vez, el lugar más complejo para entender cómo fue la influencia de los capuchinos en la espiritualidad Arhuaca. Así lo interpreta Amparo Niño:

“... entonces a veces cuando no se cumple a cabalidad como ellos [los Mamos] mandan esa influencia espiritual ejerce presión en las personas, puede llegar a posicionarse de la persona. Entonces tiene que haber uno que sepa las dos cosas, tanto lo católico para poder contrarrestar. Y de pronto le dicen a uno consíguete esto... hay otros Mamos que no utilizan eso, pero se ve que si hay gran influencia en la parte religiosa. Y hay Mamos que no utilizan nada del catolicismo, pero hay otros que sí, hay esa influencia” (entrevista a Amparo Niño, 2017)

La ambigüedad de esta fotografía (Figura 13) evoca otras interpretaciones que no se suscriben a lo histórico y aparecen referencias mitológicas sobre el rol que tenían las mujeres durante la misión. Una de las características de las fotografías de Bolinder es lo poco que aparecen las mujeres representadas. No sabemos si fue porque no le permitían tomar fotos de mujeres, o simplemente porque Bolinder prefirió tomarles foto a los hombres. De acuerdo a la narración de Bunkei, las mujeres cumplieron un papel fundamental, especialmente *Ati Naboba*. Así lo cuenta Bunkei:

“Eso había sucedido con esa señora [Ati Naboba]. Que ella se fue no sé cuánto duraría por allá y estando por allá, ella dijo: “¿yo por qué no voy a defender a mi gente?” Yo voy a defender a mi gente. Ella se ingenió, se hizo como cultura, como hoy en día nuestro guía espiritual ser Mamos. Entonces ella se hizo como “Mama” y se puso una faja negra con nuestro vestuario y se ha venido a Nabusímake al pueblito en donde estaban los capuchinos y ella reunió a su gente...Entonces ella empezó a reunirse y hacían comida y cuando los capuchinos llegaban entonces ella hacía su trabajo. Muchas mujeres fueron viendo entonces, vamos a tejer mochila. Ella fue la que enseñó a tejer mochila a los arhuacos: tejer mochila, hilar lana, cuidar las ovejas. Cuando los capuchinos llegaban ellas no se le acercaban y la respetaban porque la veían a ella porque era diferente a los demás, porque ella estaba dispuesta a enfrentar a los capuchinos, como diera y ella tenía que demostrar que ella era más que los capuchinos.” (entrevista a Bunkei, 2017)

La mochila, en el relato de Bunkei es un símbolo de resistencia frente a la misión. El tejer las mochilas, como práctica cotidiana de las mujeres, se enfrenta al poder masculino de los capuchinos. Tejer, se vuelve un acto de insubordinación, de recuperación de las tradiciones y de los mitos de origen como el de *Ati Naboba* que, para los Arhuacos, es también el nombre de una laguna sagrada en los picos nevados. La ambigüedad de la fotografía en la que el cuerpo andrógino es castigado y abandonado, pone de manifiesto narrativas de resistencia que son invisibles a la imagen misma. El cuerpo salvaje de la niña/o, es también el detonante de relatos salvajes e inclasificables. La narrativa de Bunkei tiene tres elementos importantes: el primero, hacer uso de la mitología nativa para entender un hecho histórico y desde ahí interpretar el pasado. El segundo, es la aparición de la mujer, en este caso representada por *Ati Naboba*, desde un rol de resistencia a la misión capuchina y el tercero, señalar como el tejer mochilas, como práctica propia de las mujeres, garantizó la reproducción social y la memoria del pueblo Arhuaco.

Cuando terminamos la entrevista, Bunkei se mostraba molesta y afectada. Para Bunkei desde su trabajo como guía turística, no es un problema hablar de la cultura Arahua en términos generales. Sin embargo, al visionar las fotos de Bolinder y los conflictos religiosos que subyacen, su narrativa se deslocalizaba de los temas convencionales y tocaba

su sistema de creencias. Así lo manifestó: *“Esa época era muy dura y a los arhuacos no nos gusta hablar de eso, la gente piensa que nosotros no creemos en dios, pero nosotros creemos”*. Bunkei pone de manifiesto el conflicto espiritual que supuso la misión capuchina, en la que la religión cristiana todavía hace parte de su sistema de creencias. La fotografía en este sentido tiene un aura sagrada que genera curiosidad, pero también agotamiento. Existe una relación emocional con la imagen en tanto que evoca una memoria, que remite a la historicidad de sus creencias y el complejo proceso de transformación religiosa que vino con la misión. La fotografía, como objeto, contiene una memoria emocional que transita en el tiempo y se re-significa en el presente, no solo como un acto de interpretación racional, sino también espiritual.

Producción de la alteridad: Prolegómenos del Cine Arhuaco

“El público que pagaba dos centavos para compartir las vicisitudes de los personajes, no pudo soportar aquella burla inaudita y rompió la silletería. El alcalde, a instancias de don Bruno Crespi, explicó mediante un bando que el cine era una máquina de ilusión que no merecía los desbordamientos pasionales del público. Ante la desalentadora explicación, muchos estimaron que habían sido víctimas de un nuevo y aparatoso asunto de gitanos, de modo que optaron por no volver al cine, considerando que ya tenían bastante con sus propias penas para llorar por fingidas desventuras de seres imaginarios”. Cien años de Soledad. Gabriel García Márquez.

La invención de la etnografía y la cinematografía son dos hechos que coinciden históricamente a finales del siglo XIX. No es una casualidad, sino su uso se enmarcó dentro de un proyecto modernizador, de racionalización, apropiación y dominación de las potencias coloniales. La creación de estas dos tecnologías de registro, una desde el texto y otra desde la imagen, se configuraron como dos formas de clasificar el mundo, de inventarlo y volverlo lenguaje a partir del registro etnográfico y las máquinas de visión. La producción de la alteridad, desde la exotización, significó la posibilidad de darle sentido a las nociones de civilización y progreso que acogían las naciones occidentales dentro de su empresa colonizadora. La producción de la alteridad, significó no solo una forma de

inventar unos “otros” para definir un “nosotros”, sino de poner a disposición todas las tecnologías de registro con el fin de domesticar la diferencia, desde una representación omnipresente de la geografía humana que permite la imagen y la etnografía desde sus posibilidades comparativas. La antropología, históricamente ha estado vinculada con la representación audiovisual desde sus orígenes con la *Expedición del Estrecho de Torres* en 1898. En esta primera etapa, de acuerdo con Banks y Ruby (2011), la producción de imágenes se caracterizó por videos cortos en los que se buscaba hacer mediciones antropométricas y recuentos de la cultura material (cuerpos, trajes, armas, casas, etc.) y de esta forma, documentar, estudiar y comparar grupos humanos.

De acuerdo con Mateus (2012; 2013), en Colombia, el primer momento de representación de los indígenas dentro de la historia del cine indígena lo denomina de *descubrimiento* desde la década de 1920 hasta 1930, en la que los indígenas son representados desde el exotismo y como parte del paisaje exuberante. De este periodo, se pueden mencionar la película de César Uribe Piedrahíta, *Expedición al Caquetá* (1930-1931) y los trabajos de documentación de extranjeros como *A Journey to the Operations of South American Gold Platinum Co. in Colombia South America* (1937), atribuido a Kathleen Romelli. En este contexto, aparece la película etnográfica silente *Indios a caballo* (1920) de Gustaf Bolinder, filmada en el norte de Colombia, en la que dedica una parte a los Arhuacos de Nabusímake. Los indígenas son el centro de la representación, pero se trata más de un recuento de la diversidad étnica en el norte de Colombia que de una profundización descriptiva sobre cada grupo. El valor de la película está en mostrar a los Arhuacos en un contexto de intercambio con otros actores no indígenas, como los capuchinos y los colonos, cosa que era poco común en las películas etnográficas. Incluso la afamada película etnográfica *Nanook of the North* (1922), de más o menos la misma época, minimiza la relación con el mundo exterior de los Inuit, al no mostrar el ya importante intercambio comercial que tenían con la empresa francesa de pieles de los hermanos Révillon (Piault, 2012, p. 90). La película de Bolinder, empieza como un viaje típico de explorador, con imágenes del barco y las dificultades de su trayecto. La primera imagen de los Arhuacos en Nabusímake, es de hombres saludándose e intercambiando hoja de coca (*ayo*). Este gesto, tan característico de los indígenas de la SNSM, sólo sería posible representarlo con la aparición de la imagen en

movimiento. En la siguiente imagen, entran a cuadro cuatro hombres arhuacos que se sitúan al frente de dos troncos que yacen en el piso, en lo que al parecer es un artefacto de castigo de los capuchinos. Luego aparecen dos hombres cargando un cabro sujetado a un tronco. Le sigue un baile con máscaras, que en la actualidad ya no se práctica. Una de las escenas, que muestra cómo era el intercambio con los otros actores, es cuando aparecen los arhuacos, los capuchinos y los colonos hablando mientras salían por la puerta de Pueblito. En la parte final, hay un baile en la que se hace un círculo, que es la única vez en la película, en la que se muestran mujeres arhuacas.

La película del Marqués de Wavrin *Entre los Chamanes* (1934), hace una aproximación más cercana al pueblo Arhuaco (que confunde con Arawak). Al Marqués le llaman la atención los gorros (tutusoma) en forma de picos nevados que portan los hombres y el carácter “bondadoso” de sus habitantes. El Marqués de Wavrin se hace amigo de Duane (Juan Bautista Villafañá) cuando este era joven y líder de la comunidad. La relación que establece con Duane, lo lleva a publicar una protesta en el periódico “Le Peuple”, en el que denuncia la ocupación de los capuchinos: “*El gobierno colombiano hace la vista gorda con los capuchinos españoles. La sociedad de Naciones envió comisiones a Abisinia y Liberia, ¿tendrá que enviarlas también a Colombia. Si ningún país interviene, una tribu inteligente y amable se extinguirá*” (Winter & Plantier, 2017) Estos primeros documentales sobre el pueblo Arhuaco, producen unas representaciones, que, si bien llegan a ser exotistas y coloniales, son consumidas fuera de Colombia y les permiten a públicos europeos conocer sobre la existencia y los problemas de los pueblos indígenas en América.

El documental etnográfico reproduce las contradicciones y ambivalencias del colonialismo en el contexto de la modernidad. Al igual que otras prácticas científicas, artísticas y jurídicas, llegan a representar al indígena como un ser despolitizado, ahistórico y parte del paisaje natural. En el caso de Bolinder, son más complejas y misteriosas las imágenes de su registro fotográfico, que las de su película, a pesar de ser un proyecto más ambicioso y amplio. Al final, su película se pierde en la falta de detalle, descripción y narrativa, que, por ejemplo, logra su contemporánea *Nanook of the North* (1922). De acuerdo con León (2010, p. 30) las tecnologías de representación visual a lo largo del siglo XX, implicaron

importantes transformaciones frente al imaginario étnico. Primero, constituye la aparición de imágenes-archivo que son testimonios fotoquímicos del pasado y las transformaciones de los pueblos indígenas. Segundo, se instauró otro tipo de régimen de visibilidad de una población históricamente invisible. Tercero, las imágenes entran a circular en una economía visual en centros urbanos, a nivel nacional e internacional, como objetos de interés científico y artístico.

En busca del valle de los Arhuacos.



Figura 14 Filmación Wàsi (2017) Foto: Sebastián Gómez Ruiz

“El valle de los Arhuacos lo descubrimos en Bogotá. Nos pareció muy curioso la primera vez que lo vimos, porque es una imagen totalmente errónea que tenían los curas en ese tiempo hacia los indígenas. Y por eso fue que casi exterminan a los indígenas, si no

hubieran huido a las partes más altas. Porque ahí nos tratan a nosotros como satánicos y hacen ciertos rituales y cosas satánicas, que los curas entonces nos iban a doctrinar y a sacarnos del camino del pecado y alejándonos más de la costumbre de nosotros.” (entrevista a Berni Gutiérrez, Sonidista de CCZ, 2017)

El segundo momento del cine indígena en Colombia, de acuerdo con Mateus (2012; 2013), va desde 1950 a 1964, corresponde a un periodo de *evangelización*, en que el indígena se muestra como un ser atrasado, bárbaro y sin cultura, que debe ser evangelizado y de esta forma salvado. Se hace uso de unas formas binarias de representación, en las que el misionero trae la “verdadera religión” y la “civilización”. Películas como *Amanecer en la selva* (1950) del sacerdote Miguel Rodríguez y *El valle de los Arhuacos* (1964) del antropólogo Vidal Antonio Rozo³⁵, representan el mundo indígena desde el salvajismo, la oscuridad y la ignorancia. Sin embargo, más allá del argumento y de representar a los arhuacos de forma paternalista, como salvajes que deben ser evangelizados, resulta pertinente preguntarse cómo en la actualidad es recibida por los Arhuacos esta película, como objeto que hace parte de su historia cultural. También, cómo existe una serie de elementos profílmicos que hacen que esta película se constituya como un archivo histórico que da cuenta de un momento de inflexión, de lo que sería el ocaso del poder de los capuchinos en Nabusímake.

El valle de los Arhuacos (1964) es una película que tiene todo: melodrama, etnología, religión e incluso comedia, sin embargo, no es ni lo uno, ni lo otro. La historia, narrada por el cura capuchino, con aires de etnólogo, empieza como si de una película etnográfica se tratara: con la ubicación del lugar en el departamento del Gran Magdalena en San Sebastián del Rábago (Nabusímake) y descrito así con frases poéticas como: “*El profundo silencio de sus cumbres nevadas*”, luego, él mismo se ubica como un observador participante, que viene ayudar y a explicarnos el mundo: “*Yo soy uno de esos blancos que viene a trabajar y convivir entre esos indios*”... *Yo he presenciado aquí el enfrentamiento de dos mundos, de dos formas de vida*”. Sin embargo, no hay que engañarse, no es una película etnográfica,

³⁵ La película *El Valle de los Arhuacos* (1964) se basa en el libro *Cinco años de Aventuras* (1961) de Fr Atanasio de La Ñora, Misionero Capuchino. Editorial Agra LTDA. Valledupar.

aunque tenga descripciones con esta pretensión: como la del joven Maco cortando la fibra de fique (*maguey*) que pone a secar al sol, para que las mujeres puedan tejer, o tocando la flauta con sonido diegético. De hecho, a pesar que en los créditos la película tiene agradecimientos al director del *Instituto Colombiano de Antropología*, el Dr. José Casas Manríquez, como si de su aval se tratara, *El valle de los Arhuacos* (1964), está lejos de ser una película etnográfica, ni siquiera para los estándares de su época.

El argumento de la película, al parecer, es una historia de amor entre Arusica y Maco. Arusica es devota de la iglesia católica, mientras que Maco es fiel a las prácticas religiosas de los Mamos. Los dos quieren casarse: Maco insiste en hacerlo con el Mamo, o de otra forma “*los espíritus lo castigaran*”, y Arusica quiere casarse por la Iglesia. El centro del argumento de la película no es una historia de amor, porque la relación entre los protagonistas no está en cuestión, sino es la institución religiosa en la cual quieren cerrar sus lazos: la cristiana o las prácticas de los Mamos. El argumento oculto, es el enfrentamiento entre dos autoridades espirituales que se reafirman en el rito de paso del matrimonio y buscan su legitimidad con la unión de la joven pareja. Así lo señala el narrador: “*Quería sacar una familia arhuaca a la vez tradicional y cristiana*”. La película retoma comentarios de tipo etnológico y muestra cómo el hombre debe trabajar para la familia de la novia (matrilocales), pero siempre insistiendo en la legitimidad del matrimonio católico, como vínculo primario para la reproducción social.

El discurso sobre la legitimidad de los capuchinos en el territorio, no es sólo referente al matrimonio y al bautismo, si no a otros valores más actuales. Los capuchinos impulsan un proyecto civilizatorio moderno que se basa en la ética del trabajo y la higiene. En una escena, cuando Maco está tocando la flauta, dice: “*buscamos la ética del trabajo para no estar en ensoñaciones*”, y en otra escena, con un plano general que se abre, hay varias mujeres arhuacas que lavan ropa en el río y la voz en off del narrador que dice: “*el indio desconoce la limpieza*” y así las monjas les enseñan a las mujeres indígenas a lavar la ropa. No obstante, como si se tratara de un descuido, en otra escena, un hombre arhuaco señala las montañas y le dice al cura: “*estas tierras eras nuestras*”. El cura responde: “*son los otros blancos tus enemigos*” y la imagen se corta abruptamente. Esta escena que puede

pasar desapercibida, muestra uno de los reclamos más explícitos de los Arhuacos en torno al derecho por a la tierra, que hasta la fecha estaba en manos de los capuchinos. Al final de la película, el Mamo que *extorsiona espiritualmente* a Manco, termina raptando a Arusica y se la lleva a la montaña del diablo en donde el Mamo cae y muere. Con la muerte del Mamo triunfa el matrimonio de Manco y Arusica en el seno de la iglesia católica.

De acuerdo con el testimonio un profesor de Nabusímake, la película fue hecha por la Iglesia católica para mantener su legitimidad después de que el Mamo Adolfo Torres muriera en extrañas circunstancias. Según su versión, la película era una forma de mejorar la imagen de los capuchinos y poner al Mamo como malo y, de esta forma, los capuchinos pudieran salvar su imagen que en ese momento estaba desprestigiada. Amado Villafaña, en *Nabusímake: Memorias de una Independencia*, también afirma que el Mamo Adolfo fue asesinado cuando lo perseguían mientras huía de Nabusímake a Donachuí. En los créditos de la película, se pueden ver los agradecimientos al Vicario apostólico de Valledupar Monseñor Vicente Roing y la relación de la película con la iglesia. Así recuerda Leonor Zalabata al Mamo Adolfo Torres:

“Asignaron un Mamo que tuvo el valor de proteger los niños que huían de la misión y se iban y él los protegía. Adolfo Torres, se llamaba el Mamo Adolfo. Fue el Mamo que tuvo esa capacidad con otro Mamo, pero él fue la figura más visible... A él lo asesinaron también los mismos Kankuamos. Eso, en el año 29 que matan al Mamo Adolfo. En esa época, a finales de los 20, fue él uno de esas figuras, pero hubo otras figuras importantes porque muchas mujeres que huyeron de la misión capuchina se tiraban a las lagunas, muchos niños que se perdieron nunca aparecieron, pero tampoco nunca se denunció, parece. Fue una época muy tensa.” (entrevista a Leonor Zalabata, 2017)

El Valle de los Arhuacos (1964) fue realizada en un contexto histórico de tensión política, en la que cada vez estaba más en cuestión la legitimidad de los capuchinos en Nabusímake. No era solo un tema en torno a la “pérdida cultural de los arhuacos”, sino la hegemonía y la propiedad de la tierra que estaba en manos de la Iglesia, lo que estaba en juego. La película, como estrategia de comunicación de los capuchinos, mezcla dos lenguajes: por un lado,

sigue asumiendo una posición religiosa en defensa del matrimonio católico y, por otro lado, recoge un tipo de argumentación más moderna con comentarios etnológicos del pueblo Arhuaco y al mismo tiempo, apelando a una legitimidad basada en el trabajo y la higiene.

El 5 de mayo del 2017 presentamos *El valle de los Arhuacos* (1964) en el poblado arhuaco de Kutunzama, en el marco de la realización de la película *Wàsi* (2017). Durante el visionado, la película generó risas en el público, más que indignación, que sería de esperarse por la forma caricaturesca como eran representados los arhuacos. El visionado permitió develar algunos mecanismos sociales de cómo las personas se acercan a estos archivos visuales, en tanto generan unas determinadas reacciones emocionales como la risa, en este caso, que denota cómo las películas arhuacas son apropiadas y significadas dentro de un contexto de intimidad cultural. Resultó revelador acercarse a *El valle de los Arhuacos* (1964), no como una película etnográfica, religiosa o melodramática, sino como una comedia local. La gente se reía cuando se pronunciaba mal “Mamo” y decían “Mamu”. Otro motivo de burla eran el doblaje en la que le ponían a los arhuacos voces con acento castellano de España. Pero, lo que más causaba carcajadas era cuando los indígenas tomaban churro (alcohol) que les traían los mestizos Kankuamos de Pueblo Hundido. Al preguntar sobre la película en la comunidad, la gente me decía que sobre todo le gustaba cuando tomaban churro y decían que lo iban a dejar, pero no lo hacían. La risa como gesto de insubordinación anula la indignación que podría esperarse y revierte el mecanismo emocional desde un gesto con dimensiones políticas (Scott, 2004). La película se vuelve una comedia que genera otra relación con los espectadores. La risa, le quita la solemnidad y permite develar la representación caricaturesca que los capuchinos hacen de los arhuacos y así desvirtuar su discurso evangelizador y legitimador de su presencia.

Sin embargo, para Amado, la reacción de la gente era ingenua: “*La gente al principio se ríe, pero luego reflexiona. La gente se preguntaba qué pasó con el Mamo*” [Los indígenas] *tienen como una mente muy sana. No se entiende la crítica, pero si uno analiza bien, la película es para agarrarle rabia*”. Amado tiene una idea más formada de la película. En *Nabisímake: Memorias de una Independencia* (2010), Amado viaja junto con sus hijos, a Bogotá para poder ver *El valle de los Arhuacos* (1964) en las instalaciones de Proimágenes,

por primera vez. La película no había sido mostrada hace años y es con *Memorias de una Independencia*, que la película cobra nuevamente visibilidad. En *Wàsi* (2017), Amado también opinó sobre *El Valle de los Arhuacos*:

“Entonces esa película de El valle de los Arhuacos, se ve muy bien que es una voz doblada porque los arhuacos están hablando con acento español y ahí los curas se muestran como los salvadores de los indígenas y el Mamo diabólico borrachón, vendiendo los bueyes entonces, yo creo que tenía un fin, en esa época que la hicieron en el 62 o el 64 más o menos. El fin era ellos quedar bien y nosotros quedar mal”.

El valle de los Arhuacos (1964), vista como una estrategia de comunicación por parte de los capuchinos para limpiar su imagen y legitimar su poder en Nabusímake, es sintomática del declive y la tensión en las relaciones políticas que había entonces. El monopolio de la representación de los arhuacos ya no era solo de los etnólogos como Bolinder, sino ahora era la misma Iglesia, quien usaba la representación audiovisual para legitimar su poder en un contexto de desprestigio de la misión. Así lo señala Amado Villafaña en su película *Nabusímake: Memorias de una Independencia*: *“Debemos estar agradecido por la película, porque lo que dijimos, ellos lo muestran a los ojos del blanco.”* “Los ojos del blanco”, no son sólo los blancos de esa época, sino los blancos actuales, los ojos del futuro. El valor de la película no solo radica en cómo los capuchinos muestran a los arhuacos, sino cómo se configura y transforma la mirada de la Iglesia desde el cine en un discurso, que no es solo religioso, sino propio de los valores de la modernidad como la higiene y el trabajo. De la misma forma, la película esconde un conflicto mayor, que era la tenencia de la tierra por parte de la misión capuchina y el reclamo de esta, por parte de los indígenas. Este se constituiría como uno de los temas centrales de las reivindicaciones arhuacas por venir. Sin embargo, *El Valle de los Arhuacos*, también es un documento de la memoria emocional de un pueblo, que genera reacciones, que no deja impávido a los espectadores, sino por el contrario les hace preguntas, les da gracia, risa y rabia. Les recuerda que las imágenes tienen la permanencia, la fuerza y la belleza que les da el tiempo y el poder mirarlas, les permite resignificarlas y apropiárselas, ya no en calve de melodrama, sino de comedia.

El revés de las imágenes: la expulsión de los Capuchinos

“Yo creo que la defensa de la cultura ha costado al cuerpo Arhuaco el sacrificio de figuras muy importantes”. Leonor Zalabata (entrevista, 2017)

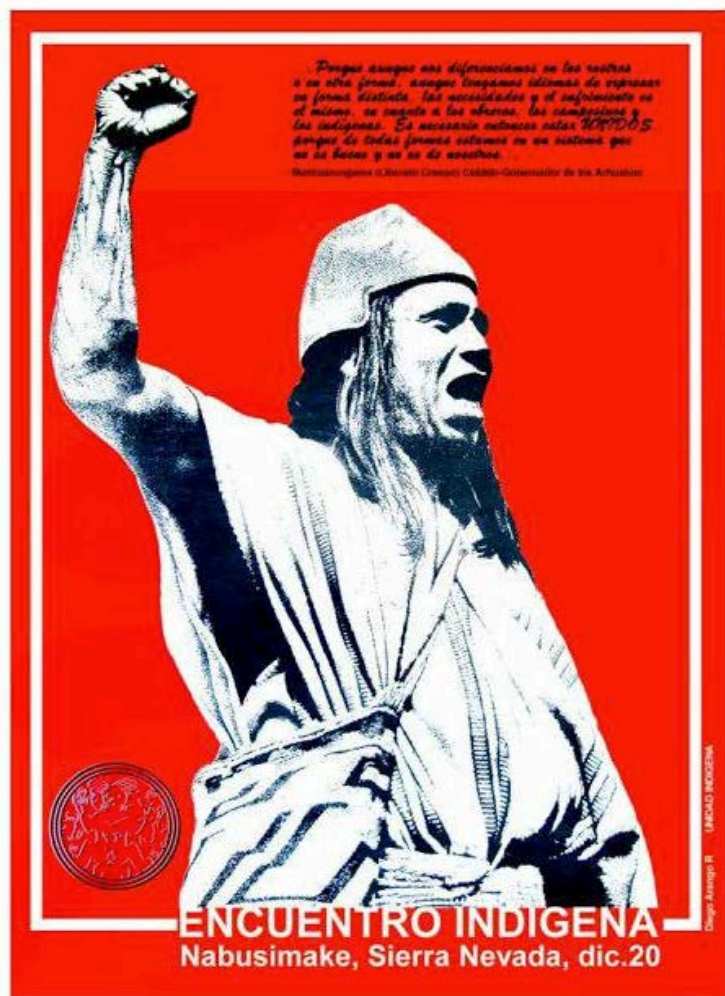


Figura 15 Afiche de la ONIC 1982. Fuente: CCA Y

En la Figura 15 el hombre arhuaco, ya no se encuentra sujeto como sí lo estaba en la fotografía de Bolinder. Su gesto con la mano derecha alzada y con el puño apretado, denota emancipación y resistencia. Tiene la boca abierta y parece que estuviera gritando una consigna. Este “nuevo hombre arhuaco”, es representado como un sujeto que habla, liberado, en pie de lucha, con la mirada altiva, la mochila bien puesta y su cabello largo. La

imagen corporal, contrasta con las imágenes del pasado de los indígenas sometidos en los años 20. De acuerdo con Amado Villafaña, esta imagen corresponde al líder Luis Napoleón Torres y fue utilizada para la reunión de la creación de la *Organización Nacional Indígena de Colombia* (ONIC) en febrero, celebrada en Bogotá³⁶. Es en el mismo año en que el pueblo Arhuaco se tomarían la Misión Capuchina el 7 de Agosto de 1982 y el mismo día en que se posesionó el presidente Belisario Betancur (1982-1987). Para entonces, los capuchinos habían perdido la legitimidad dentro de la mayoría del pueblo, sobre todo de los más tradicionales y su presencia en el territorio estaba más que cuestionada. Se venía de un proceso en el que los capuchinos les permitían a los Arhuacos tener el cabello largo, tejer la mochila, utilizar el poporo, hablar *Iku* y mantener sus tradiciones religiosas. Sin embargo, los arhuacos quería manejar su propio destino, recuperar sus tierras, su cultura y sus formas de enseñanza tradicional, como lo habían manifestado ya en 1974 cuando dieron origen al *Consejo y Organismo Indígena Arhuaco* (COIA) (Orozco, 1990, p. 67). En este contexto, se venía configurando otra imagen de los indígenas arhuacos, en la que no sólo se apropiaban de unos discursos de autonomía y resistencia, sino recuperaban su propia imagen. Ya no eran sólo los etnógrafos o capuchinos quienes los representaban, sino eran ellos mismos los que empezaban a construir una autorepresentación, con la colaboración de nuevos aliados, en un contexto histórico de mayor masificación de las tecnologías de video y fotografía. Las disputas por la tierra vinieron acompañadas de unas formas incipientes de *soberanía visual* en la que ellos empezaban a ser dueños no sólo de su territorio, sino de su imagen.

En 1944 se había creado *La liga de indígenas de la Sierra Nevada*, con su sede principal en Atikìmake y una seccional en Donachuí, con colaboración de la alianza de obreros. La creación de la Liga fue de los primeros intentos organizativos autónomos, de los arhuacos, de cara a relacionarse con el Estado colombiano de manera directa, sin intermediación de los capuchinos (Orozco, 1990 p. 63). En 1962, *La Liga* se presentó ante el Congreso Agrario nacional denunciando ante la *División de Asuntos indígenas del Ministerio de*

³⁶ “El Primer Congreso Indígena Nacional que institucionalizó la Organización Nacional indígena de Colombia (ONIC), fue celebrado en la Localidad de Bosa en febrero de 1982, y estuvo conformado por representantes del 90% de los pueblos indígenas colombianos y contó con la presencia de 12 delegaciones indígenas internacionales.” Página oficial de la ONIC: <http://www.onic.org.co/onic/143-nuestra-historia>

Gobierno, la pérdida de tierras, la cultura, el asesinato del Mamo Adolfo Torres en 1928 y solicitando, de esta manera, la creación de un resguardo. La respuesta del Estado, fue la creación en 1963 de la *Comisión Permanente de Asuntos indígenas* con sede en Valledupar. A finales de la década de los años 60, se daba por terminada la permanencia de misiones católicas en el territorio colombiano y de ahora en adelante, la relación entre indígenas y Estado se daría por medio de la *División de Asuntos indígenas*. En 1970 el padre Javier Rodríguez decidió clausurar el orfanato e impulsar escuelas regionales (Orozco, 1990, p. 66). Dos años después, por influencia de la *Comisión de Asuntos Indígenas* se nombró a Pastor Niño como el primer Cabildo Gobernador indígena de Nabusímake, pero solo duró seis meses cuando falleció y se eligió a Liberato Crespo, quien se caracterizó por las reivindicaciones en torno a la recuperación de las tierras, con su consigna: “*Por las tierras, por sobre las tierras*”. Como resultado de esta época de luchas, en 1974, se dio la resolución por parte del INCORA sobre la Reserva Indígena, celebrando ese mismo año el *I Congreso indígena Arhuaco* que dio origen a (COIA). Así recuerda Leonor Zalabata a Liberato Crespo:

“*Para mí lo que Liberato Crespo hizo, fue decir: aquí estamos y aquí vamos a seguir. Le demostró al país que los Arhuacos tradicionales estaban vivos y a la Iglesia católica decirle: aquí estamos y vamos, y que este es nuestro territorio.*” (entrevista a Leonor Zalabata, 2017)

Mientras en la SNSM se estaban organizando, emancipando y se empezaban a visibilizar los liderazgos arhuacos, el cine indígena en Colombia estaba viviendo un proceso, que Mateus (2012) denomina de *redescubrimiento* entre 1966 a 1980³⁷. En este periodo los indígenas empezaron a ser representados como sujetos sociales y políticos que resisten y

³⁷ Se trataba de un cine de observación, de combate y testimonio, enmarcado dentro del documental antropológico, las etnografías visuales, el cine “imperfecto” de los años 60 y 70, la producción “militante” o de activistas políticos sintonizados con la causa indígena y el cine “doméstico” (Mora, 2015). Películas representativas de esta tendencia son: Chircales (1971) de Martha Rodríguez y Jorge Silva, *Oiga Vea* (1971) de Luis Ospina y Carlos Mayolo, *Planas, testimonios de un etnocidio* (1971) de Martha Rodríguez y Jorge Silva y *Los hijos del Subdesarrollo* (1975) de Carlos Alvares, *El pecado de ser indio* (1975) de Jesús Mesa García. De acuerdo con Pineda (2015) este cine, no solo tiene unas temáticas sociales comunes, sino comparten unas características cinematográficas y formales. La mayoría de estas películas parten del documental para hacer una representación “objetiva de la realidad”, hacen de las limitaciones técnicas una impronta estética y esbozan los primeros procesos de creación colaborativa.

reivindica sus derechos al enfrentarse a los poderes de los terratenientes y a la violencia institucional. Desde un punto de vista formal, el cine indígena se vio influenciado por lo que Pineda (2015) denomina “cine político marginal”, que, desde sus características políticas e históricas, estaba en un contexto de ebullición: la revolución cubana, mayo del 68, la crítica al imperialismo y procesos de descolonización a lo largo del mundo, tomando elementos del neorrealismo italiano, el *nuovo cine brasilero* y el documentalismo británico (Free Cinema) (Mora, 2014). En este período, llama poderosamente la atención la figura de Marta Rodríguez, junto con su compañero Jorge Silva. Con su película *Chircales* (1972), logran hacer del cine un medio de investigación y denuncia social, siendo éste, uno de los primeros documentales colombianos en verse en Europa y Latinoamérica³⁸. Marta Rodríguez empezó a grabar testimonios en audio y video de líderes indígenas a lo largo del territorio colombiano, como la del líder arhuaco Ángel María Torres que aparece en *Nabusímake: Memorias de una Independencia*. En una escena, Marta Rodríguez le enseña a Amado Villafañá y a sus hijos, la grabación en audio del líder Arhuaco, en la que cuenta su vida y cómo en un principio era evangélico y poco a poco, fue acercándose a las tradiciones propias, hasta convertirse en líder. Así dice uno de los audios grabados por Rodríguez: “*Conocí la religión evangélica y no conocía nada de lo propio*”. Llama la atención que Ángel María Torres se formara como un líder en su territorio, gracias en parte a que sabía hablar muy bien *Iku* y español, como lo cuenta su hija. La visibilidad del video y la fotografía, como herramienta de comunicación del pueblo arhuaco, permitió que se fueran consolidando líderes y personalidades, que con la colaboración de documentalistas y antropólogos como: Marta Rodríguez y Yesid Campos, empezaron a tener relevancia, reconocimiento y nombre, no sólo a nivel local, sino a nivel nacional.

³⁸ Chircales (1972) hizo que Marta Rodríguez se consolidara como uno de las más importantes documentalistas nacionales, al estar ligada con el cura guerrillero Camilo Torres, estudiar cine etnográfico en París con Jean Rouch en 1964 y fundar un movimiento universitario de promoción comunal en Tunjuelito (Bogotá). *La voz de los sobrevivientes* (1980) de Marta Rodríguez y Jorge Silva, sería un documental de gran importancia por ser uno de los primeros documentales en dar cuenta del etnocidio del Cauca. La película fue encargada por los mismos indígenas del CRIC, el cual estaba recién creado en 1971 y serviría como testimonio ante el Tribunal Russel en Holanda, para examinar la violación de los derechos humanos perpetrados en Colombia bajo el régimen del presidente Julio César Turbay Ayala.

La toma de la Misión

En 1976 llegó el Fray español Juan Guinar y con su arribo, las relaciones entre los capuchinos y los indígenas se desgastaron aún más. Su actitud colonial intensificó los conflictos, al tratar a los Arhuacos de brutos e ignorantes, desconociendo cualquier tipo de autoridad local. Durante ese mismo año, se nombró como Cabildo Gobernador a Luis Napoleón Torres y como Secretario General a Ángel María Torres (Osorio, 1990, p. 68). En 1981, se creó la Junta Directiva de Nabusímake, que permitió que los *mestizos*, más cercanos a los capuchinos, pudieran participar en las reuniones y de esta forma, se trató de conciliar la oposición entre los tradicionales y los no- tradicionales. En 1982, dos monjas colombianas, quienes tenían una relación muy estrecha con la comunidad, fueron remplazadas por españolas. Este episodio fue tomado de muy mala manera y el 1 de agosto se reunieron más de 600 arhuacos venidos de varias partes de la SNSM en Nabusímake, para celebrar el *II Congreso indígena Arahuaço*. El congreso decidió por votación imponer la autonomía de las autoridades arhuacas del manejo de la salud y la educación, resaltando que estos eran elementos que permitirían la sobrevivencia de su cultura. Con esta decisión la asamblea se tomó pacíficamente la Misión Capuchina.

Los capuchinos difundieron su versión de los hechos y el noticiero Caracol sacó la siguiente noticia: “*monjas y sacerdotes españoles de la comunidad capuchina se encontraban como rehenes en poder de los indígenas en la región de San Sebastián de Rábago*” (Orozco, 1990 p. 70). Los dirigentes desmintieron la noticia y sacaron su propio comunicado en la que manifestaban su derecho a permanecer en la misión y pidiendo el reconocimiento de su autonomía. En la parte final decían lo siguiente: “*Expresamos nuestra voluntad de permanecer en estas instalaciones hasta cuando el gobierno Nacional no entre a apoyar con los hechos, lo que ha reconocido con las leyes*” (Orozco, 1990, p. 70). La acción de los arhuacos, al final, tuvo gran trascendencia nacional y apareció en los principales diarios y revistas del país. Cinco días después, el Obispo de Valledupar José Agustín Valbuena se comprometió a entregar a los arhuacos las instalaciones de la misión y las 12 escuelas que desde 1916 ocupaban los padres capuchinos. Tendrían que esperar dos

años más para la entrega total. Así narra Leonor Zalabata, lo que significó para su pueblo la salida de los capuchinos:

“La sacada de los capuchinos, lo que hizo fue, lograr consolidar más el tema de la autodeterminación a través de la autonomía. No solamente era el tema cultural, o el tema de la tradición o de las prácticas espirituales. Yo creo que eso trascendió en la autonomía como pueblo, a partir de tener ya, realmente una unidad política.”(entrevista a Leonor Zalabata, 2017)

Durante los años 80 y principios de los 90, se produjeron dos documentales que fueron muy recordados por algunos miembros de la comunidad de Nabusímake: *El universo Mágico de los Arhuacos: Sierra Nevada de Santa Marta* (1980) de Ana María Echeverría y *Travesía Mundo Indígena: Simonorua la Puerta de la Sierra* (1992), que empezaron a narrar este nuevo momento de emancipación de la historia del pueblo Arhuaco. A finales de los 80 la aparición del video, facilitó el trabajo de muchos realizadores. Aumentó la invención de nuevos dispositivos que cambiaron los conceptos clásicos del lenguaje cinematográfico y se acabó FOCINE (órgano encargado de promocionar la producción cinematográfica nacional), luego de haber financiado numerosos documentales que dejaron un sin sabor respecto a sus “pobres tratamientos visuales”. Esto hizo, que surgieran importantes producciones de televisión nacional y en los canales regionales se preocuparon por retratar sus realidades locales, que antes habían sido representadas por departamentos ajenos a su región. Este tipo de documental se caracterizó por ser de tipo expositivos, con narración en voz en off, imágenes como ilustración, haciendo comentarios de forma permanente, enmarcados en una tradición más de tipo periodística. Durante la década de los 80³⁹, lo étnico/racial y lo regional, tomó un mayor valor en el contexto nacional e hizo necesario rescatar la memoria cultural del país reflejándose en una gran variedad de película que tendrían como influencia los métodos del trabajo de campo etnográfico.⁴⁰

³⁹ Durante esa época hubo otros documentales hechos por extranjeros como: *Ika Hands* (1988) 60 min. Robert Gardner y *Desde el Corazón del Mundo. Un mensaje de los hermanos mayores* (1990) Alan Ereira BBC. 90 min. Sin embargo, estos se analizarán en los capítulos III y V.

⁴⁰ Un ejemplo de esto fueron los documentales de Gloria Triana sobre lo indígena y el trabajo al interior de las comunidades de tipo antropológico, como soporte al documental. Triana combinó su formación como antropóloga y su conocimiento sobre la cultura popular haciendo uso de las técnicas de la investigación social

Contrario a otros documentales más descriptivos que se hacían por esa misma época sobre comunidades indígenas al norte de Colombia, como los del *Instituto Nacional de radio y televisión. Comunidades indígenas en Colombia* (1995), *El universo Mágico de los Arhuacos* (1980), no sólo explicaba los tópicos culturales del pueblo Arhuaco en torno al poporo, la hoja de coca (*ayo*), los Mamos y las mochilas, sino narraban también su historia reciente de emancipación de la misión. Aparecen los testimonios en imágenes de varios líderes arhuacos en lo que se resalta las del entonces Cabildo Gobernador Luis Napoleón Torres, hablando en español, en lo que se empieza a perfilar unas ideas sobre los desafíos que se les presentaban a su pueblo, en cuanto al cuidado de la naturaleza y la defensa de los recursos hídricos: “*Los ríos son la sangre y representa lo femenino. Todo depende de la tierra*”. Otro de los pilares principales del discurso, era la educación propia, entendida, también, desde la apropiación de herramientas “civilizadas”. Así lo señala en la película Sebastián Torres coordinador de educación de Nabuímake de ese entonces: “*Se trata de dominar las técnicas del mundo civilizado para, sin dejar de ser indígena, se puedan superar*”. La imagen permite no sólo una forma de autorepresentarse como seres libres, sino que empiezan a construir unos planteamientos políticos como pueblo, aprenden a comunicarse de manera directa con el mundo *bunachi* y apropiarse de sus herramientas tecnológicas.

Si hasta entonces, la mayor visibilidad y protagonismo había sido de hombres líderes Arhuacos, en *Simonoria la Puerta de la Sierra* (1992), es la primera vez que la protagonista es una mujer: Benerexa Martínez es entrevistada por el sociólogo Alfredo Molano y en este diálogo, cuenta su experiencia con los *bunachis*, que, para ella, tiene raíces en “*miedos ancestrales*”. Cuando era niña su mamá le decía: “*Pórtate mal y veras que el bunachi te va a llevar*”. Luego dice: “*Me criaron de civil, pero ahora los Arhuaco están con su vestido, su lengua, su tierra*”. Benerexa, cuenta aspectos de la vida cotidiana y de cómo, la mochila, que hacen las mujeres, empieza a jugar un papel importante en la economía doméstica: “*La mochila se viene usando para el uso y no para el comercio, pero*

a partir de un tiempo invertido en el trabajo de campo, acercándose a la cultura popular con producciones como: *Así es mi pueblo* (1983), *La Minería del hambre* (1983), *Cantos y danzas de vida y muerte* (1983).

ahora traen bastante comercio". También dice frente a la hoja de coca (*ayu*), que en los años 80 era un tema importante por el fenómeno del narcotráfico: "*El ayo se toma cuando lo autoriza el Mamo. Acabar el ayu es acabar la existencia del Arhuaco*" Benerexa es la encargada del puesto de salud en Simonorua y explica como hay poca ausencia de medicinas, pero han logrado organizarse ellos mismos, para poder atender las necesidades de la población. El valor de este documental, es mostrar cómo empieza a perfilarse un rol de la mujer arhuaca relacionado con la salud, que años atrás estaba en manos de las monjas capuchinas. Al final del documental, se denuncia el asesinato de los líderes arhuacos Luis Napoleón Torres y Ángel María Torres.

Linajes (*tana*), género y mestizaje: versiones del pasado.

La primera vez que fui Nabusímake desde Pueblo Bello, llegué en una camioneta 4X4 blanca, de la empresa *Contra Nevada*. Cuando atravesó el portón, lo primero que nos preguntaron a los tres *bunachis* era hacia dónde nos dirigíamos. Antes de llegar a Nabusímake, nos habían dicho que había *semaneros* en la entrada y que posiblemente nos tocaría pagar para entrar, pero no había nadie en esa ocasión. En la actualidad, existe un estricto control por parte de las autoridades arhuacas frente a la llegada de *bunachis*, a la que se considera la capital del pueblo Arhuaco. En un momento, el conductor le dijo en broma a unos señores vestidos de civil, "*págueme porque yo no le creo a un Atanquero*"⁴¹ *mezclado con arhuaco*" y otro señor del interior dijo: "*son peores los indios, esos si son jodidos para pagar*". En Nabusímake, lejos de ser un pueblo en la que sólo hay arhuacos con manta, están asentado todo tipo de mezclas: los llamados "mestizos" que son los que "se visten de civil" y están más cerca de la religión católica y hablan en castellano. Algunos de ellos, utilizan el poporo, la mochila y han asumido prácticas religiosas de los Mamos. También están los "paisanos" que es la forma como los mestizos denominan a los indígenas "más puros" o "los de manta", que son los más tradicionales. En Nabusímake, se mezclan constantemente el *iku* con el español y es común escuchar que se refieren a los hombres como *tetis* y a las mujeres como *guatis*. Sin embargo, más que una denominación étnica, el

⁴¹ Los "Atanqueros" hace referencia al pueblo de Atanquez; capital del pueblo Kuankuamo, que han vivido un proceso de mayor mestizaje. Ver: *The people of Aritama* (1961) de Alicia Reichel-Dolmatoff y Gerardo Reichel-Dolmatoff .

mestizaje se relaciona con unas formas culturales que han sido apropiadas, como lo señala Ferro:

“Más que una mezcla de sangre, el término mestizo entre los iku se refiere a un grupo de gente que lleva determinadas formas de vida, pues hay indígenas que también tienen sangre bunachi y se consideran indígenas tradicionales. Casi todos los mestizos entienden la lengua iku, pero pocos la hablan.” (Ferro, 2012 p. 133)

El mestizaje en Nabusímake, tiene una estrecha relación con el proceso de colonización que se dio en Pueblo Bello. De acuerdo con Molano (1988), en Pueblo Bello hubo varios momentos de migración colona. En los años 20 del siglo XX, vinieron alemanes, quienes fueron los primeros en poner cercas, para separar el territorio, luego en los 30 y 40 los cachacos (bogotanos) y en los años 50 los barranquilleros. También el mestizaje se dio con los Wayúu, los Bari y los Motilones que trajeron los capuchinos y con los mismos españoles que venían de la misión. En ese contexto, tener una alianza con indígenas, permitía asegurar tierra para cultivar y mano de obra gratuita, sólo por dar el apellido (Molano, 1988, p. 90). En efecto, la importancia de los apellidos, tiene trascendencia para la configuración del parentesco en los linajes (*tana*) de los arhuacos, desde una herencia patrilínea y un tipo de asentamiento matrilocal. Esto, se puede reconocer con los apellidos de la comisión de arhuacos que viajó en 1916 a Bogotá, para reunirse con el presidente Vicente Concha, que se mantienen en los apellidos de las mujeres y los hombres líderes actuales del pueblo arhuaco: Villafaña, Izquierdo, Fermín, Garavito, Torres, y Mejía.

Entre los arhuacos contemporáneos existe un tipo de orden social, entre unos más urbanos y otros más de la montaña. Los que viven en la montaña, se encuentran más cerca al territorio y su forma de subsistencia se basa en la tierra y los animales. Tienen más conocimiento tradicional, han estado más cercanos a la naturaleza y tienen derecho a la tierra o a una finca. Algunos no hablan español y permanecen generalmente en su comunidad, con menos contacto con el exterior. Los indígenas urbanos, tanto hombres como mujeres, están más volcados hacia afuera y trabajan con el Estado, el mercado (turismo) o las organizaciones indígenas. Su forma de subsistencia se basa más en un tipo de trabajo urbano con el

Cabildo. Muchos van a estudiar a Valledupar y Santa Marta, Bogotá, Medellín, y algunos en el exterior. Hay físicos, economistas, sociólogos, documentalistas, trabajadores sociales, docentes y algunos tienen estudios superiores a nivel de maestría. La mayoría de ellos viven en Valledupar, Santa Marta y Pueblo Bello. Según Cheyka Torres, indígena arhuaca, se encuentran más lejanos de la naturaleza y no necesariamente tienen derecho a la tierra. Las alianzas de matrimonio se configuran de acuerdo a este orden social y linajes (*tana*) en la que se mantiene una elite de gobierno, relacionada con lazos de parentesco con los Mamos que viven al interior de la SNSM.

Con el idioma existe la misma jerarquía: están los completamente bilingües que hablan y escriben tanto español como *iku*. Estos son generalmente líderes y el hablar los dos idiomas, les permite moverse tanto *hacia adentro* como *hacia afuera* de su comunidad. Tienen un mayor estatus social dentro de la comunidad y generalmente trabajan para el Cabildo. Están los que hablan mejor *iku* que español y permanecen en las montañas. Si bien, tienen voz y participación dentro de sus resguardos, no pueden ocupar un lugar más público o burocrático dentro del Cabildo. También están los monolingües del español que visten la manta, utilizan el poporo y entienden el *iku*, pero no lo hablan. No necesariamente ocupan un lugar de liderazgo por no hablar el *iku*, pero pueden trabajar con el Cabildo y son valorados por sus conocimientos del mundo *bunachi* en su comunidad y del mundo indígena en contextos no indígenas.

Las versiones del pasado sobre el pueblo Arhuaco se entronca en los linajes (*tana*) y en los procesos de organización social de las autoridades tradicionales (los Mamos) y civiles (el Cabildo⁴²). Cada persona con la que tuve la oportunidad de hablar, narraba desde su propia historia familiar y personal su experiencia con la misión capuchina. La mayoría de relatos están en castellano y no en *iku*, porque se trata de una comunicación orientada *hacia afuera*, hacia el *bunachi*. Sin embargo, los relatos también son contados por las mujeres y los hombres que vivieron en esa época, en el que las mujeres tuvieron un rol aparentemente

⁴² La organización del Cabildo Gobernador y sus directivas, desde los Mamos y la Asamblea General se explicará de manera más amplia en el capítulo IV.

invisible, pero en realidad su voz y su visibilidad tienen un valor en la memoria del pueblo arhuaco por su sobrevivencia.



Figura 16 Foto: Gustaf Bolinder 1915

En la fotografía (Figura 16) está una mujer Arhuaca con la mochila en la cabeza, collares y la manta. A sus espaldas, parece que cargara a un niño, sin embargo, la imagen está en sombras y es posible que lo que cargue sean solo objetos de la cotidianidad. La mujer mira

a la cámara directamente y en sus manos, parece que tuviera una hilaza, como si estuviera tejiendo una mochila. En su mochila, carga con los elementos de la sobrevivencia de la cultura arhuaca: los alimentos, la hilaza, los niños y el *ayo* para su esposo. Si bien, en los regímenes de representación de la fotografía y el cine arhuaco hasta 1982, las mujeres aparecen de forma poco frecuente, cuando aparecen, tiene un valor. La imagen de la mochila arhuaca, el tejer, el baile y su relación con el mito de *Ati Naboba*, son elementos aparentemente folclóricos de la cultura. Sin embargo, es precisamente esta aparente invisibilidad, en donde radica su mayor valor y su sobrevivencia. En efecto, los testimonios de Leonor Zalabata y Amparo Niño mostraron cómo se configura la memoria histórica desde una mirada femenina que se caracteriza por una mayor intimidad cultural, pero también por su heterogeneidad. Los dos testimonios son de mujeres que fueron protagonistas de ese momento histórico, ubicadas en lugares contrarios. Amparo católica y maestra en la época de los capuchinos y Leonor con un talante más político y defensora de los derechos del pueblo Arhuaco. Las dos mujeres son portadoras de una memoria que se sitúa desde su propia experiencia, permitiendo una mirada más cercana sobre la misión capuchina. Sus testimonios, tiene el valor de contar una historia en tiempos de oscuridad, en la que sus líderes como: Luis Napoleón Torres, Angel María Torres y Hugo Chaparro, fueron asesinados en los años 90 en la impunidad.

Aires de familia. Nabusímake: Memorias de una independencia.



Figura 17 Juan Bautista Villafaña Mestre (Duane). Fuente: CCA Y

Cuando le mostré a Amado Villafaña esta foto de su padre (Figura 17), lo primero que me contó fue la historia sobre la expedición de 1916 a Bogotá, en la que su padre fue uno de los líderes que fueron a comunicar las necesidades del pueblo Arhauco al presidente de la República. El padre de Duane, tenía ascendencia *bunachi*, pero de acuerdo con Amado, se sentía más orgullosos de sus raíces indígenas. Amado me contó, que cuando le tomaron esa

foto a Duane, le indicaron que permaneciera sentado, o de otra forma, no podían obtener un primer plano por su altura, según dice Amado. De hecho, existe otra foto cuando Duane era más joven, en la que tenía que permanecer sentado para tener la misma medida que el kogi y el wiwa al lado suyo, en una típica foto etnológica que buscaba una comparación entre los tres pueblos de la Sierra Nevada. Amado Villafaña al igual que su padre, continúa la tradición de ser comunicador del pueblo Arhuaco, hacia *afuera*, para el mundo exterior, él se considera un intermediario entre los Mamos y los *hermanitos menores*. Al igual que su padre, habla bien tanto el *iku* como el castellano. En la actualidad, Amado hace uso del video y la fotografía para comunicarse y una de sus primeras películas como realizador audiovisual fue *Nabusímake. Memoria de una independencia* (2010), que no sólo es la historia sobre los capuchinos en Nabusímake, sino también, puede ser interpretada como una historia familiar de los Villafaña. De hecho, a algunas personas dentro del pueblo Arhuaco no les gustó la película, porque consideraron que era sobre la familia de Amado. En efecto, es precisamente desde estos linajes (*tana*) familiares como también se estructura y se trasmite la memoria, desde un despliegue de relaciones de parentesco, que le ha permitido recorrer la SNSM, pernoctar en casas de familiares durante la filmación, e involucrar a su familia en la película (hijos, sobrinos, esposa, etc.).

Nabusímake. Memoria de una independencia (2010), es la primera película indígena sobre la misión capuchina en Nabusímake hasta su expulsión en 1982. La historia es un recorrido que hacen los hijos de Amado: Ángel y Gunzareyumun Villafaña para entender cómo fue ese proceso histórico de la misión capuchina desde su propia historia familiar. La imagen de los niños que buscan la historia, puede interpretarse como los *hermanitos menores* que aprenden sobre la historia de sus *hermanos mayores*. En su viaje espacio-temporal, pasan por diferentes pueblos de la SNSM, en la que se entrevistan con Mamos, mujeres y hombres indígenas que vivieron en esa época. También van a Bogotá, en donde hablan con *bunachis* como Marta Rodríguez, Yesid Campos y Guillermo Padilla quienes tiene otra mirada y documentos de ese periodo. La película es polifónica y logra contener diferentes versiones sobre la historia. Su valor radica en rescatar imágenes de la época, desde las fotografías de Gustaf Bolinder (1915), *El Valle de los Arhuacos* (1964) y la *La gente de Aluaka* (1982). En efecto, uno de los aspectos relevantes de esta película, es hacer un

reenactment de las fotos de Bolinder en Nabusímake, en la que el pasado cobró vida y fue performado desde su violencia. Así cuenta Berni Gutiérrez, sonidista y sobrino de Amado, su experiencia cuando grabaron esta escena, en la que enfrentaron todo un proceso de negociación entre el Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi (CCZ) y las autoridades de Nabusímake:

Me acuerdo tanto en Memorias de una Independencia, tuvimos todo el equipo de comunicación, éramos como 15 y estuvimos una semana por allá en Nabusímake, porque no nos dejaban hacer nada, porque eso no era permitido, no se podía, entonces y de ahí fue un poco tratando de decir que esto es necesario y fue ahí que nos dejaron poco a poco [grabar]. (entrevista a Berni Gutiérrez, 2017)

Nabusímake: Memorias de una independencia, es un trabajo que recobra la soberanía de la memoria, desde la apropiación de imágenes, que anteriormente habían sido utilizadas para representar a los arhuacos como indios, salvajes, borrachones y perezosos. Para esto, utiliza imágenes de archivo y las dotan de otro significado, desde la resistencia, la sobrevivencia y el orgullo. Es una versión nativa sobre sus propios procesos, en los que está presente la voz de mujeres y hombres líderes que han forjado la historia reciente de emancipación del pueblo Arhuaco. Si bien, en el discurso de Amado Villafaña, estas películas están hechas para afuera, es decir para los *hermanitos menores*, lo cierto es que se han convertido en documentos de la memoria local que guarda una interpretación particular de la historia Arhuaca. Lo hacen desde un linaje familiar, que, si bien es parcial, como toda interpretación, parte de una mirada propia, que hace un intento por retomar diferentes voces que amplían el significado de ese periodo en la historia del pueblo arhuaco.

En mayo de 2018 asistí al festival de documental *Ethnocineca* en Viena para presentar la película *Wàsi* (2017). Durante el festival, tuve la oportunidad de conocer a Grace Winter, quien estaba presentando su película *Le Marquis de Wavrin. Du Manoir à la Jungle* (2017) sobre las películas del Marqués de Warvin que hizo en los años 30 de los pueblos indígenas de América del Sur en donde estuvo, entre otros lugares, en la SNSM. En la portada de la película aparecía el Marqués junto con Duane Villafaña. Este encuentro, permitió que

Grace me facilitara las imágenes del Marqués en su vista a Nabusímake, que yo le pase a Amado Villafaña. Meses después en Kutunzama, Amado me dijo que nunca había visto estas imágenes y que lo había conmovido al ver por primera vez en video a su papá joven. En la actualidad, Amado tiene planes de hacer una película sobre su padre. Así me lo manifestó: *“yo diría que es importante que la historia sea contada por nosotros y eso también tiene un valor que la generación que viene van a tener ese banco de archivo, como un camino para ellos continuar por la defensa del territorio y la cultura”*. En este caso, dos películas realizadas en momentos y por directores distintos, reunían, en un mismo festival de cine, a padre e hijo: Duane y Amado Villafaña. El cine es también la huella de un encuentro (Canals y Cardús, 2010) que posibilita mirar nuevamente el pasado, darle sentido y representarlo desde las versiones contemporáneas de los ahora cineastas indígenas.

Capítulo III Yuguyina. Los hombres Murciélagos de la Sierra Nevada de Santa

Marta.

“Para nosotros todo tiene un origen, la comunicación tiene un origen, el mundo tiene un origen. La comunicación tiene un origen y un padre, por eso la comunicación de los pueblos indígenas es compleja y es muy rica, porque el movimiento del cuerpo es una comunicación, el sueño es una comunicación, el canto de los grillos es una comunicación, el canto de las aves, el trueno. Entender toda esa parte de la naturaleza como comunicación es algo que tiene su origen, identidad e idioma.” Amado Villafaña. *Wàsi* (2017)

Introducción

En el Museo del Oro de Bogotá se encuentra una escultura en oro de un hombre murciélago de la antigua cultura Tayrona. Se trata de un objeto antropomorfo que tiene dos tucanes en la cabeza, una nariguera y cuatro espirales que lo adornan. El hombre murciélago, dice la inscripción, alude probablemente a chamanes o sacerdotes que podían tener vuelos extáticos por el cosmos. Los hombres murciélagos tienen la capacidad de acceder al mundo de la sombra y ver en el día y la noche. Los Mamos de la Sierra Nevada de Santa Marta (SNSM), al igual que los antiguos hombres murciélagos, en su proceso de formación, se recluyen por temporadas en cuevas y por medio de la meditación profunda y el ayuno, adquiere la capacidad de transitar por otros mundos, de estar en dos lugares a la vez y comunicar su conocimiento proveniente del mundo espiritual. El consumo de la hoja de coca (*ayo*), por parte de los Mamos, está relacionado con los vuelos extáticos, tanto metafóricamente, como en sus recorridos cotidianos. La hoja de coca (*ayo*) les permite caminar las montañas sin cansarse y les quita el hambre. Los Mamos se comunican con el mundo espiritual y el mundo terrenal, por eso están siempre dispuestos a la escucha y hablar cuando se les solicita. Al parecer, los Mamos no son los únicos con este poder. Los realizadores audiovisuales del *Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi* (CCZ), como traductores del conocimiento de los Mamos, también han adquirido el poder de la omnipresencia y la inserción en el mundo de las sombras. Con el manejo del cine, se han hecho conocedores de la luz y han podido revelar sus intensidades y oscuridades. Por medio de sus películas pueden viajar por otros territorios y estar en dos lugares al mismo tiempo: ir al mundo de las tinieblas y traducir el conocimiento de los Mamos.



Figura 18 Hombres Murciélagos. Tayronas. Museo del Oro.

Durante el trabajo de campo en Kutunzama, en una de mis conversaciones con el Mamo Camilo Izquierdo, le pregunté sobre los murciélagos. En iku, murciélago se dice *Yugo* y en plural *Yuguyina*. De acuerdo con el mamo, existen varios tipos de murciélagos como: el Yugo Bunsi (murciélago blanco), Yugo siti (murciélago rojo), Yugo bursino (murciélago pintado) Yugo tuicaba (murciélago negro). Cada uno tiene un significado particular. Los murciélagos son animales sagrados y son mensajeros. Cuando aparecen, simbolizan que algo va a pasar, su presencia tiene connotaciones de augurio: el anuncio de un hecho futuro o pasado, de acuerdo como se interprete. Así me lo dijo el Mamo Camilo: *“los Tayronas habían creado todos los animales, de todos los países. Los murciélagos, son presagios, aparecen cuando algo va a suceder. Los murciélagos, son buenos. Pueden aparecer cuando se dan calamidades o para anunciar algo, que puede ser bueno o malo”*. La aparición de los hombres murciélagos del CCZ, ha implicado un presagio, un llamado de atención frente al cuidado de la SNSM y su inminente destrucción. También, su aparición,

fue la posibilidad de acercarse a los Mamos, de escucharlos, de verlos, no solo de forma local, sino su imagen se empezó a reproducir en otras partes del mundo.

Cuando comenzó el CCZ por el 2002, tenían como uno de sus objetivos, comunicar el mensaje de las autoridades tradicionales de los pueblos de la SNSM, encarnada en la figura de los Mamos. La serie *Palabras Mayores* (2009) se caracterizó por recolectar versiones sobre el agua, el pago, la hoja de coca (*ayo*), los Mamos, en un ejercicio interétnico y multilingüe, que hizo un intento de resumir las preocupaciones espirituales de los pueblos Kogui, Wiwa y Arhuaco⁴³. Este proceso, significó una transformación en los modos apropiación de estas tecnologías en un nivel *externo* e *interno*. Desde un nivel externo, se dio la domesticación de unas tecnologías de la imagen, con el manejo técnico de la cámara, la apropiación de narrativas audiovisuales, el montaje y la reproducción, así mismo, como procesos de producción, financiación y circulación de los documentales. En un nivel interno, supuso interpretar estas tecnologías, desde los sentidos propios de la imagen y la comunicación, insertas en unas prácticas y creencias espirituales. El proceso de conformación del CCZ, reunió intereses de los tres pueblos mencionados y se unió en un contexto histórico de conflicto armado entre la guerrilla, los paramilitares, el ejército y el auge del narcotráfico. Sin embargo, esta unión de los tres pueblos, lejos de ser armónica, ha implicado la negociación de roles, jerarquías y al mismo tiempo, los intereses grupales de los tres pueblos a los que pertenecía cada miembro del colectivo. Al final, esta experiencia culminó en la separación del CCZ, no sin antes dejar un precedente en la historia de la SNSM, como un colectivo que se apropió de la imagen de los indígenas desde la autorepresentación y que, a pesar de su separación, sus principios continúan en el Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi (CCAY) y el Colectivo de Comunicaciones Wiwa Bunkuaneyuman (CCWB).

⁴³ De acuerdo con el antropólogo Pablo Mora, el pueblo indígena Kanakuamo no participó en el Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi, porque éste nació en el seno de la Organización Gonawindúa Tayrona (OGT) en el Departamento del Magdalena y allí no hay representación del pueblo Kanakuamo. Se trataría de un tema de organización interna de los pueblos de la SNSM. Si bien los Kanakuamos no participaron en la conformación del CCZ, su proceso ha sido diferente y durante los últimos años le han apostado a la T.V pública con el proyecto “Kanakuamo T.V”.

Los colectivos de comunicaciones de la SNSM, inicialmente conformado por hombres indígenas, se insertan en un movimiento mundial de producción de cine y video de los pueblos indígenas, que se viene consolidado desde los años 80 y se ha expandido a lo largo del mundo. Este escenario, ha producido un tipo de *masculinidades indígenas cosmopolitas* de comunicadores, fotógrafos y documentalistas que, desde el activismo cultural, la autorepresentación y la soberanía visual están dando cuenta de una interpretación propia de los temas que viven los pueblos indígenas de la SNSM. Este fenómeno, que se ha denominado desde la academia como video indígena, audiovisual indígena, medios aborígenes o medios de comunicación indígena (*indigenous media*) (Mora, 2015, p. 20), resultan una fuente de análisis rica que permite acercarse a estas producciones como objetos culturales en las que construye una serie de relaciones sociales, organizativas y de significación que están configurando nuevas miradas en torno a la etnicidad (Turner, 2002). Sus producciones son un intento colectivo de sintetizar una epistemología que da cuenta de un lenguaje audiovisual nativo, que se encuentra en constante negociación: entre lo propio y lo externo, entre las diferentes formas de entender la temporalidad, de contar y producir. Entre lo que es visible socialmente y lo que no, entre la palabra y la imagen, entre una mayor exploración narrativa, desde la representación mimética y al mismo tiempo, como objetos que crean realidad desde sus características performativas. Sin embargo, el hecho de que la mayoría de los miembros de los colectivos de comunicaciones indígenas de la SNSM sean hombres y traten temas masculinos (inicialmente), ha supuesto una mirada crítica desde distintos públicos no-indígenas y también indígenas. Lejos de que sus películas sean una única versión sobre los pueblos indígenas de la SNSM, su producción ha implicado procesos de negociación, reconfiguración de los colectivos, interpretación y reinención.

Durante el trabajo de campo en Bogotá, Valledupar y Santa Marta, tuve la oportunidad de establecer contacto con los miembros del CCZ: Amado Villafaña, Roberto Mojica, Berni Gutiérrez y Pablo Mora. En este capítulo trato de recoger sus testimonios y experiencias. De la misma forma, hago una aproximación desde la etnografía de las imágenes de sus producciones, que, en tanto artefactos culturales, guardan un tipo de conocimiento sobre su cultura y sus modos de autorepresentación. Para esto, utilizo como fuente las películas que

han realizado desde el 2005 y que, en el 2013, reunieron en un plegable de ocho DVDs que incluye fotografías e información sobre el proceso de realización. No todos los documentales circulan por internet y sólo se pueden conseguir en su totalidad en la casa indígena de Santa Marta. También logré obtener otras películas durante el trabajo de campo, por medio de Amado Villafaña y Roberto Mojica que datan hasta el 2018. Este capítulo se organiza de la siguiente forma: primero describo un contexto general sobre el cine y video indígena y trato de trazar las principales discusiones que se han dado a nivel teórico. Luego describo cómo comenzó el CCZ, cuáles fueron sus aliados y su proceso de conformación, para después pasar a describir el proceso de apropiación tecnológica. Después, me centro en plantear cómo la imagen fotosintética ha sido interpretada al interior de su sistema de creencias y prácticas rituales desde los padres espirituales de la imagen. A continuación, describo cómo ha sido representado el CCZ por documentalistas no indígenas y las características de sus modos de representación, sus influencias, estilos y su fragmentación final, que dio paso a los colectivos de comunicaciones Wiwa y Arhuaco. En la última parte, discuto los temas de: cosmopolitismo indígena, públicos, circulación, propiedad colectiva y soberanía visual. A manera de epílogo, retomo la idea del hombre murciégalo, desde la reconstrucción de una escena etnográfica con Amado Villafaña.

Cine y video Indígena

En 1966, Sol Worth y John Adair (1973), de la Universidad de Pensilvania, hicieron que seis indígenas Navajos de Norte América usaran la cámara de 16mm para hacer una película. Los investigadores presuponían que este experimento les permitiría acercarse a un tipo de lenguaje que reflejaba normas culturales de percepción visual de los nativos. Para su análisis, utilizaron los conceptos de “edeme” y “cademe”, para referirse al tipo de tomas que hacían; “cademe” era la toma que aparece en la cámara y “edeme” la que aparecía en la película. Los resultados encontrados, mostraron cómo los Navajo tenían una lógica particular de organizar la información visual diferenciada a las reglas canónicas de Hollywood en la que, al grabar y editar una secuencia, se debía mostrar la continuación de cada acción. En una de sus películas, un joven es filmado caminando hacía un árbol por la parte de atrás y en la siguiente toma, aparece en otro lado completamente diferente. En otra

escena, un hombre aparece de rodillas recogiendo raíces y de repente en otra escena aparece con las mismas raíces en la mano caminando cuesta abajo. Cuando se le preguntó a Maxine Tsosie, uno de los realizadores Navajo de la película, por los saltos que tenía, éste respondió que todo el mundo sabía que si una persona está caminando en una escena en algún momento se sentará para luego volver a caminar en la próxima. Era común en las películas de los Navajos la ausencia de close-up. Esto se debía, según los investigadores, porque era una muestra cultural de cómo los Navajos evitaban mirar a las personas a la cara por la intimidad que significaba el gesto. Al hacer énfasis en las representaciones estéticas de los Navajos, los autores vieron en las películas otros códigos de representación visual que se relacionaban con un sistema de “ver el mundo”. Desde este pionero trabajo de Worth y Adair (1973) sobre la “autorepresentación” y la producción audiovisual indígena de los Navajos, se ha discutido sobre las posibilidades conceptuales y políticas de estos procesos y sobre lo que significa “darle la cámara al nativo”. En este estudio, según Ginsburg (2011), se permitió que un dispositivo tradicionalmente utilizado por investigadores, fuera usado por personas que han sido tradicionalmente el “objeto” de la mirada antropológica. Para la autora, este trabajo no deslegitima el cine etnográfico, sino por el contrario, permite otras posibilidades en el trabajo de campo, al generar un diálogo entre un campo de representación y otras formas de ver. Ginsburg (ibídem) ha denominado este fenómeno como un “*parallax effect*” en el que el cambio de posición de cómo se ve un objeto cuando es movido, genera otra percepción en tres dimensiones del mismo objeto. Este cambio de perspectiva, permite la emergencia de la mirada indígena, desde una comprensión compleja de los fenómenos que se están representando. Las películas indígenas, permiten aproximarse a otras formas de narración, que resuenan en las críticas sobre la autoridad etnográfica y la reflexividad (Clifford, 1998).

Para Leuthold (1988) el estudio de los videos indígenas permite acercarse a la emergencia de unas “estéticas indígenas”. Estas estéticas se caracterizan por mostrar una identidad colectiva indígena vinculada a la tierra y a su historia. Según Leuthold, una de las características de los pueblos indígenas sería su capacidad de adaptar las herramientas y tradiciones de las culturas no-nativas a sus necesidades y propósitos particulares. La visión del arte para estas comunidades tiene que ver con una perspectiva comunitaria y el artista

indígena no es un personaje ajeno a la vida social sino, por el contrario, hace parte de ella, cumpliendo una función social definida. Desde el abordaje de Leuthold, el trabajo del “indígena artista” no busca ser innovador necesariamente, sino más bien, pretende reforzar la transmisión de tradiciones culturales. En cambio, para Cardús (2014), en la actualidad, muchos de los realizadores audiovisuales indígenas no se identifican con este abordaje y existen en sus obras una búsqueda tanto de contenidos como estética y visual. Sin embargo, en estas dos perspectivas no se tiene en cuenta el rol político que tienen los realizadores indígenas dentro de su comunidad y en el contexto global. En efecto, los videos indígenas son herramientas políticas que configuran unas formas particulares de organización social al interior de los pueblos indígenas, pero también delinean discursos globales sobre lo que es ser indígena en la contemporaneidad.

Terence Turner (1992) estudió los *Kayapó* de Brasil y su experiencia de producción audiovisual. El video *Kayapó*, contribuyó para que los indígenas recuperaran sus tierras, las cuales iban a ser expropiadas, constituyéndose así, en una prueba para demostrar que esas tierras les pertenecían ancestralmente. Sin embargo, el trabajo de Turner fue criticado por James C. Faris (1992), quien señaló que la representación de estas iniciativas constituía un proyecto occidental que destruía la subjetividad de los indígenas. Faris (1992) argumenta que las representaciones hechas por los indígenas y capturadas por la cámara incorporan categorías occidentales del orden espacial y visual, haciendo que exista un “consumo de la alteridad” como imágenes-objetos que terminan siendo producidos por los investigadores occidentales. Frente a la crítica de Faris, Turner respondió argumentando que los resultados de las luchas políticas de los *Kayapó* han estado apoyados por sus videos. Los *Kayapó* han ganado diversos pleitos al Estado Brasileiro, referentes al control de sus tierras, gracias en parte, a los medios de representación visual que han permitido un cambio en la representación que se ha hecho de ellos históricamente.

En relación a las críticas sobre la injerencia y la destrucción cultural que algunos antropólogos sostienen en torno a los medios indígenas, Ginsburg (1992) ha planteado la discusión desde dos paradigmas situados en las antípodas: *el contrato faustiano* y *la aldea global*. El *contrato faustiano* parte de una idea tradicional de cultura, vista como algo

auténtico y esencialista que es contaminada irremediablemente por el contacto cultural, la tecnología y la cultura de masas. En el contrato faustiano se intercambia el uso de las tecnologías occidentales, por la renuncia “a la pureza cultural”. El modelo de la *aldea global*, parte de asumir que “los nuevos medios” tienen el potencial de amalgamar diferentes culturas del mundo, creando así un sentido de comunidad global. El uso progresivo de las TIC hace que los sujetos indígenas aparezcan como actores activos que generan elementos para la transformación social dentro de su comunidad inmersos en un contexto global. Para Ginsburg, ninguno de estos dos modelos permite responder de manera compleja lo que ha significado la aparición de los medios de comunicación indígenas. El contrato faustiano parte de una idea esencialista de la cultura en las comunidades indígenas, en la que no deben tener contacto con tecnologías u otros grupos, cuando precisamente, esto hace parte de las dinámicas sociales de todo grupo étnico. La idea de “pactar con el diablo” para asumir ventajas tecnológicas no responde a los procesos de transformación cultural propias de las comunidades indígenas. Mientras, el paradigma de la “aldea global” se presenta como una utopía etnocéntrica de la democracia comunicativa, que invisibiliza las diferencias económicas y políticas en las que se producen estos videos. Otros autores, como Cardús (2011), han argumentado sobre el falso empoderamiento que implica la apropiación de las “nuevas tecnologías” y Gleghorn (2012) ha llamado la atención sobre la inconveniencia de aplicar las mismas categorías y términos provenientes de tradiciones anglosajonas a contextos culturales distintos, señalando cómo las acepciones corrientes de *vanguardista*, *documental* o *etnográfico* no son categorías “naturales”, además de explicar poco la creación audiovisual indígena.

Para Ginsburg (1997), las tecnologías cinematográficas les han permitido a las comunidades indígenas contribuir en la revitalización y recolonización de procesos comunitarios internos y externos de autodeterminación. Los *indigenous media* han surgido como un proceso de domesticación de las tecnologías audiovisuales y como una forma de resistencia y reafirmación de sus derechos. Desde su experiencia con el estudio del video de los nativos australianos y los *Inuit*, Ginsburg (1997), ha podido establecer cómo las formas de filmar, editar, montar y visualizar los videos de estos grupos, tienen unas características propias, intraducibles e intransferibles, que ella denomina “*aboriginality*”, dando cuenta de

unas estéticas y modos de representación vernáculos propios de los realizadores indígenas. El valor heurístico que tiene el estudio de los videos indígenas tiene una potencialidad etnográfica, en la medida que el proceso de producción audiovisual permite que se genere una serie de actividades y relaciones sociales que dan cuenta de cómo se construyen las representaciones sociales en un contexto determinado y cómo los significados relativos a la etnicidad, la subjetividad, el cuerpo y las tradiciones, son negociadas socialmente. Al final, este tipo de producciones se convierten con el tiempo en una especie de diarios colectivos o archivos de memoria para las comunidades involucradas (Cardús 2011). Ginsburg (2011) resume la importancia de los *indigenous media* de la siguiente forma: 1) Permite plantear preguntas en torno a la diferencia cultural. No son sólo representaciones mediáticas y estéticas de los indígenas, sino que también hacen parte de lo culturalmente visible o comunicable para otras comunidades. Esto da cuenta de una ética de las imágenes (*image ethics*). 2) Establece una autonomía en la producción y circulación de imágenes, permitiendo que objetos sagrados, sitios y actividades, puedan ser vistos por ciertos observadores, y de esta forma dichas imágenes se conviertan en archivos. 3) Entender los modos en cómo se manifiesta la alteridad radical desde la profundidad cultural, la cosmología, la política, la estética, y las diferencias culturales desde los derechos de representación de las realidades indígenas y cómo éstas son negociadas en el mundo contemporáneo. 4) La incorporación de prácticas mediáticas como una forma de activismo cultural y político, para establecer la presencia de la vida indígena, dentro de sus propias comunidades y los estados nacionales (2011, p. 236).

Sin embargo, en el caso de la SNSM y de acuerdo con Amado Villafaña, algunos de estos valores se comparten y otros no. Para Amado, el valor de los audiovisuales está en: 1) Tiene un valor patrimonial para la comunidad, 2) Se pueden hacer imágenes de las autoridades tradicionales, tanto de los Mamos, como de las autoridades civiles, 3) Tiene un interés para la comunidad en tanto muestra otra mirada sobre los indígenas, que muchas veces son mostrados desde las imágenes hegemónicas como borrachos y perezosos, 4) La apropiación de la fotografía y el video, les permite tener reconocimiento de la imagen de los indígenas desde una perspectiva de la propiedad colectiva. Las razones de Amado se

centran más en una importancia local para el patrimonio visual de su propia comunidad, que desde el abordaje global que resalta Ginsburg.

Desde diferentes perspectivas teóricas se ha argumentado que el cine indígena constituye una forma de “activismo cultural” configurándose como parte de una agenda política de movilización. Marcus (citado en: Ginsburg 2011), considera que los medios indígenas son una forma de “activismo imaginario” entendido no sólo como los grupos subalternos generan cambios por medio de las políticas de la representación, sino que permite imaginar proyectos emancipatorios que le dan una mirada distinta a su condición de ciudadanía en el contexto de los Estados-Nacionales. Para Cardús (2014), las producciones de los nuevos realizadores indígenas están viviendo un cambio, al entrar a un estado “más adulto” en sus producciones, que da cuenta de las “nuevas identidades indígenas”. Este proceso, se caracteriza por el uso de discursos estratégicos en sus películas, en el que las comunidades indígenas demandan igualdad de derechos. Según la autora, esto es un ejemplo de cómo estas producciones están directamente relacionadas con políticas estatales y cómo globalmente existe una interacción entre ellas, desde festivales y encuentros de cine y video indígena en el mundo.

Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi (CCZ)

“El mundo de la imagen tiene mucha gente que se mueve ocultamente en la imagen. La imagen tiene tanta fuerza que incide en las decisiones de un país. También al difundirse lo que pasa es que se logra aliados. Pero yo veo un mundo ahí invisible pero que está incidiendo en el marco de los documentales, el cine influye muchísimo, para bien o mal. El machete, vuelvo y repito, sirve para cultivar, pero también sirve para hacer daño. Entonces la cámara es así. Y a los indígenas, nos interesa únicamente para lograr aliados y proteger el territorio. Entonces es bueno”. Entrevista Amado Villafaña en París (2013)⁴⁴

En Julio de 2015 asistí a la presentación inaugural del documental *Naboba* (2015) de Amado Villafaña, en el centro ático de la Universidad Javeriana en Bogotá. El discurso

⁴⁴ Link en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=rEoY5AcN46Q>

inaugural lo realizó el antropólogo Pablo Mora, quién ha trabajado y ha sido parte del CCZ desde el año 2006. Mora resaltó el hecho de mostrar el documental después de varios años de trabajo con los indígenas de la SNSM y referenció ese día como un evento importante para el cine indígena en Colombia. *Naboba* es la historia de un pagamento (rito) en el que se hace un recorrido por diversas comunidades indígenas, desde la Ciénaga Grande hasta los picos nevados. En la primera parte del documental, Amado Villafaña, entrevista a un habitante mestizo de la Ciénaga Grande sobre la responsabilidad ambiental que ellos tienen frente al cuidado del agua. Esta escena contiene una fuerza que muestra no sólo la forma como los indígenas han pasado de ser objetos de la representación a constituirse en sujetos que se autorepresentan, interpelan al “hermanito menor” y escenifican sus problemáticas territoriales y culturales desde una construcción narrativa particular. Según Mora, las producciones indígenas van más allá de la creación artística y son ante todo políticas: “*estos creadores hacen parte de un movimiento que cuestiona las dinámicas de los modelos económicos, políticos y sociales que existen en la actualidad*” (Mora, 2015, p. 8). El cine indígena en Colombia ha tenido diferentes momentos en lo que se refiere a los modos de representación, y, desde los años 90, se ha dado una transformación importante en la autoría de un cine sobre temas indígenas hecho por no-indígenas, a otro hecho por indígenas.

En los años 90, en Colombia, de acuerdo con Mateus (2012), se establece un tercer momento en la historia del cine indígena. Este periodo se destaca porque los indígenas no solo son objeto de la representación, sino que surgen colectivos indígenas que tienen como principio la apropiación tecnológica con el apoyo de organizaciones autónomas y de actores sociales foráneos. Durante esta época, se afianzan los procesos de creación colectiva y colaborativa entre indígenas y cineastas, comunicadores y antropólogos no-indígenas. De acuerdo con Mora (2015), en este momento se produce una transformación en los modos de representación del cine indígena. Si en los años 70 existía un cine indigenista comprometido con los temas de denuncias y reivindicaciones de los pueblos indígenas, se “*mantuvo un ‘poder semiótico’ que monopolizó hegemoníamente las presentaciones étnicas por fuera de su propio mundo simbólico*” (Mora, 2015, p. 32). Esto hace que, a partir de esta época, que coincide con la constitución de 1991, surjan las primeras

experiencias de apropiación indígena del cine y el audiovisual en el Cauca⁴⁵, el Amazonas y la SNSM. En efecto, desde los distintos enfoques metodológicos para el estudio de lo visual en antropología, Banks (2010) identifica este tercer momento a finales del siglo XX desde unas tendencias más colaborativas, en la que el investigador y los sujetos de estudio trabajan de manera conjunta en el proceso de producción y circulación de imágenes (Banks, 2010, p. 26). Las investigaciones en medios de comunicación indígenas se acercan a esta última tendencia mundial, en las que el trabajo de campo parte de una aproximación que analiza las producciones audiovisuales y se centran en un trabajo de campo de tipo colaborativo. La reflexividad metodológica y teórica ha hecho un esfuerzo por “desobjetivizar” las relaciones entre “investigador-investigado”, haciendo un intento por descolonizar la mirada y las relaciones intersubjetivas que se dan en la investigación con imágenes. Sin embargo, existe un mayor interés en producir o co-producir audiovisuales y menos en otras instancias como: proyección, circulación y todo lo que implica la performatividad del audiovisual⁴⁶.

⁴⁵ En el Cauca, la producción audiovisual indígena mantiene un discurso político que retoma algunos modos de representación iniciados en los años 70 y 80 en torno a las luchas territoriales, violencia contra las poblaciones indígenas, patrimonio cultural y conflictos entre tradición y modernidad. Estos trabajos son producto de la capacitación que tuvieron muchos miembros de la comunidad en la Escuela Radiofónica de Sutatenza, en Boyacá (1974). En los años 90s, tomaron fuerza las emisoras comunitarias *Radio Nasa de Toribio* y *Voces de Nuestra Tierra de Jambaló*, así como el periódico *Unidad Álvaro Ulcué* del (CRIC). Sus producciones se caracterizaron por ser de tipo militante en las que se oponían a los proyectos e intereses transnacionales extractivistas, clamando así por procesos de “autonomía” desde ámbitos políticos, territoriales y culturales (Mora, 2014). Las primeras producciones propias, están ligadas al programa de comunicaciones del CRIC en las que impulsaron “Talleres de transferencia de medios audiovisual” en 1991. Estas producciones buscaban que la comunidad indígena se acercara a la práctica de realización audiovisual. Entre las organizaciones que participaron de esos encuentros están: La Organización Regional Indígena Embera-Wanana (OREWA), el Concejo Indígena del Trapecio Amazónico (CIMTRA), la Organización Waya Wayúu, la Organización Indígena de Antioquia (OIA) (Mateus 2013), permitiendo un encuentro multiétnico desde la formación audiovisual. Entre el 2005 y el 2009 el Tejido de Comunicaciones de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN) realizó una trilogía documental en la que están los títulos: *Pà poder que nos den tierra*, *Somos alzados en Bastones de Mando* y *País de los pueblos sin dueño*. Esta trilogía se caracterizó por ser un cine de denuncia, con una clara apuesta política. Tenían como intención informar desde una narrativa de telediario o documental expositivo y de esta forma, dar cuenta de los enfrentamientos que estaban ocurriendo en el Cauca desde la versión de los indígenas, haciendo uso del video como una forma de “medicación simbólica”. Sin embargo, existe otro tipo de producciones audiovisuales, como *Saakhelu: ofrenda a los espíritus de la Madre Tierra* (2005), de Jean Nilton Campo, que tiene una finalidad más etnoeducativa al mostrar los ritos de los indígenas Nasa. Con el colectivo Cineminga, aparecen películas, que no solo denuncian los conflictos inmediatos del territorio, sino que evocan el pasado desde un lugar de recuperación y disputa de la memoria. Así aparecen películas como *Caudal de un pueblo* (2008) y *Raíz del conocimiento* (2010). Esta última es una versión sobre la vida del líder indígena Manuel Quintín Lame.

⁴⁶ Sobre la performatividad de la imagen se estudiará en el capítulo V. *Wàsi* (2017) fue un intento por abarcar este ámbito de visionar archivos de la cultura visual arhuaca y la interpretación que existen frente a ellos.

En el año de 1999, en un momento complejo en la SNSM, de confrontación armada entre el ejército y la guerrilla del ELN, surgió la necesidad de crear un espacio político que diera lugar a los cabildos de las cuatro organizaciones indígenas de la zona, que se denominó *Concejo Territorial de Cabildos* (CTC). La consolidación del CTC les permitió a los indígenas de la Sierra Nevada articularse de cara a sus reivindicaciones políticas y culturales, lo que constituyó la base organizativa que permitiría la conformación del CCZ. Los indígenas obtuvieron logros históricos como el reclamo de accesos al mar, que venía desde el siglo XVI, el reconocimiento de la Línea Negra⁴⁷ y mecanismo de consulta previa ambiental como el de Puerto Prodeco (Dubilla, La Guajira). En ese contexto, aparecen los primeros trabajos de comunicación de comunidades, hacía el exterior en los años 80 y 90, cuando los arhuacos tuvieron un programa de radio en la “La voz del Cañaguante”, que se emitía todos los sábados en su programación. Al principio era en castellano y después en versión bilingüe. En 1985 fue cuando se utilizó por primera vez la palabra kogi *Zhigoneshi* (yo te ayudo, tú me ayudas) para un proyecto en el que se hicieron las primeras ediciones de *Palabra de Mamo*, que constituían unas cartillas impresas en papel reciclado traducidas al castellano con relatos de los Mamos sobre la creación de la naturaleza (Iriarte Días Granados y Pérez, 2011). A finales del 2002, nuevamente por causas de enfrentamientos entre la guerrilla y el ejército, cerca de las cuencas del río Guatapurí, Amado Villafaña, el gobernador Rogelio Mejía y el mamo José de Jesús Izquierdo decidieron que era necesario transmitir el pensamiento de los hermanitos mayores: *“Tenemos que transmitir el pensamiento de nosotros porque ¿qué vamos a hacer con esta gente? No nos podemos armar para defendernos porque los principios están en contra de eso. Lo que hay es que comenzar a transmitir hacia afuera lo que está pasando”* (Iriarte Días Granados y Pérez, 2011, p. 82)

A finales del 2003, Amado Villafaña, después de dejar su territorio en Sabana Crespo (Donachui), por amenazas de la guerrilla del ELN (Ejército de Liberación Nacional), conoce en Santa Marta a Stephen Ferry, fotógrafo de la *National Geographic* interesado en hacer un documental, que finalmente realizó con los miembros de lo que sería el CCZ, con el título *La represa del río Ranchería. La perspectiva indígena de la Sierra Nevada de*

⁴⁷ La historia de la Línea Negra se ampliará en el capítulo IV.

Santa Marta (2009). Con su colaboración, lograron obtener 30 mil dólares presentando un proyecto a la Embajada de Estados Unidos, para conformar el primer equipo de comunicaciones indígena. En el 2006, Amado Villafaña conoció al antropólogo y documentalista Pablo Mora en Cartagena. A través de él se hace un contacto con la Fundación Avina⁴⁸ y junto con el apoyo de la Unión Europea, destinan recursos para crear formalmente el CCZ, que empieza en el 2007 con el “*Encuentro Taller de sensibilización de la Estrategia de Comunicación*”. Este proceso fue importante como un espacio de formación. Así lo vivió el realizador wiwa, miembro del CCZ Rafael Mojica:

“El taller lo consiguió Amado por medio de un gringo, que es Stephen Ferry, en ese entonces era reportero de National Geographic...Pues viene Stephen Ferry, viene otro gringo de Estados Unidos. Ellos fueron los primeritos que nos dieron a conocer como los equipos, conocerlos porque era un poco complicado para uno, era una herramienta nueva que uno no conocía; manipularlos. Ya eran computadores Mac. Bueno, allí aprendemos como lo básico. Pero... cuando es una carrera de largos años y nosotros en un mes dos meses, pues eso... de pura vaina uno aprendió a prender los equipos ... Entonces, estaba pendiente de qué hacía el camarógrafo, cuáles eran los niveles de la luz, del sol, la temperatura, todo ese cuento y yo con mi libretica, pues todo el tiempo anotando” (entrevista Rafael Mojica, 2017)

El proceso de formación continuó y algunos de ellos siguieron capacitándose de manera independiente y especializándose en las técnicas y el manejo de equipos, como la cámara, el sonido, y los computadores, mientras otros, por las dificultades del transporte a Santa Marta, decidieron no continuar. En el 2008, Amado volvió a reunir a algunos de ellos en la casa indígena de Santa Marta, en donde se encontraba Pablo Mora. Así se empezaron a perfilar los primeros proyectos audiovisuales, con un taller de capacitación en la Universidad Javeriana en la sala Matrix, por medio de German Rey, en la que participaron 4 arhuacos, 3 wiwa y 3 kogis. De esta forma, asociado a la Organización Gonawindúa Tayrona (OGT) y la Confederación Indígena Tayrona (CIT) se conformó el CCZ, con sede

⁴⁸ Fundación Avina, es una ONG Latinoamericana enfocada en generar y apoyar procesos colaborativos. Fue fundada en 1994. En: https://es.wikipedia.org/wiki/Fundaci%C3%B3n_Avina

en Santa Marta. El colectivo además de publicar varios documentos (cartillas, libros, revistas, folletos), produjo en un principio, varios videos, reportajes y una serie de televisión titulada *Palabra Mayor* (2009), emitida por Telecaribe. Así vivió el sonidista arhuaco Benjamin Gutiérrez, este proceso inicial cuando apenas tenía 15 años:

“Pero cuando fuimos avanzado más, cuando empezamos a hacer estos primeros productos, estos primeros trabajos, después de estar en Bogotá. Empezamos a trabajar en campo, acá en la Sierra. Las experiencias que tuve, escuchando los Mamos, fue donde... ahí empiezas a darle como un giro y de verdad una identidad a uno mismo, porque una vez el Mamo dijo, que ser indígena no es tener el atuendo, o tener el poporo o hablar la lengua sencillamente, sino saber cómo agradecerle a la madre, ser agradecido con la naturaleza, ser agradecido con los padres que nos dan de comer, de respirar y de vivir todos los días. Entonces por el trabajo y a través de ese medio y también cogiendo la parte del sonido, no como un trabajo sino de aprendizaje, porque tú te vas grabando todo lo que están diciendo los Mamos de los arhuacos. Hicimos muchas entrevistas de los Arhuacos, los diferentes Mamos de la Sierra Nevada, por la parte de los Wiwa y los Kogi.” (entrevista Benjamin Gutiérrez, 2017)

Para los miembros del CCZ, el trabajo de formación les permitió viajar a Bogotá a la Universidad Javeriana, y tener un asesoramiento técnico del manejo de cámaras, narrativa y sonido. Este evento, es mostrado en el documental de Pablo Mora *Sey Arimaku: la otra oscuridad* (2012) en el que los realizadores indígenas se encuentran en Bogotá y caminan por la ciudad hacía la sala Matrix de la Universidad Javeriana. En la escena, se cruzan miradas y varias cámaras registran el momento: la de los periodistas del noticiero CM&, la del antropólogo Pablo Mora y las mismas cámaras de los indígenas. Sin embargo, más allá de la posibilidad de viajar a Bogotá y tener unos procesos de formación a nivel técnico y narrativo, para los jóvenes realizadores del CCZ, participar en el colectivo significó reconocer la SNSM, acercarse al conocimiento de los Mamos y afianzar su identidad como indígenas.



Figura 19 Amado Villafaña. Realizador Arhuaco. Foto: Sebastián Gómez Ruiz



Figura 20 Pablo Mora. Documentalista y Antropólogo. Fuente: Internet



Figura 21 Rafael Mojica. Realizador Wiwa. Fuente: Internet

Domesticación de la cámara y la culebra que se come su propia cola: apropiación tecnológica y financiación.

La creación del CCZ permitió la apropiación y asimilación de tecnologías y conocimientos, que no son propios de los pueblos indígenas de la SNSM. Como el mismo Amado Villafaña señala: “*significó un proceso de domesticación de la cámara*”. Durante sus inicios estuvieron acompañados por profesionales del audiovisual, antropólogos, fotógrafos y comunicadores no indígenas que les permitieron formarse en los conocimientos técnicos para la realización audiovisual. Esta experiencia implicó un cambio radical en la forma como los miembros del CCZ empezaron a relacionarse no solo con la tecnología (cámaras, computadores, sonido, etc), sino con todo el proceso de producción audiovisual, desde el guion, la planeación y la financiación. La producción de una película supone una infraestructura que abarca un conocimiento tecnológico, el traslado de los equipos por la SNSM, hasta la negociación y permisos con su propia comunidad, en la que existe una inversión de tiempo y recursos materiales. En su historia, el CCZ han logrado aliados

estratégicos para el desarrollo de sus producciones audiovisuales con organizaciones regionales, nacionales e internacionales como: la embajada de Estados Unidos, la Fundación Avina Colombia, Telecaribe y la Universidad Javeriana de Bogotá a través de la Sala Matrix del Departamento de Comunicación Social (Iriarte Días Granados y Pérez, 2011). Estas alianzas, les ha permitido en una década, tener una amplia experiencia con actores nacionales e internacionales a nivel de financiación, capacitación, producción y circulación de audiovisuales y materiales comunicativos, en las que han tenido que negociar los contenidos, las formas de realización, la autoría y la propiedad de la imagen.

Una de las características que tienen las películas del CCZ es la imagen del viaje como metáfora del encuentro con otras personas como: autoridades tradicionales, civiles o *bunachis*. En sus películas siempre se marca el itinerario de un lugar a otro, no sólo al interior de la Sierra Nevada, desde los picos nevados hasta el mar, sino afuera, en lugares como Santa Marta, Bogotá y la Ciénaga Grande. Esto no es fortuito, sino que responde a las mismas trashumancias que hacen los indígenas en sus recorridos cotidianos, que al final han terminado reflejándose en sus películas, con o sin una intención previa. Durante el proceso de capacitación del CCZ que tuvieron en la Universidad Javeriana, uno de las cosas a la que se acercaron, fue a la construcción de un guion. Para los indígenas que no estaban acostumbrados a este proceso, implicó la imposición de estructuras que para muchos significaba cierta rigidez en los formatos narrativos. A pesar de esto, sus películas están impregnadas de su cotidianidad, de su forma de vivir y tratan de ser un vínculo entre los padres espirituales y los hermanitos menores. Así vivió Amado Villafaña el trabajo de capacitación con la Universidad Javeriana:

Nosotros hablamos de guion y eso que hicimos una capacitación, en la Universidad Javeriana, en el centro Matrix, pero a mí me parecía tan exigente ¿no? Que en tal minuto debe haber una escena así, otra así. Había que provocarlas todas. Entonces no me parecía que era algo natural y lo otro que no lo entendía mucho. Entonces, lo que voy hacer lo tengo aquí en la cabeza. Lo que yo quiero hacer lo tengo en la cabeza. Entonces no tengo porque estar pensando nada. Nunca hicimos como muy juiciosos un guion. Siempre lo hicimos así, de esa manera y nos mantenemos así de esa manera. Pero pienso que el guion

puede ser muy útil porque ahorra trabajo y es muy puntual. (entrevista a Amado Villafaña, 2017)

Durante mi experiencia de acompañamiento con Amado Villafaña en la película *Wási* (2017), su forma de hacer el guion o la escaleta, tiene unas particularidades. Para él, lo más importante es identificar el mensaje que se quiere transmitir y articular este mensaje con el conocimiento ancestral. A partir de esto, Amado construye el guion de la película con sus colaboradores indígenas y no indígenas. Su metodología, es más de tipo inductiva, basándose en la palabra de los Mamos y partir de esta conversación es como crea el guion de las películas. Si bien Amado no sigue las reglas de guion canónicas, se deja acompañar de las personas con las que trabaja, siempre y cuando él tenga un control sobre el mensaje que se quiera transmitir al final.

Dentro del CCZ se fueron configuraron unos perfiles de los realizadores indígenas, en el que poco a poco se especializaron en un campo del audiovisual específico: Amado Villafaña terminó interesado en la dirección, encontrando así un lugar de mayor autonomía para poder elaborar su mensaje y en la fotografía, en la que ve una posibilidad de exploración con la imagen. De acuerdo con Amado, mientras el video es para contar y transmitir un mensaje, la fotografía tiene otros fines, en los que se puede tomar su tiempo, utilizar el trípode y luego seleccionar las imágenes. El realizador wiwa Rafael Mojica, se especializó en el manejo de la cámara. Cuando empezó el CCZ todavía se usaban cámaras análogas y hasta la película *Ranchería* (2017) la mayoría de películas fueron grabadas con cassette. En la actualidad, Rafael Mojica tiene una larga experiencia como camarógrafo y es reconocido por tener un pulso firme, además de tener un amplio conocimiento de las cámaras en la que ahora utiliza una Black Magic 4K en digital para grabar. Así lo cuenta el mismo Rafael:

“Uno muchas veces no se da cuenta de la capacidad que uno pueda tener de algo, ¿verdad? Hasta que llega un momento en que uno lo descubre. Y es que yo era muy aficionado a la cámara. A mí no me importaba que me pagaran o no me pagaran. Yo paraba en las reuniones, en los eventos, me iba gratis, yo hacía todo lo posible de estar.

Un día, National Geographic, fue como en el 2008, 2009, yo no me acuerdo totalmente. Vienen a hacer, en la Sierra, un documental que se llamó La Montaña Mágica y yo me fui con ellos. Yo no sé cómo fue el contacto con Amado, yo no sé. Total, yo me fui con ellos, pero yo me fui a grabar lo que ellos iban a hacer.” (entrevista a Rafael Mojica, 2017)

Sin embargo, la asignación de los roles, no solo se dio exclusivamente por el interés de cada miembro en unas determinadas tecnologías, sino por la influencia, la jerarquía e incluso la edad. En el caso de Berni Gutiérrez, su asignación como sonidista, se dio porque el sonido, fue lo último que quedo cuando el resto del equipo había tomado las cámaras. Su experiencia como sonidista le permitió conocer de primera mano, las palabras de los Mamos y estar atento a todo el proceso de entrevista y acercamiento de los miembros del CCZ.

“Como que el objetivo de uno siempre está como en la cámara, como hacer algo, y el sonido siempre lo tenían como ahí, como el que le tocó ya de último, denle el sonido. Y así fue como dándole al sonido, porque todo el mundo tomaba las cámaras de fotografía y decían denle al pollo[joven] este el sonido, a la gente le parecía aburridor tener la caña ahí agarrada todo el tiempo. Hasta que la entrevista que tocaba hacer y bueno ese montón de cosas. Cuando hacíamos las prácticas y eso, cuando salíamos a campo, a hacer las primeras entrevistas y eso. Y ahí mismo, en el proceso de formación, fue que estábamos haciendo una serie de televisión para Telecaribe. Lo que fue Palabras Mayores, que fue uno de los primeros trabajos que se hizo.” (entrevista a Berni Gutiérrez, 2017)

Si en el proceso de dirección, la elección de los temas, el uso de la cámara y el sonido, los realizadores indígenas lograron apropiarse ellos mismo como ejecutores, con el montaje, no sucedió lo mismo. Quien se encargó del montaje fue el antropólogo Pablo Mora. El hecho que un no-indígena se encargara del montaje, puede parecer contradictorio frente lo que el mismo Mora llama “el poder semiótico” de la autorepresentación, pero lo cierto, es que su rol en el CCZ ha sido fundamental para la producción de las películas. Así lo manifiesta Amado Villafaña:

“En esa parte [montaje] Pablo Mora es muy admirable. Es una persona que llevamos diez años de andar juntos en eso y eso hace que él sea una persona que hace y maneja muy bien los conceptos y fuera de eso, él es muy bueno técnicamente y profesionalmente para la edición, para hacer el montaje. Él es una persona completa. Y Zhigoneshi y Yosokwi le debe muchísimo a Pablo Mora.” (entrevista a Amado Villafaña, 2017)

No solo el tema del montaje, sino de la producción y la distribución, hace que surja el tema de las colaboraciones, acompañamientos o complicidades con realizadores no indígenas. En el caso del CCZ una de las figuras más relevantes ha sido Pablo Mora. Si bien, estas colaboraciones vienen de una persona “respetuosas de la cultura” como dice Amado, en la que no tiene ningún ánimo de figurar, ni adjudicarse ningún tipo de autoría. Es innegable que su participación es fundamental en la construcción de las películas y su narrativa. No obstante, su lucha por un “cine indígena”, es también una lucha política, en términos de financiación y de reconocimiento de los colectivos de comunicación indígenas. Así lo manifiesta el mismo Pablo Mora:

“Hay procesos muy autónomos y la tendencia al futuro es que cada vez sean más autónomos. Incluido por unas peleas que hemos dado, en que el Estado debe apoyar un cine hecho por indígenas. Eso está ya en las convocatorias del Ministerio de Cultura, la de la ANTV. Eso no es una generosidad del Estado, es una demanda que han ganado los pueblos indígenas y el movimiento indígena. La convocatoria de este año de al ANTV, fija y estipula que los cargos importantes deben ser de un indígena: director, productor, camarógrafo, guionista, investigador. Pero tienes razón, muchos procesos, la mayoría todavía dependen de gente externa.” (entrevista a Amado Villafaña, 2017)

El proceso de obtención de recursos y fondos por parte del CCZ han tenido el apoyo de distintas instituciones, nacionales e internacionales. Sus primeros documentales como: *Yuawika sia: En el río del entendimiento* (2007), *Yetsikin: Guardianes del agua* (2007) *Palabras Mayores* (2009), *Nabusímake, Memorias de una independencia* (2010), *Resistencia en la línea negra* (2011), *Sey Arimaku: la otra oscuridad* (2012) tuvieron la colaboración de USAID y la Fundación Avina. Después, *Naboba* (2015) fue financiada por

The Nature Conservancy, *Butisinuo Memorias de un pueblo* (2016) por el Centro Nacional de Memoria Histórica y *Ranchería* (2017) por la Embajada de Suiza. Los procesos de financiación tienen una doble complejidad, en tanto permiten las condiciones materiales para que se produzcan las películas, pero también, en ocasiones, se inscriben las agendas políticas que las instituciones financiadoras abrazan. ¿Cuál es el interés de estas organizaciones en financiar estas películas que no son viables comercialmente? Lo cierto, es que, desde las posibilidades del audiovisual, se garantiza un “producto”, que es posible mostrar en circuitos internacionales y de esta forma se evidencian “las ayudas” de las organizaciones nacionales e internacionales a los pueblos indígenas. Importa poco si lo que denuncian las películas o su contenido permite una mejora real en las condiciones de los indígenas o si los procesos de financiación garantizan la sobrevivencia y la continuidad de los colectivos de comunicación. Por ejemplo, una de las razones de la separación CCZ fue la imposibilidad de mantener una fuente de financiación estable. Así lo señala el sonidista Berni Gutiérrez:

“Entonces, nosotros estábamos trabajando como por proyectos. Proyectos que salían para hacer documentales y lo otro con el apoyo de ciertas entidades. Buscando recursos para hacer productos, pero entonces cuando no había uno quedaba a la deriva. Eso es lo que no ha mantenido el equipo humano de Zhigoneshi. Nosotros nos hemos mantenido para bien o mal en cualquier trabajito que haya, pero siempre ha habido esa dificultad de mantener todo el equipo de lleno por no tener una estabilidad.”(entrevista a Berni Gutiérrez, 2017)

Durante el trabajo de campo, hablando con Amado Villafaña, me dijo que él no recibía financiación que tuviera el sello de empresas minero-energéticas, porque eso estaba en contra de los principios en los que él y el CCZ habían trabajado y se han opuesto durante su trayectoria. Sin embargo, Amado es claro en señalar que toda financiación viene del mismo lugar:

“Ninguna financiación es buena del todo. Incluso la financiación que viene del Ministerio de Cultura que se supone es la más transparente, en la que se supone no hay recursos de mineras, también el dinero viene de ahí. Las mineras lavan el dinero en ese tipo de

instituciones y al final todo viene de lo mismo. Es como una serpiente que se come su propia cola”. (conversación con Amado Villafaña, 2017)

La financiación entendida como un símbolo uróboro, no es otra cosa, que la naturaleza cíclica que tienen los procesos de producción de los documentales en un contexto de explotación de recursos naturales. La producción de energías fósiles en la SNSM, hace que las regalías se conviertan en capital que el Estado y las regiones transforman en estímulos para el campo audiovisual, en un proceso cíclico en el que: a mayor explotación de los recursos naturales del territorio, mayor financiación de documentales. En el caso de la financiación extranjera, la ciclicidad es más compleja y tiene más aristas. Existe un interés de las ONGs y embajadas en financiar proyectos audiovisuales y las formas de obtención de capital se encuentra determinadas por la relación que tienen estas organizaciones e instituciones con el territorio y las poblaciones que son objeto de su intervención. Los procesos de financiación de documentales se encuentran supeditados a la lógica de la cooperación y las contradicciones que supone esta lógica. Como señala Cardús (2014) la producción de audiovisuales indígenas se encuentra directamente relacionada con la evolución de las políticas de los Estados y la economía mundial. Su financiación, lejos de ser un proceso aislado, se enclava en una economía mundial y local, que, en el caso de la SNSM, se relaciona con una lógica extractivista de los recursos naturales.

Los padres espirituales de la imagen.

“En la región de Hukméiji se muestran muchas rocas graníticas que según los Kogi son los Padres y Madres que se petrificaron allí y se dice que en la región de los páramos existen pictografías rupestres, también representando Padres y Madres petrificados.” (Reichel-Dolmatoff, 1996, p. 224)

En el libro *Los Kogi de Sierra Nevada* del antropólogo austriaco Gerardo Reichel-Dolmatoff, describió cómo para los Kogi existen “dos modos de ver” que constituyen un sistema de equilibrio, de control que les permite un manejo de la naturaleza y orienta su conducta. *“Los Kogi dicen: “Hay dos modos de ver las cosas. Uno puede mirar un árbol y uno ve un árbol. Luego uno puede mirar el mismo árbol, pero uno no ve un árbol sino uno*

ve una culebra”. (Reichel-Dolmatoff, 1996, p. 57). Estas *habilidades de ver (skill of visions)*, configura un tipo de pensamiento que se escenifica en determinados objetos, pero que son invisibles para una persona que no está entrenada para ver desde esta dualidad. Existen ciertas imágenes que más que representar, lo que hacen es ocultar y en ellas subyace lo inefable, lo indecible. En otro apartado, Reichel-Dolmatoff para explicar el concepto de *alúna*, que para los Kogis hace referencia al mundo de lo no visible o espiritual dice: “Algunos Kogui compararon *alúna* con la imagen que refleja un espejo. Pictografías rupestres de tiempos antiguos “son *alúna*”, “tienen *alúna*”, de ciertas personificaciones. Sin embargo, esta personificación sólo se puede identificar por un individuo que “está en *alúna*” (Reichel-Dolmatoff, 1996, p. 204) No solo la imagen tiene *alúna*, sino que también hay *alúna* de quien ve, o tiene cierta disposición a ver.

En la película *Sey Arimaku: la otra oscuridad* (2012) de Pablo Mora, hay una escena en la que se pregunta por los procesos de transferencia tecnológica y lo que significa la *imagen*, no en un nivel técnico, sino desde el conocimiento nativo. En la escena, se despliega un diálogo entre los realizadores indígenas en la laguna sagrada de Guatavita, cerca de Bogotá. En ese lugar, como si se tratara de un reflejo que los iluminara, los indígenas empiezan a hablar sobre las pantallas, la imagen, la sombras y la oscuridad, mientras el Mamo Arhuaco Eugenio hace un pagamento.

La conversación, la empieza el realizador wiwa Saúl Gil, diciendo que en la actualidad en el interior de la SNSM ya se pueden ver en las noches televisores encendidos. Luego continúa diciendo:

Saúl Gil (Wiwa): Los hermanitos menores se basan en la imagen. La madre de la imagen está en la Sierra, es la madre de todas las imágenes. Por ejemplo: el espejo. El espejo brilla como la televisión.

Silvestre Gil (Kogi): Nosotros le decimos “nunga”, como la imagen. No se ve claro, pero se ve pasando un animal. Se ve eso (señala una sombra).

Amado Villafaña (Arhuaco): Una sombra.

Silvestre Gil (Kogi): Pasaba conejo, pasaba rata, pasaba tigre. Lo mismo la cámara, la fotografía, toma y en seguida está en la pantalla.

Pablo Mora (Antropólogo voz en off): Esa imagen se emparenta con la metáfora de la caverna de Platón. El mundo sensible, pasa en las sombras, el mundo de la vista es engañosa. El mundo de la sombra es un mundo de conocimiento.

Amado Villafaña (Arhuaco): El mundo material tiene un mundo espiritual. El mundo de la sombra es un mundo. Hay ese mundo sombra.

Saúl Gil (Wiwa): Dicen los mayores, que cada cosa, cada especie, tiene su madre, tiene su padre, tiene su dueño, tiene su encargado. Cuando una cosa se va a utilizar, tienen que ser consultado de esos encargados, dueños de cada cosa.

En el sistema de creencia de los indígenas de la SNSM, cada elemento de la naturaleza tiene un padre y una madre. La imagen también tiene unos padres espirituales (*kake*). Al establecer un origen de la imagen, se le adjudica un orden dentro su sistema de creencias. Esta clasificación implica darle un lugar en la palabra, y también en las prácticas rituales que realizan los Mamos, como los intermediarios con los padres espirituales. Una de las escenas más reveladoras que aparece en *Sey Arimaku: la otra oscuridad* (2012) es cuando los Mamos bautizan los equipos con los que se van a grabar en las piedras sagradas (*wiachinu*) de Domingueca. Uno de los Mamos Koguis dice lo siguiente: “*Llegaron las cámaras y es necesario darle pagamento con la madre de ellas. Los antepasados me dijeron que la madre de las fotos está en un lugar sagrado por aquí*”. El ritual de pagamento empieza con el *Yatukua* (adivinación), en una cuenca de calabazo vertida con agua en la que se hace el proceso de consulta a partir de las ondas que se generan en el calabazo al sumergir una piedra. Solo el Mamo *puede ver* lo que significan las ondas. Las habilidades de ver son exclusivas al Mamo, quien es el que tiene un conocimiento de la adivinación. Luego de esto, las cámaras y los realizadores son bautizados por los Mamos, que de acuerdo con Mora: “legitiman las cámaras en el mundo espiritual”. En el capítulo: *¿Por qué pagamos espiritualmente?* de la serie *Palabras Mayores* (2009), el Mamo wiwa Ramón Gil explica qué es un pagamento: “*Serankua dijo: cancelar la deuda con naturaleza. Hemos utilizado, bastimento, fruta, sin comprar, sin consulta con el dueño. Serankua es quien hizo el cielo, quien hizo la tierra, quien hizo a nosotros. Los cuatro*

indígenas de la Sierra quedan comprometidos a pagar por alimentos. El impuesto de nosotros es con la naturaleza. Hay que pedir permiso a Serankua". La relación con los padres espirituales se basa en la comunicación y la deuda. En los pagos, generalmente los Mamos toman elementos de la montaña y los llevan al mar y a su vez toman elementos del mar y lo llevan a la montaña. De esta forma, existe un flujo de los elementos en el que el Mamo moviliza las energías y genera equilibrio. El bautizo de las cámaras se puede interpretar como un rito para generar equilibrio. También es una forma de subvertir el poder de la cámara como algo exclusivo del mundo de los *hermanitos menores* y afirmar, desde la práctica ritual, que las imágenes hacen parte del mundo indígena desde sus orígenes. La imagen no solo tiene un carácter representacional, sino que también es performativa con su incorporación ritual al mundo espiritual. Sin embargo, este lugar espiritual no es visible. Así lo señala el camarógrafo wiwa Rafael Mojica:

"la herramienta es conocido en la cultura y... los Mamos conocen dónde están los padres espirituales de cada equipo, por lo menos el de la cámara, porque en la Sierra se cuenta que en lugares hay imágenes que tu pasas y hay paredes en la Sierra que al pasar tú puedes ver allá en la pared como tu imagen. Uno conoce. Los Mamos cuando te hablan a tí te van a hablar: en tal parte se llama así y allá hay que pagarle por las imágenes que uno ve. Porque allá se produce esta imagen, ¿Cómo se ven? No sé, pero... ahí existen" (entrevista a Rafael Mojica, 2017)

Uno de los primeros trabajos que hicieron los miembros del CCZ fue *Palabras Mayores* (2009). Esta serie documental de 10 capítulos se basó en tratar temas que compartían los tres pueblos de la SNSM, a partir de las palabras de los Mamos. Los capítulos eran sobre: la coca, el territorio como lugar sagrado, el pago espiritual, el agua, el calentamiento, las nieves de los picos nevados, la formación de los Mamos, la violencia, los hermanitos menores y sobre cómo hicieron el documental. El director de cada capítulo se asignaba de acuerdo al origen étnico del Mamo que entrevistaban. Si, por ejemplo, el Mamo era Kogi, el director era el comunicador kogi Silvestre Gil y así sucesivamente con los wiwa y los arhuacos. El hecho que los realizadores indígenas basaran los capítulos en entrevistas a los Mamos, significaba un interés por comunicar y traducir el conocimiento de las autoridades

tradicionales. La dirección consistía en entrevistar a los Mamos, resumir sus palabras, hacer inteligible sus metáforas y finalmente traducirlas al castellano. Si los Mamos son traductores del mundo espiritual, en *Palabras Mayores* los miembros del CCZ eran traductores de las palabras de los Mamos. La entrevista como tecnología de conversación fue reveladora para los comunicadores indígenas y la capacidad de acotar los temas, de ser sintético de acuerdo a los tiempos que demandan el audiovisual. Este proceso, significó un aprendizaje en la técnica de la entrevista. Así lo señala Silvestre Gil en la película *Retratos de una resistencia indígena* (2015): “Aprendí de cámaras de esas tecnologías. Aprendí de la entrevista delante de su tecnología, de la tecnología del mundo occidental.” La cercanía entre los realizadores indígenas y los Mamos, les permitió acceder al conocimiento de los padres espirituales integrando dos tipos de conocimientos: dos formas de ver. María del Rosario Ferro define a los Mamos de la siguiente forma:

“Un Mamu se percibe como alguien que siempre está en su lugar, con su ritmo interno, manteniéndose en el camino más sabio. Cada momento está siendo él, viviendo su vida con la máxima claridad. Tiene la suficiente transparencia y disciplina para compartir el orden con su entorno. Se trata de una persona con la capacidad de establecer un puente entre el mundo material y el mundo espiritual” (Ferro, 2012, p. 4)

Los Mamos son comunicadores que unen el mundo de lo humano, con el mundo de lo no humano. Para sus ritos usan objetos que cargan con la suma de unos determinados trayectos y tacticidades, que se vuelven nodos de comunicación espiritual. Los pagos no son un simple conglomerado de creencias, sino se asientan en recorridos en los que la energía se carga en objetos específicos. Los Mamos se encuentran investidos desde una legitimidad colectiva que les da su andar, su trasegar y su persistencia. Existen varios ejemplos de pago de los Mamos que han sido escenificados en audiovisuales. Uno de ellos es el del Museo del Oro en Bogotá y en Santa Marta. Los Mamos desde el ritual, dinamizan lo que para ellos es una “cultura muerta” que está exhibida y reclaman una devolución de estos objetos. Esta comunicación se establece también en lugares específicos en los que la energía fluye, como los morros de Taganga y en el Rodadero (Santa Marta). Otro ejemplo, es el morro de Gayra (Santa Marta), en el que se quería construir un complejo hotelero,

pero que se logró parar, porque era un lugar de pago. La efectividad del pago está en ser una práctica que tiene repercusiones en la vida material. El pago, en tanto rito, se filtra en las epistemologías dominantes del orden jurídico y desde su práctica ha logrado parar proyectos económicos y consolidar proyectos político-territoriales como la Línea Negra.

Se podría decir que los miembros del CCZ emulan el rol de los Mamos con el uso de herramientas no tradicionales, pero partiendo de un sistema de creencias y prácticas tradicionales. Su rol es comunicar y traducir el conocimiento ancestral. Para esto, transportan imágenes, de un lugar a otro. Crean nodos de comunicación desde lo intangible, para transformar lo tangible. Son maestros de la luz y logran iluminar lo que es invisible para el *hermanito menor*. Se acercan al mundo de las sombras y desde allí logran unir dos tiempos: el tiempo de la Ley de Origen que transmiten los Mamos y el tiempo de la imagen que se puede reproducir una y otra vez en las pantallas. Los miembros del CCZ se vuelven intermediarios de los padres espirituales de la imagen. Ellos mismos “están en *alúna*” para poder crear y sus producciones audiovisuales también “tienen *alúna*” al igual que los receptores que tienen una disposición para ver. Sus productos audiovisuales guardan de manera resumida parte de la sabiduría de sus padres espirituales, pero esta puede resultar invisible para una mirada no entrenada. La epistemología de la imagen de los indígenas de la SNSM, rompe la idea binaria occidental de “lo visible” y “lo invisible”, la “oscuridad” y la “claridad”. En efecto, para los Mamos es posible ver en la oscuridad y estar ciegos en la luz: “donde nosotros vemos un árbol, ellos ven una culebra”.

Versiones de los hombres murciélagos: modos de representación, rupturas y géneros difusos.

“Bueno, yo siempre digo que hay como un mundo ¿no? El audiovisual, ese es un mundo que te digo yo y con unas características propias de ese grupo: del audiovisual, pero que también tiene incidencias en las decisiones que toma un país. Yo he estado con ese mundo en el que están en el lenguaje audiovisual, en donde tú estés, vas a estar bien. Aquí en Colombia hay gente muy de lleno en el audiovisual: de narrar, de contar historias, a través

de documentales, de películas. Si tu caes ahí y es lo que estás haciendo entonces caes bien, pero si caes en donde una gente que es todo comercial, entonces eres una persona invisible para ellos". (conversación con Amado Villafaña, 2017)

La aparición del CCZ ha significado un hecho revelador para muchos especialistas, investigadores de la comunicación, antropólogos, periodistas y realizadores audiovisuales. Dentro de una gran variedad de videos y notas periodísticas sobre ellos, existen dos documentales hecho por no indígenas, que desde lugares diferentes muestran las trayectorias del CCZ, de manera más completa: *Sey Arimaku: la otra oscuridad* (2012) de Pablo Mora y *Retratos de una resistencia indígena* (2015) de Myriam Laalej y Messaline Porchet Attinger. La primera película es de un no indígena de origen colombiano, miembro del CCZ y la otra, de dos realizadoras mujeres de origen francés. Los dos documentales, constituyen dos versiones sobre el CCZ, desde dos miradas distintas, que representan casi un género documental en sí mismo, sobre los procesos de comunicación indígena en la SNSM. La mirada de los realizadores se puede analizar desde las modalidades de representación planteadas por Nichols (1997): el poético, el expositivo, el observacional, el participativo, el reflexivo y el performativo. Mientras el documental de Mora tiende a ser más de tipo interactivo/reflexivo, el de Myriam Laalej y Messaline Porchet Attinger es más de tipo interactivo/ observacional. Los documentales plantean preguntas en torno a la autoría, la autoridad y la reflexividad. Aparecen elementos profílmicos en los que los realizadores establecen una mirada particular sobre el CCZ y su relación con los comunicadores indígenas. Son películas etnográficas en tanto su método de trabajo de campo parten de la observación participante, tratan de dar una versión sobre "otra cultura" y están dirigidas a públicos especializado (Ardevòl, 2008; Durinton y Ruby, 2011). Las dos películas son cercanas a la antropología de la comunicación en tanto investigan modos de ver y prácticas de representación. Tienen en común mostrar las transformaciones del CCZ; perfilando su origen, las características de los miembros, las disputas internas y el lugar de los realizadores no indígenas con el colectivo. De hecho, la ruptura del CCZ es un episodio complejo que da cuenta de las tensiones y desacuerdos que se dieron no solo al interior del CCZ, sino en la organización política más estructural de los tres pueblos de la SNSM. Al mismo tiempo, también significó un cambio en los estilos y las temáticas que

empezaron a tratar el colectivo Arhuaco de *Yosokwi*, el Wiwa Bunkuaneyuman y la película sobre los Kogi *Aluna* (2012) de Alan Ereira.

Sey Arimaku: la otra oscuridad (2012) de Pablo Mora, es la historia de un acompañamiento de un proceso de alfabetización audiovisual, pero sobre todo de la amistad entre Pablo Mora y Amado Villafañá. El hilo narrativo del documental es un diálogo entre ellos dos en voz en off. Mora señala explícitamente la intención de su película: “*me interesa cómo los indígenas arhuacos cogen una cámara y qué hacen con ella*”. El documental empieza con las primeras experiencias con Amado Villafañá. La película tiene una reflexión permanente entre: realidad/ficción, puesta en escena/ farsa, representación / autorepresentación. Hay una escena que resume estos conflictos, cuando Amado Villafañá conversa con Alan Ereira, director inglés del *Corazón del mundo* (1990). En la negociación se nota la incomodidad del realizador británico con las peticiones y acuerdos que demanda Amado de compartir la autoría de la película que quiere hacer la BBC. Esta escena plantea uno de los temas fundamentales del CCZ: ¿quién representa a los indígenas? ¿cómo se negocia la autoría? En esta parte, Amado resulta muy condescendiente con los periodistas y menos con los antropólogos y realizadores: “*El periodismo es una cosa diferente, cuenta lo que está pasando*”. Mora cuenta la historia de violencia de Amado con el conflicto armado bajo la luz de una fogata. Amado relata cómo fue torturado por los paramilitares y luego amenazado por el ELN y en ese momento sale de Sabana Crespo (Donachuy, Cesar) y decide tomar las cámaras. Sin embargo, Amado no se siente desplazado y dice algo muy revelador sobre la condición del desplazamiento en el contexto colombiano, sin entrar en el binarismo de víctima/victimario: “*Nosotros nunca hemos aceptado la palabra desplazado. No todo pasa porque el otro es culpable, sino uno también es culpable*”. El modo de representación del documental es de tipo reflexivo / interactivo (Nichols, 1997). Además de utilizar entrevistas e imágenes de archivo, el autor se involucra en la película como personaje, con metacomentarios en el que hace uso de una especie de diario personal para contar su relación con Amado Villafañá. Mora hace uso de títulos a lo largo de su película: “*la vista distrae, la extrañeza del otro, sin cámara no hay experiencia, lo que no se graba no existe, censura, otra visualidad, lo sagrado y lo profano, las cosas que brillan, la otra oscuridad, el poder de la cámara y una ilusión*”, como una forma para ordenar el discurso

desde el montaje y construir una reflexión propia sobre lo que está contando, que en mi opinión puede resultar en exceso didáctico. *Sey Arimaku: la otra oscuridad*, tiene un estilo propio que tiene el sello de los documentales del CCZ, en la que los realizadores indígenas no solo son directores que están detrás de las cámaras, sino también son protagonistas de sus películas. En el caso de las películas de Amado como: *Nabusímake: Memorias de una independencia* (2011), *Resistencia en la línea Negra* (2012) y *Naboba* (2015), es clara su influencia y su preferencia por la modalidad reflexiva.

Retratos de una resistencia indígena (2015) de Myriam Laalej y Messaline Porchet Attinger es una historia polifónica que cuenta la historia del CCZ desde la versión de algunos de sus miembros: Amado Villafaña, Roberto Mojica, Berni Gutiérrez y Silvestre Gil. La aproximación a los personajes narra cómo llegaron a interesarse por el audiovisual y conformar el CCZ. En la historia de Amado y Roberto aparece la violencia del conflicto armado entre la guerrilla, los paramilitares y el ejército, como parte de su historia vital. Los dos fueron desplazados de su territorio. Mientras Amado fue amenazado por el ELN, Roberto fue desplazado por los paramilitares, que lo hicieron pasar de un contexto más campesino y mestizo a vivir en el territorio Wiwa de sus ancestros. Así lo narra Roberto: “*Nos vinimos para acá, porque la región en donde vivíamos existía la guerrilla y en la parte baja estaban los paramilitares y mandan a desocupar toda la casa y los que no se iban los mataban*”. El documental muestra cómo la conformación del CCZ les permitió a sus miembros encontrarse con su cultura y de esta forma, denunciar el despojo y el desplazamiento que estaba sucediendo en la SNSM. El modo de representación del documental es de tipo observacional/ interactivo. La forma de construcción narrativa se basa en las entrevistas que se realizan a los protagonistas, propio de la modalidad interactiva. También hay instantes en los que la acción permite capturar momentos que contienen una gran naturalidad del modo documental observacional (Nichols, 1997). Uno de esos momentos, es cuando Roberto camina por una cabaña y les dice en lengua *damana* a unas mujeres que se muestren a la cámara y ellas le dicen que mejor se vaya detrás de la casa. En esta película lo femenino es explorado desde una mirada sutil, que contrasta con la naturaleza masculina de sus miembros. En otra escena, hay un encuentro entre lo que parece una mujer blanca que viene a proponerles un trabajo de cooperación a los indígenas

y quien habla, es la líder arhuaca Margarita Villafaña. Los planos hacen énfasis en los tacones de las dos mujeres y sus movimientos de impaciencia y nerviosismo. En un momento, la líder arhuaca dice: “*Las comunidades indígenas somos unas autoridades ambientales, así no estemos reconocidos por el Estado*”. La mirada femenina de las realizadoras no es algo explícito, pero lo hacen ver en pequeños detalles, cuando Amado manda un beso a la cámara en tono coqueto, en un gesto que las realizadoras dejan en el montaje final, para mostrar la relación que tenían con Amado. *Retratos de una resistencia indígena* (2015) es un documental sobre hombres hecho por mujeres. Aborda cierta intimidad en las interacciones de lo cotidiano que no aparece en los otros documentales del CCZ. Si bien no hace parte de un proceso de larga duración como los documentales de Pablo Mora, hace un intento por resumir la historia del CCZ desde las versiones de sus protagonistas.

La ruptura del CCZ no ha sido documentada por ninguna película y tal vez su origen como colectivo resulta más cinematográfico que su desintegración. En la película *Retratos de una resistencia indígena* (2015), el realizador Kogi Silvestre Gil, dice lo siguiente sobre la separación: “*Entonces, en un principio la idea era entre los cuatro pueblos. Wiwa, Kogis, Arhuacos y Kuankuamos, que se unificaran uno solo, para poder manejar, dar una comunicación clave de los cuatro pueblos para el mundo occidental. Pero cada uno dentro de la organización empezaron a tener su equipo y así nos empezamos a dividir.*” Cuando fui a la casa indígena de Santa Marta en donde se encontraba la sede del CCZ, solo había un letrero caído y sucio que decía *Colectivo Zhigoneshi*. En el salón había objetos viejos y desgastados de cámaras, y trípodes y un computador Mac arrumado en un rincón. Cada miembro del CCZ tiene una versión propia de los motivos de la separación. De acuerdo con Amado, todo empezó porque los kogis querían sacar de la casa indígena de Santa Marta a los wiwas y a los arhuacos. Los kogis tienen más representantes e influencia en Santa Marta. Según Amado Villafaña, los kogis se han dejado influenciar más por los *buncahis*. En la actualidad, los kogis tienen un representante no indígena llamado Mauricio Blanco que los asesora. Esto generó disputas entre los cabildos gobernadores wiwa y kogui. Otro de los motivos, de acuerdo con Amado, es que Alan Ereira, quería hacer otra película en la SNSM. En un principio, trataron de negociar la autoría y la producción con los miembros

del CCZ, pero, como se muestra en la película *Sey Arimaku: la otra oscuridad*, no llegaron a ningún acuerdo. Así que Alan Ereira decidió negociar la película solo con los kogis y el realizador Silvestre Gil sin el consentimiento de los otros miembros del CCZ. La película terminaría siendo *Aluna* (2012) de Alan Ereira. Sin embargo, el realizador wiwa Roberto Mujica tiene otra versión de la historia que contrasta con la de Amado:

“Alan habla con el cabildo directamente y el cabildo le avala el proyecto para hacerlo ellos. Lo que pasa es que lo hacen, porque como te decía ahora rato, Amado comenzó a tomarse... o sea eso comenzó a verse como si Zhigoneshi fuera de Amado. Era de los tres, los Kogis no estuvieron de acuerdo y sacaron a los muchachos de Zhigoneshi. Dijeron: ustedes no trabajan más con Amado porque, eso no es más que sino el nombre, más eso no es de los tres pueblos. Entonces sacaron a los Kogis de ahí, entonces el colectivo ya quedó no más Wiwa y Arhuaco. Entonces había como esa crítica que Zhigoneshi es de Amado. Como él era el único que se veía, él era el que salía. Sin importar que había más invitaciones, pero él prefería llevarse a otros Arhuacos y no llevarse a un Kogi o a un Wiwa. Eso comenzó como con la discordia de que los Kogis se retiraran.”(entrevista a Roberto Mujica, 2017)

El liderazgo de Amado Villafaña dentro del colectivo y su mayor visibilidad y asistencia en los festivales, en comparación con los otros miembros wiwas y kogis, generó cierta resistencia entre los miembros del grupo que finalmente, hizo que cada miembro decidiera tomar un camino separado. Sin embargo, más allá de los conflictos personales y las tensiones internas, para el otro miembro no indígena del CCZ, Pablo Mora, la separación constituyó un tema más estructural en la forma de organización política y territorial de los cuatro pueblos de la SNSM. Con la creación moderna del *Concejo Territorial de Cabildos* (CTC) de los cuatro pueblos indígenas, como una forma de interlocución con el Estado y la empresa privada, han existido disputas internas entre los cuatro pueblos en torno a los recursos y las regalías que finalmente tuvo una resonancia al interior del CCZ, que hizo que se separaran. Así lo señala Pablo Mora.

“Hay un problema estructural de ocupación del territorio muy serio, con el aumento de la población, la pérdida de territorio, pues los indígenas han tenido que moverse internamente. Entonces han ocupado territorio que, por Ley de Origen, no deberían ocupar. Eso es un tema de Mamos, por encima está el tema de la Ley de Origen, que definió quién ocupaba qué. Es muy claro en el pensamiento tradicional de dónde a dónde le correspondía a cada pueblo, pero hoy eso es un relajo. Entonces hoy encuentras en Kutunzama, que era territorio Kogui, encuentras la salida al mar de la cuenca del Don Diego o encuentras kogis en Mamarongo, que es territorio Wiwa (no me atrevería decir que es territorio Wiwa), pero encuentras una mezcla entre Wiwas y Koguis. Encuentras unas disputas muy serias territoriales.” (entrevista a Pablo Mora, 2017)

Después de que los kogis abandonaron el CCZ, los wiwas y los arhaucos también decidieron separarse y armar sus propios colectivos: *Bunkuaneyuman* y *Yosokwi*⁴⁹, respectivamente. Estos dos colectivos, han realizado varias películas de manera separada. Aunque los dos colectivos de comunicaciones todavía cuentan con la asesoría de Pablo Mora, existen diferencias de estilos, temas y abordaje. El *Colectivo de Comunicaciones Wiwa Bunkuaneyuman* (CCWB) se creó en el 2011 y la palabra en wiwa significa: “lenguaje para una mejor comunicación”. El colectivo está conformado por Saúl Gil ex miembro del CCZ, José Gregorio Mojica, wiwa que habla los dos idiomas (español, y damana) y hace de investigador y por Roberto Mojica quien es el director. Las películas del CCWB técnicamente se caracterizan porque están hechas en digital, en alta definición HD. El manejo de la imagen es mucho más elaborado y pulido. Usan steadycams y planos secuencias, que logran darle fluidez a los recorridos que realizan. Las películas en general tratan temas propios de los wiwa y se destaca el protagonismo de las mujeres. El primer proyecto audiovisual que se realizó se llama *Zhamayama: Nuestra música* (2012) de Saúl Gil, con el que concursaron para poder hacer un piloto sobre la casa ceremonial femenina. A partir de la experiencia que había tenido con *Palabras Mayores*, Roberto decidió hacer una versión de las *Sagas* que son mujeres de conocimiento entre los wiwa, quienes tienen un rol similar del de los *Mamos*. Así lo señala su director Roberto Mojica:

⁴⁹ Sobre el Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi (CCAY) se profundizará en el capítulo V y VI.

“Yo dije: esta vez voy a hacer una versión de *Palabras Mayores*, pero con mujeres sabias. Entonces listo. Hacemos el proyecto para hacer nueve capítulos y presentamos el piloto y nos ganamos el piloto. Listo, hicimos la investigación, formulamos el proyecto grande para hacer nueve capítulos. Había temas como: El ser wiwa, cómo la mujer wiwa cría a sus hijos. Temas, así como la cosmovisión desde la parte Wiwa, desde la mujer. Todo era el tema de mujer porque había... nosotros tuvimos mucha crítica en Zhigneshi, como por qué ustedes no muestran una mujer, por qué siempre son ustedes y por qué los Mamos. ¿Es que ustedes son machistas? En chanza, pero era algo que tenía lógica. Como que sí. Entonces cuando yo creo el centro *Bunkuaneyuman* digo: por qué nosotros no aprovechamos y nosotros tenemos la Saga, los arhuacos no tienen Saga. Los kogui sí. Nosotros sí.”(entrevista Roberto Mojica, 2017)

La película de *Ushui* (2015) trata sobre las mujeres wiwa y el rol de las Sagas. *Ushui* significa casa ceremonial femenina. Al principio de la película los realizadores discuten el guion y las secuencias. Se preguntan sobre la naturaleza de la película. Por un lado, la película constituye una parte de su memoria, de sus tradiciones, en la que las palabras del Mamo se podrán ver en cien años o no: “nunca se sabe”, reflexiona el Mamo. Los realizadores hablan sobre lo que se debe mostrar y lo que no al *hermanito menor*. Preguntarse sobre lo visible es también una pregunta por lo invisible en la representación, sobre lo sagrado y lo profano. Luego, se cuenta la historia de una mujer wiwa que asiste a la consulta con la Saga. La película muestra la relación de las mujeres wiwa con las *Sagas* y el canto como una forma de sanación y conexión con la naturaleza. La mujer, después de la conversación con la Saga, habla con su esposo y deciden ir a Guachaca para hacer un pago, siguiendo las recomendaciones de la Saga. Allí la pareja se encuentra con el ruido de los carros del pueblo, y la contaminación de los mares. Entre la arena del mar buscan piedras sagradas, mientras el hombre le habla a su hijo y a su mujer sobre la necesidad de pagar a la madre espiritual, para contrarrestar la contaminación y el desastre ambiental que están ocasionando los *hermanitos menores*.

El 6 de octubre de 2014, un rayo cayó sobre la vivienda ceremonial en la que se encontraban reunidos 34 indígenas wiwas en el resguardo Kemakumake. El hecho cobró la

vida de 11 personas y dejó 20 heridos. Este trágico evento, fue el tema de la película wiwa *Shekuita o el mal trueno* (2016). La película trata sobre el proceso de comprensión y resiliencia de este fenómeno desde las implicaciones culturales que significó esta tragedia. Para los wiwa, el trueno fue un llamado de atención de *Serankua*, frente al desgaste que está sufriendo la naturaleza por parte de los hermanitos menores. Así lo señala el Mamo Ramón Gil Barrios: “*El rayo decía ‘esto lo hacemos para que usted también comprenda y hable y empiece a informar a todos, porque de hoy en adelante va a haber violencia de la naturaleza, violencia de la humanidad porque ha habido mucha profanación, están irrespetando la madre tierra, no la quieren escuchar, no quieren respetar la tierra’*”. La película trata sobre lo que significó para los wiwa este hecho, pero también cómo fue reinterpretada desde el pago como una práctica ritual, que les permite reorganizar el mundo. Como en *Ushui* (2015), las *Sagas* cumplen un papel fundamental, porque es por medio de su canto ritual, que se paga a los padres espirituales del trueno. *Shekuita o el mal trueno* (2016) es, en sí misma, un rito: que no solo es escenificado, sino que la misma película es un pago que traza recorridos y ordena el pensamiento desde la palabra, el canto y la práctica ritual.

Las películas wiwas y arhuacas de *Bunkuaneyuman* y *Yosokwi*, que aparecen con la fragmentación del CCZ, tienen un nivel técnico en el manejo y la nitidez de la imagen mucho más elaborado que las películas del CCZ. Esto, no se debe solo a una reconversión de la tecnología análoga a la digital, que permite un mejor manejo de la imagen, sino sobre todo a la experiencia y la capacitación técnica y narrativa de los realizadores indígenas. La experiencia cinematográfica, es también, en muchos sentidos, una experiencia ritual en la que se performan los pagos y es desde la representación audiovisual que se trata de comprender estos procesos internos. Las películas del CCWB, son películas más íntimas culturalmente, en la que se exploran contenidos propios y se reflexiona sobre las particularidades y la historia nativa; integrando elementos femeninos que no habían sido tratados anteriormente como el tema de las *Sagas*. Si con el CCZ existía una necesidad más política de comunicar y explicar al *hermanito menor* los problemas del territorio, con su fragmentación, retoman sus distinciones culturales, pero manteniendo una mirada siempre

crítica sobre las amenazas que vive la SNSM. Así analiza Pablo Mora el cambio que implicó la fragmentación del CCZ:

“Luego aparece Yosokwi y aparece Bunkuaneyuman y las agendas editoriales, llamémoslo así, las películas son mucho más intimistas, ¿no? Son mucho más la cultura mirada desde adentro. No la amenaza externa, ¿entiendes? Naboba, sí evidentemente hay una amenaza, de las bananeras y de la pesca con dinamita en la ciénaga etc., o el calentamiento global que es una amenaza no creada por los indígenas, pero en el fondo son películas más íntimas, del pensamiento más profundo de los Mamos y de las comunidades. Lo mismo sucede con Yamayama, y lo otro que no prosperó, que no lo consideremos una película, es Ushui. No solamente la diferencia del enfoque. Amado se mete siempre con los Mamos. Los Wiwa que tienen Sagas decidieron apostarle a reivindicar el conocimiento femenino, entre otras porque en Zhigoneshi ya había habido muchas críticas de género, mal planteadas, pero bueno, había un eco que eran muy machistas, que eran solo los Mamos, que dónde está la mujer etc. Eso también presiona y los wiwa también tienen las Sagas.” (entrevista a Pablo Mora, 2017)

Los kogis, por su parte, deciden tomar otro camino y no formaron ningún colectivo de comunicaciones. Siguiendo la estrategia de los años 80, terminaron apoyando la realización de la película *Aluna* (2012) de Alan Ereira, que si bien es una película en la que los realizadores indígenas no son autores, sí existe una participación de ellos, en otras instancias de la producción. En los créditos de la película aparecen el wiwa Roberto Mujica y el kogui Silvestre Gil como cámaras auxiliares. En una escena, en voz en off, Alan Ereira reflexiona sobre su anterior acercamiento, retratado en las películas *Corazón del Mundo* (1991) y “descubre” que los kogis han aprendido a utilizar la cámara y conocen el proceso de hacer una película, sin mencionar la historia del CCZ. En efecto, existen varios elementos de esta película que no hubieran sido posibles sin la experiencia previa del CCZ: Primero: la integración de los indígenas como parte del proceso de producción. Segundo, la presentación del idioma Kággaba de forma diegética, cosa que en el *Corazón del mundo* (1991) era doblada. Tercero, la representación del Mamo indígena como alguien que viaja hasta Londres y crea itinerarios propios y no solamente se trata del desplazamiento del

hombre blanco hacía los territorios indígenas como en el *Corazón del mundo* (1991). *Aluna* (2012) es la historia del Mamo Kogi Shibulata, otros Mamos y su hija Francisca. Ellos le explican a Alan Ereira su conocimiento ancestral en un constante diálogo con el conocimiento occidental. Para esto, hace un viaje hasta Inglaterra y luego pasa por lugares específicos de la Sierra Nevada, que según el Mamo, son montañas sagradas (*sezhuana o esuama*): “*son objetos, como mapas, que nos muestran en donde conectarnos con la oscuridad, a esto se le llama esuama*”. El intercambio que establece Ereira y los kogis no es explícito, pero se puede deducir que se trata de un hilo dorado de 400 Kilómetros que el Mamo le pide a Ereira: “*queremos mostrarle los límites de la línea negra con el hilo dorado*”. En Londres el Mamo conversa con un astrónomo y hablan sobre la oscuridad que es un concepto muy reciente en astronomía. En una parte, el Mamo Shibulata señala una estrella aislada en una astrofotografía que el mamo llama *Sulabena*. El astrónomo queda sorprendido que el Mamo identificara una estrella en una fotografía que contiene varias constelaciones. Al regreso de su viaje en Londres, los kogis van a lugares sagrados en la SNSM, para extender el hilo dorado y de esta forma proteger el corazón del mundo. Durante ese proceso Alan Ereira lo hace conversar con otros especialistas: zoólogos, biólogos, naturalistas, sobre la idea que los kogis tienen de la naturaleza y del “conocimiento occidental”. En una escena, los kogis le dicen a Ereira, que la naturaleza habla, se comunica con ellos por medio de la lluvia y las lagunas. Ereira descreído dice: “*pero las lagunas no dicen nada*”. Las habilidades de ver y escuchar de los kogis están en la posibilidad de ver en donde los hermanitos menores solo ven lo literal.

Aluna (2012) es una película que continua con la idea del hombre blanco como mediador, que se acerca al conocimiento de los kogis, tratando de contrastarlo con los conocimientos occidentales. En algunos momentos el hombre blanco, le cree y en otras no. Sin embargo, la pregunta que surge es: ¿Por qué los kogis decidieron tomar este camino y no continuaron con su propio colectivo de comunicaciones? Los kogis son los más tradicionales y son reconocidos por los otros pueblos por ser los que más mantienen el conocimiento ancestral. También se dice de ellos que son los que tienen un contacto directo con el Gobierno. Muchos de los indígenas kogis tienen apellido Santos (apellido tradicional de la élite colombiana). De hecho, cuando el presidente Juan Manuel Santos en el 2010 fue a la

SNSM a posesionarse, se reunió con los Mamos kogis. Para los miembros del CCZ la película *Aluna* (2012) significó, de alguna forma, una “traición” de sus principios, en términos de no continuar con los planteamientos en torno a la autorepresentación, pero también es una muestra de la relación dinámica y adaptativa que los kogis tienen con el mundo no indígena. Así lo señala Pablo Mora:

“Toda la fuerza que tenía Zhigoneshi en ese momento, para oponerse a un proyecto de la BBC y los kogis le dijeron que sí le jalamos. Incluso a los wiwa como a Saúl y a Rafael los contrataron para Aluna y eso también fue una cachetada para Amado. Y, sin embargo, en otros terrenos, los kogis, que no tienen representación en la mesa permanente, es decir, en el escenario de la discusión política nacional, cuando se meten, se meten con los arhuacos con la CIT, no con los kuankuamos, que tienen resonancia porque son de la ONIC.” (entrevista a Pablo Mora, 2017)

En el texto *Géneros confusos*, Clifford Geertz (1998), analiza cómo la producción de textos académicos constituye géneros mixtos en los que el texto histórico pasa como filosófico, el epistemológico como político y el etnográfico como mágico. Según Geertz (1998) para analizar la cultura se han utilizado las metáforas del juego, el teatro y el texto. La metáfora del texto, permite una aproximación más “legible” e interpretativa de las transformaciones sociales, en las se puede integrar diferentes textos y al mismo tiempo deconstruirlos. La aparición de las películas de los colectivos de comunicaciones indígenas en la SNSM, han implicado también las producciones de géneros, en los que las fronteras entre ficción/realidad, cine etnográfico/cine indígena y autor/colectivo son cada vez más difusas. En las películas de los realizadores no indígenas, se mantiene la autoridad del “autor”, mientras en las de los colectivos indígenas se firma como colectivo. La influencia estilística del antropólogo Pablo Mora en *Sey Arimaku: la otra oscuridad* se puede ver en las películas del CCZ, CCWB y el CCAY, por su preferencia de la modalidad reflexiva, en la que los realizadores indígenas son también protagonistas de sus películas y hacen metacomentarios sobre la naturaleza del proceso de representación audiovisual. Sin embargo, estas películas también tienen sus propias características: en los temas que se elige, el uso de las lenguas indígenas y la intimidad cultural que logran transmitir, incluso en

hacer de sus películas un proceso ritual en sí mismo. Esto se puede ver, especialmente en las películas del CCWB. Los géneros difusos, desde una vuelta de tuerca, plante también, el tema de los roles de género en las películas indígenas de la SNSM. En efecto, “el poder semiótico de la representación” ha estado marcado por una mirada masculina, tanto porque los realizadores son hombres, como porque los temas son masculinos, como se muestra en la serie documental *Palabras Mayores*. Si bien el CCWB ha hecho un importa esfuerzo en revertir este orden, dándole un lugar a lo femenino y especialmente a las mujeres de conocimiento como las *Sagas*, todavía se mantiene la hegemonía de “los hombres que representan” y la “mujer objeto de la representación”. La película *Retratos de una resistencia indígena* (2015), al ser una película sobre hombres indígenas, hecha por mujeres no indígenas, es llamativa porque logra introducir una mirada femenina en un contexto masculino. La producción cada vez mayor de películas indígenas que se mueven en géneros difusos y su visualización en ámbitos nacionales e internacionales, también pone en escena la necesidad de una mayor participación de mujeres indígenas en los colectivos de comunicación de la SNSM, no solo como tema u objeto de la representación, sino como creadoras.

Circulación, públicos y cosmopolitismo indígena

"Your questions are more revealing about yourself than my answer will be about me" The passenger (1975) de Michelangelo Antonioni

Dentro de la circulación de documentales y ficciones indígenas, existen dos tipos de públicos. Por un lado, están los propios, locales, es decir la propia comunidad, que se trata más de un viraje *hacia adentro*⁵⁰ y por otro lado, están los públicos externos, especializados que se tratan de un viraje *hacia afuera*. Desde la creación del CCZ, sus integrantes han manifestado, que sus películas están hechas para el *hermanito menor*, para poder comunicarse con él desde lo visual. De acuerdo con sus integrantes, es como los *bunachis* mejor entienden las cosas. Se trata entonces -al menos en un principio- de una comunicación dirigida hacia fuera: “*Los hermanitos menores se basan en la imagen y es*

⁵⁰ Este aspecto se analizará en los capítulos V y VI.

necesario aprender y así explicar fácilmente” dice Saúl Gil, también Amado Villafaña tiene la misma idea: “*La sociedad no indígena ahora escucha por los ojos, entonces toca llevarle el mensaje por los ojos. Para un público que no es indígena, el mensaje es más fuerte cuando llega a través de las imágenes*”. Las películas del CCZ, CCWB y el CCAY se han logrado ver en todas partes del mundo y han sido premiadas en diferentes países, por su aporte a la memoria y la identidad indígena. La circulación de estas películas también ha permitido que sus realizadores puedan viajar y compartir en diferentes contextos transnacionales la realidad de la SNSM y ellos mismo han tenido la experiencia de estar en otros lugares, configurando así, un tipo de *subjetividad indígena cosmopolita* en la que los realizadores viajan por el mundo y encuentran en el audiovisual un lenguaje común con el mundo no indígena. Esta posibilidad de interacción, de viajes y comunicación, les ha permitido crear redes en torno a sus intereses en defensa del territorio, pero también, de continuar con la producción de sus películas, desde una red de aliados nacionales e internacionales. La incidencia que han tenido las películas en estos contextos, permite identificar los intereses, cuestionamientos y representaciones que los públicos tienen sobre los indígenas de la SNSM. Los videos indígenas, al poder visionarse colectivamente, en cine foros, encuentros y discusiones públicas, logran transmitir unos mensajes determinados y, en ese sentido, establecer una agenda pública de discusión sobre la actualidad de los pueblos indígenas (Gómez Ruiz, 2018). La posibilidad de seguir estos artefactos culturales fuera de su territorio permite entender los contextos discursivos en los que se mueven y los temas que priorizan. Así mismo, la dinámica de estos cine foros en la que el realizador está presente, revela más sobre las miradas que tienen los no indígenas sobre los indígenas, que la de los mismos indígenas. Sin embargo, la circulación de las películas y de los realizadores, también ha significado una mayor visibilización de la cultura indígena de la SNSM, lo que ha supuesto una sobreexposición de sí mismos, valiéndoles críticas tanto internas, como externas. En Colombia se han creado festivales de cine indígena como *Daupará*, que le ha dado un lugar a la circulación de películas de los realizadores indígenas en Colombia, sumado a una red de festivales en países como Chile, Brasil, Panamá, Canadá, Estados Unidos y Australia entre otros. Las películas indígenas, en tanto artefactos culturales, tienen una vida que vas más allá del territorio al que hacen referencia. Su capacidad móvil, nómada y transnacional les permite generar relaciones sociales que

transcienden el territorio indígena, mediadas por el intercambio y la circulación de imágenes. No se trata de unas formas unidireccionales de dar cuenta sobre el tema indígena, sino de establecer una red multisituada en el que la cosmopolítica indígena se despliegan y se fortalecen en contextos nacionales y transnacionales.

Durante el trabajo de campo, asistí a varios cine foros y presentaciones en Bogotá y Barcelona sobre cine indígena y particularmente visionados de películas del CCZ. Si bien estos lugares de recepción son circunstanciales y limitados, me permitieron establecer un cruce de miradas y relaciones que, en tanto contextos etnográficos multisituados (Marcus, 1995) detonan las discusiones actuales sobre los medios de comunicación indígena (Gómez Ruiz, 2018). En mayo del 2016 y luego en octubre de 2017, asistí a la XI y XII *Mostra de Cinema Indígena* en Barcelona en los cines Girona. Una de las características de este evento, era poder entender el tipo de público internacional, que se generan en torno a las películas indígenas. Los públicos en general son personas jóvenes y adultos que están interesados en temas indígenas o en América Latina. Muchas son estudiantes o migrantes que tiene una conexión con su territorio de origen. Asistir a cine, da cuenta de una experiencia en la que se conjuga lo público y lo privado, el yo y el nosotros. Denota un tipo de estar en el mundo, de distinción, de construcción del gusto (Bourdieu, 1998; Tacchi, 2002). Estos encuentros, también eran espacios, no solo para ver películas, sino que se podía comprar etnomercancías: artesanías, libros y productos que apoyan las causas indígenas. De esta forma, en los visionados de las películas, se creaba una red de comercio e intercambios que trascendía las películas mismas. En efecto, durante el trabajo de campo en Valledupar, estuve presente cuando Amado Villafania asistió al *X Festival de Chamanismo* en Francia. Para el festival había empacado varios plegables de DVD de las películas del CCZ para vender y regalar (artefacto cultural). También, cargaba con mochilas arhuacas (*tutu*) que pensaba vender en Francia. De acuerdo con Amado, su experiencia en este tipo de escenarios internacionales era muy importante para dar a conocer los temas indígenas, pero también señalaba sus riesgos: significaba una suerte de “apropiación cultural”, que terminaba por exotizar lo indígena y perder el horizonte de sus luchas:

“hay un riesgo en opacar los que ralmente son indígenas y tienen unas reivindicaciones concretas y pertenecen a grupos étnicos. Las ONGs, y diferentes instituciones se han apropiados de estas luchas como si fuera un supermercado que se apropia de los pequeños mercados”. (conversación con Amado Villafaña, 2017)

Tanto en la *Mostra de Cine Indígena*, como en otras presentaciones en Barcelona y Bogotá de las películas del CCZ, aparecen temas que son recurrentes entre los públicos. El primero, es el rol de la mujer indígena por parte de discursos feministas. Generalmente (no siempre), se parte de una idea, que los pueblos indígenas son patriarcales y machistas y el lugar de la mujer indígena es de subordinación. Esta crítica también se amplía a la poca o nula participación de mujeres en el CCZ y a los temas masculinos que trata. El segundo tema, son preguntas en torno al cuidado del medio ambiente, la amenaza de los proyectos minero energético y la lucha de los pueblos indígenas para enfrentar esta amenaza. Generalmente en este caso, las intervenciones más que preguntas concretas son reflexiones en torno a la relación estrecha que existe entre pueblos indígenas y problemas de desarrollo en el contexto de unas economías extractivitas. La tercera, es sobre la representación que los indígenas tienen sobre los no indígenas (occidentales, blancos, etc). Esta pregunta cargaba con un grado de auto referencialidad, en tanto subyace la idea de ver al “otro” indígena para “entendernos a nosotros mismos”.

El 29 de agosto de 2017 asistí a la presentación de la película *Naboba* (2015) con Amado Villafaña y Pablo Mora en la Universidad Javeriana en el marco del Doctorado en Ciencias Sociales. El tipo de público en su mayoría era académicos estudiantes de doctorado. El salón estaba completamente lleno. Al principio se discutió la lectura de un texto de la clase: *Antropoceno, ontología, política y comunicación*, de Juan Carlos Valencia. La discusión se centró sobre “otras ecologías políticas”, desde una perspectiva de la teoría decolonial. Se hizo mención al concepto de “nativos ecológicos” de Ulloa (2008) y en el momento en que se estaban dando las características de estos, Amado le susurró a Pablo Mora entre broma y realidad: “somos nosotros”. La presentación de Amado consistió en hablar sobre cómo el *hermanito mayor* tiene un conocimiento, pero no sabe cómo manejarlo, o mejor se le ha ido de las manos. Uno de los asistentes le preguntó sobre el *Antropoceno* (utilizando este

concepto sin mayor explicación) y las implicaciones que tiene sobre el consumo para los indígenas. Amado respondió: *“Todo está en lo particular. Se consume igual en la Sierra Nevada, que en Bogotá. Los que estamos en la organización tenemos que usar el celular, el carro. Se puede hablar de la gente que hace minería, pero para que yo este acá me toco tomar un avión. No se puede estar como el avestruz con la cabeza metida y el culo afuera”*. Amado sabe cómo lo indígena ha estado asociados a ideas de responsabilidad con el ambiente y el consumo. Sin embargo, sabe que no se puede seguir romantizando al indígena: no por ser indígena, no se consume petróleo, no por ser indígena se es vegano. Su presencia y su discurso deconstruían la idea de “nativo ecológico” y al mismo tiempo, mostraba la complejidad del contexto actual en el que los indígenas son también consumidores: viajan por el mundo y usan teléfonos móviles. Amado como un *indígena cosmopolita* tiene una capacidad camaleónica para adaptarse o zafarse a los discursos que los tratan de clasificar y encasillar. En efecto, se ha ganado un nombre en contextos no indígenas, no solo como realizador y fotógrafo sino como un sociólogo de la imagen, en términos de Rivera Cusinaqui (2015), que confronta el conocimiento hegemónico de la academia. Así explica Amado, su lugar como realizador audiovisual indígena:

“Inicialmente fue muy duro ¿no?, fue difícil, porque era más fácil que una persona de afuera, que viniera y entrara con la cámara, pero de que vieran a otro indígena con una cámara, eso fue muy cuestionado. A los 13 años de estar en este oficio, es cuando ya me reconocen como una autoridad en este tema. Pero esos 13 años fueron muy difíciles para hacerlo. Hacia afuera, no sé si el esfuerzo que hacíamos como equipo porque eso no podría decirse un trabajo de Amado, sino que lo hacíamos en equipo: el camarógrafo, el sonidista, el editor, el Mamo, que va hablando. Hacia fuera creo que ha ido muy bien porque hemos tenido premios en Francia, en España y tres en Colombia. Hacia fuera hemos estado bien.” (entrevista a Amado Villafaña, 2017)

Sin embargo, *hacia dentro*, al interior del pueblo arhuaco las películas han sido más criticadas y cuestionadas. De *Nabusímake: Memorias de una independencia* (2011), se decía que fue una película familiar de Amado (capítulo II). Una de las críticas más concretas ha sido la de la líder arhuaca Leonor Zalabata. Para ella, las películas de Amado

Villafaña muestran de manera muy parcial y muy estética la SNSM, cuando la realidad es más compleja y no siempre tan bonita. Para Leonor, no por el hecho de que el realizador sea indígena ya se ha resuelto el problema de la propiedad colectiva. Según Leonor, sus películas tienen poco contenido y no retratan realmente los conflictos que existe al interior del pueblo Arhuaco: *“Tanto luchar por el pueblo para que otros con una cámara sean los que salen como protectores de la cultura Arhuaca”*. También hace énfasis en cómo el tema de la propiedad colectiva, debería discutirse al interior de las organizaciones del pueblo arhuaco. Así lo señala:

“El tema del cine, el tema de los videos, el tema de todo esto. No existe una reglamentación de esa propiedad. Entonces, parece ser que si somos indígenas yo soy el dueño y saco lo que yo quiero, pero eso no pasa por un filtro, que deben ser los propios arhuacos para definir qué debe ir en un video o no. Sino que los mismo arhuacos estamos sacando videos de acuerdo a nuestra manera de ver las cosas y a veces se sacan videos que son muy bonitos como si viviéramos en un paraíso y no. Los indígenas tenemos muchísimos problemas, pero entonces los problemas no se sacan, parece ser que viviéramos en un... no sé a dónde ¿no? cuando tenemos problemas severos al interior de nuestras comunidades.”
(entrevista a Leonor Zalabata, 2017)

La producción de un discurso sobre lo indígena en el contexto de la SNSM por medio de la producción de películas, implica una serie relaciones de poder y de jerarquías al interior de los pueblos indígenas, que supone diferentes versiones y disputas en torno a la memoria y la imagen. Estas reconfiguraciones de poder político, no solo se expresa en lo que fue la fragmentación del CCZ y la creación de los colectivos de comunicaciones indígenas wiwa, arhuaco y la decisión del pueblo kogi de no crear un colectivo de comunicaciones, sino que al interior de sus mismos pueblos existen opiniones divergentes, como el caso del pueblo arhuaco, y la versión que tiene Leonor Zalabata. En efecto, como se tratará de analizar en el capítulo IV, esto responde a cómo se configura la organización política, su relación con el territorio y el rol de los realizadores indígenas, no solo como creadores, sino como líderes políticos al interior de su comunidad.

Etno- películas

En noviembre el 2008 en el Cauca se inició la movilización de la Minga de Resistencia Indígena y Popular, en la que se consolidó una agenda en común para afrontar el modelo de desarrollo económico “neoliberal extractivista” (Villanueva y Guerrero, 2013, p. 49) Este contexto, permitió que diferentes organizaciones y persona cercanas a las luchas indígenas entre los que se encontraban: la *Organización Nacional Indígena de Colombia* (ONIC) y de la *Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas* (CLACPI); Marta Rodríguez de la Fundación Cine Documental; Carlos Gómez de la Fundación Cineminga; Rossana Fuentes del pueblo Kankuamo y Rosaura Villanueva, vinculadas en ese entonces a esas fundaciones; Daniel Maestre del pueblo Kankuamo y Gustavo Ulcué del pueblo Nasa; Germán Ayala de la Fundación Laboratorio Accionar; y Pablo Mora, documentalista asesor del CCZ, manifestaran la necesidad de crear un espacio de difusión de las video producciones indígenas (Villanueva y Guerrero, 2013 p. 50). Así se creó Daupará que significa la capacidad que tienen los *jaibaná* (sabedores Emberá) para conocer el mundo: Daupará se traduce como “*el poder de ver más allá*” (Villanueva y Guerrero, 2013 p. 51). El objetivo principal de este festival era generar un espacio de exhibición, discusión e intercambio sobre la mirada de los pueblos indígenas. La propuesta consistía en hacer la muestra bianualmente en Bogotá y en los años intermedios en un territorio indígena, con una tradición en comunicación. En el 2009, nació la primera muestra de Cine y Video Indígena en Colombia “Daupará” con una asistencia de más de 1000 personas, (Villanueva y Guerrero, 2013 p. 51) que hasta el 2018 ha tenido lugar en el Cauca, la Guajira, Bogotá, la SNSM, entre otros territorios. Daupará no solo es un festival de cine indígena, sino que permite un encuentro de saberes en torno a la comunicación audiovisual que aborda diferentes temáticas, entre otras la propiedad colectiva. En este festival han participado organizaciones como Cineminga Internacional, la Videominga, en el que se realizaron proyecciones simultáneas en Tokio, París, Londres, Nueva York y Popayán. Se exhibieron las producciones subtituladas en japonés, inglés y francés. Las exhibiciones de las películas de los pueblos indígenas en Colombia dentro del territorio, sus posibilidades de intercambio interétnico, y la exhibición nacional e internacional ha permitido que la lucha de los pueblos indígenas se articule a redes de cooperación. Esto se ha realizado en circuitos en los que la exhibición permite unas formas de interacción social

que van más allá de la representación misma de las películas. Se trata de una estrategia que más que una resistencia, constituye un medio central en la creación de redes y sobre todo de espacios de unas nuevas formas sociabilidad indígena.

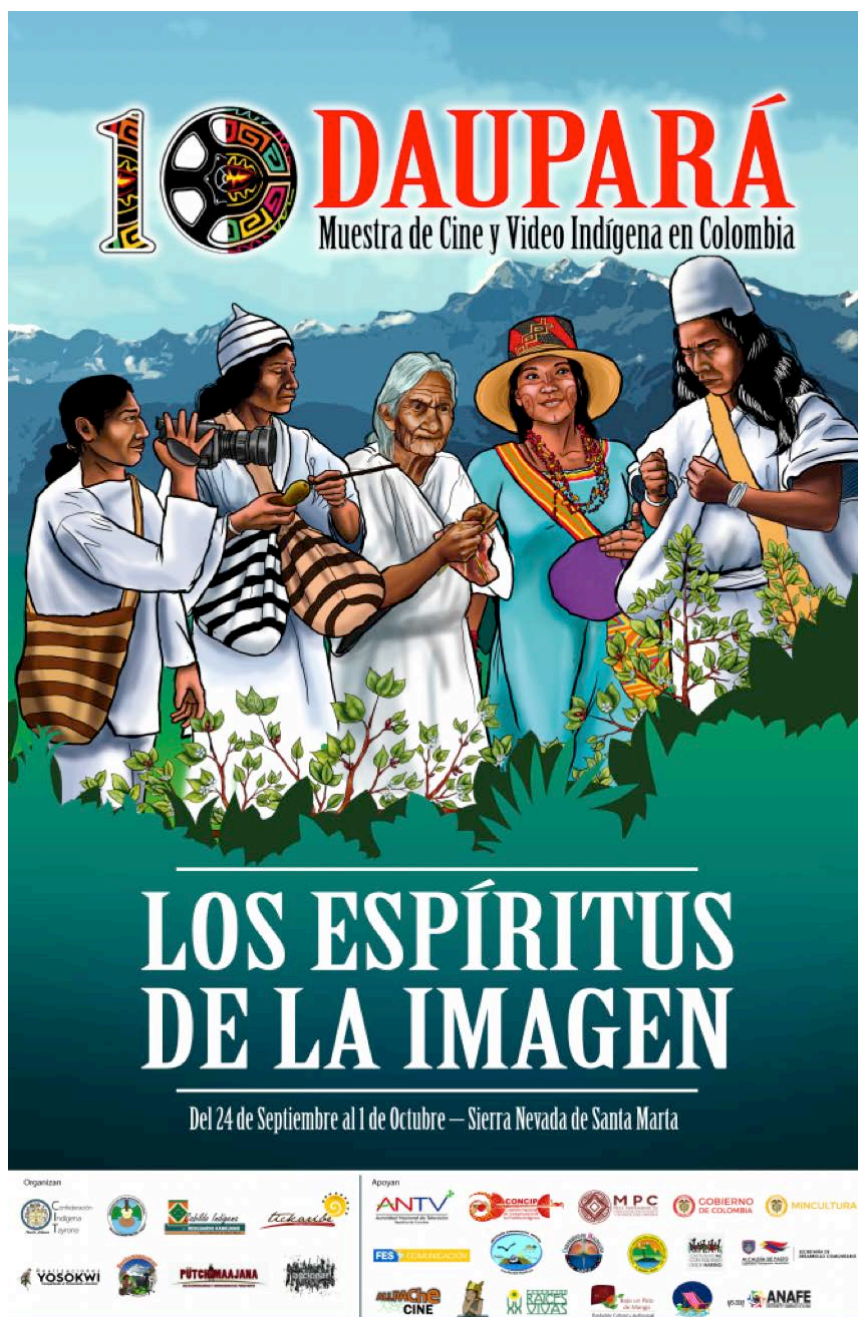


Figura 22 Daupará Afiche 10º Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia. Los Espíritus de la Imagen 2018.

¿Qué tipo de objeto son estas *etno-películas*? ¿Cómo se configuran como una suerte etnomercancía? De acuerdo con el análisis de los Comaroff (2011), en el contexto de la modernidad, el auge de etnoproductos y comercialización de la identidad, surgen temas en torno a la propiedad intelectual, economía de la identidad, sentimiento colectivo y tribus devenidas empresas. La posibilidad de comercializarse, permite una forma de producirse de volverse auténtico, “de ser visto”, de ser reconocido. Existe una suerte de *empoderamiento*, desde el culto al patrimonio. La cultura al ser comercializable, permite un reconocimiento de lo propio, un volver “a la esencia”. Sin embargo, de acuerdo con Rancier (Citado en: John y Jean Comaroff, 2011), este viraje contiene la oculta relación de la modernidad entre la mercancía y la cultura. En este proceso, la cultura es supuestamente refractaria a la racionalidad económica, pero lo cierto es que la identidad deviene en persona jurídica y la cultura en mercancía. El etnocomercio es algo ubicuo y la cultura se pone a la venta (John y Jean Comaroff, 2011, p. 45). Se parte de una fetichización del otro que hace parte de los mitos de la modernidad en un contexto de producción neoliberal. El productor es también consumidor y el consumidor es productor:

“Porque los productores de cultura también son consumidores de cultura que, al verse, sentirse y escucharse representar su identidad – objetivando así su propia subjetividad-, (re) conocen su existencia, la aprenden, la domestican, actúan sobre ella y con ella.” (John y Jean Comaroff, 2011, p. 49)

Las *etno-películas* son objetos culturales que dan cuenta sobre unas realidades que no circula en contextos de cine de entretenimiento, ni de cine independiente. Se trata, generalmente de circuitos especializados de activismo político y académico, en los que se valora no sólo la película en sí misma, sino cómo ha sido producida y su origen. De acuerdo con los Comaroff (2011), una de las características de las etnomercancías consiste en una relación más intensa entre cultura y mercancía, que bien se podría aplicar a estas *etno-películas*. Existe una fusión entre el objeto y el sujeto, entre lo material y lo inmaterial. El valor de las películas indígenas en un contexto de mercantilización de la etnicidad, está en que el realizador indígena es una “voz legítima de la cultura” y en las películas existe una relación directa con su realizador. Los realizadores audiovisuales indígenas, son

productores de películas y en ese sentido, también se vuelven consumidores de su cultura. La producción de la subjetividad cosmopolita indígena, está ligada a la película-mercancía, así mismo como la película está ligada a la producción de subjetividad indígena. Se trata de unos sujetos indígena que se han apropiado de unos procesos de producción de un bien cultural que es intercambiable, que circula y tiene un mercado nacional e internacional. Como señalan los Comaroff (2011), esta lógica de producción más intensa de mercancías locales y propias, genera una mayor cantidad de desacuerdos internos y disputas locales y globales en torno a los temas de propiedad colectiva.

Propiedad Colectiva y Soberanía visual

“Por eso yo siempre digo que es nuestra responsabilidad domesticar las cámaras para la autorepresentación y que hablemos por nosotros mismos. Esa es la importancia que yo veo sobre el audiovisual para los pueblos indígenas y creo que Zhigoneshi y Yosokwi, ha hecho los productos de propiedad colectiva: son los primeros productos en Colombia que salen como de propiedad colectiva de los pueblos indígenas, entonces es un aporte que se da. Estamos trabajando también de que todas las películas que se han hecho antes y la fotografía que se ha hecho antes de los pueblos indígenas de la Sierra Nevada, puedan ser repatriadas. Las queremos recuperar porque es nuestra propiedad.” Amado Villafañá

¿A quién pertenecen las imágenes? ¿Quién es el dueño de la cultura vernácula? Entre poblaciones indígenas, étnicas, académicos y activistas, se vienen hablando desde los años 80 sobre de protección al patrimonio cultural, protección de derechos de propiedad colectiva y el derecho exclusivo o parcial de los pueblos sobre su historia y sus costumbres (John y Jean Comaroff, 2011, p. 54). Desde la Organización de Naciones Unidas, se han creado diferentes convenios y organizaciones que se encargan de estos temas como: el Convenio sobre Diversidad Biológica, Organización Internacional del Trabajo, La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, que en el 2003 junto con la UNESCO suscribieron la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural e Inmaterial (John y Jean Comaroff, 2011, p. 54). Las discusiones frente a la propiedad colectiva plantean dos puntos de vista a nivel teórico: por un lado, una defensa romántica de la imaginación

individual, en la que se valora la creación de los sujetos y la defensa de sus creaciones y, por otro lado, una orientalista en torno a la autenticidad sobre los objetos que producen los pueblos originarios. Brown (2003) ha promulgado romper esta dicotomía desde un “pragmatismo ilustrado”, en la que evita aplicar desde una fórmula jurídica de manera dogmática la dicotomía entre derechos individuales y derechos colectivos. De acuerdo con Geismar (2005) los principios jurídicos de la propiedad intelectual tienen una naturaleza fugaz, que se encuentra en constante transformación, en la que se reconsidera permanentemente las figuras de lo material e inmaterial; creatividad y derechos; autor y objetos. Para los Comaroff (2011), el copyright “natural” y la propiedad intelectual han creado tensiones entre lo que se entiende por posesión pública y privada. El *geist* (espíritu) colectivo y la innovación individual.

En Colombia, en abril de 2017 el *Consejo Nacional de Patrimonio Cultural* (CNPC) precedido por la Ministra de Cultura, incluyó en la lista de patrimonio cultural inmaterial el Sistema de conocimientos ancestral de los pueblos Kogui, Wiwa, Arhuaco y Kankuamo. De la misma manera, en el campo audiovisual, desde la *Mesa Permanente de Concertación de los Pueblos y las Organizaciones Indígenas* (MPC) se ha planteado la necesidad de una política pública de comunicación indígena en Colombia. Para esto se argumenta la defensa del patrimonio material, inmaterial e icónico y la creación de mecanismos para que se proteja la propiedad intelectual colectiva de los pueblos indígenas con el fin de resaltar, proteger y revitalizar la comunicación propia (Boletín Informativo Especial, 2017). Las luchas se plantean en el ámbito de la política pública y la ley. En efecto, como sostienen los Comaroff (2011, p. 88) muchas de las luchas en torno a la propiedad colectiva de los pueblos indígenas en el mundo y en Colombia se han dado desde la esfera de la ley y la jurisprudencia. Sin embargo, uno de los riesgos de esta defensa jurídica es lo que han denominado como *fetichismo de la ley*, que consiste en una dependencia de los procedimientos e instrumentos judiciales para resolver los problemas de lo étnico, a partir de guerras jurídicas, que han reducido lo social a lo contractual. Se trata de un viraje hacia la judicialización de la política. En el caso de los audiovisuales de la SNSM, las luchas a nivel jurídico por la propiedad colectiva están acompañadas por prácticas de *soberanía visual* en las que se tiene un control en torno a la producción y circulación de las imágenes.

El 9 de junio del 2016 asistí nuevamente a la presentación de *Naboba* (2015), en el *Centre Arts Santa Monica* en Barcelona, en el marco de la muestra de cine Colombiano *el Perro que ladra*. La película se presentaba el mismo día de *El abrazo de la serpiente* (2015) de Ciro Guerra como una forma, según los organizadores, de “dar cuenta de la temática indígena en Colombia”. Mientras *El abrazo de la serpiente* es una película de ficción sobre Karemtake un chamán indígena del Amazonas y su encuentro con dos etnobotánicos a finales del siglo XIX y principios del siglo XX⁵¹. *Naboba* (2015) es un documental realizado por el CCZ sobre un pagamento. Las dos películas, desde las antípodas, han marcado un hito en las representaciones audiovisuales recientes sobre los indígenas en Colombia. Las personas que asistieron a la presentación en Santa Mónica eran en su mayoría adultos europeos. También había colombianos que se lograban reconocer por su acento y la mochila arahuaca o Wayúu que colgaban. Al finalizar la película se abrió un espacio de preguntas en el que Amado Villafaña hizo una video-conferencia. Su discurso se centró, entre otras cosas, en el problema de la imagen como propiedad colectiva: “*estoy en contra de la idea de derechos de autor*”. Sus afirmaciones hicieron que el conversatorio girara en torno a las preguntas sobre la propiedad: ¿de quién es la propiedad de las películas?, ¿cómo circulan las imágenes” (Gómez Ruiz, 2018).

Un joven español, al finalizar la presentación de los ponentes, preguntó: “¿por qué no se sabe nada de los indígenas de la Sierra Nevada, por qué no se muestran más sobre ellos?”. La pregunta, si bien era algo ingenua, situaba el problema en el centro de lo que ha implicado la visibilidad e invisibilidad de los indígenas de la SNSM. No es que no se sepa nada de ellos, de hecho, existe una gran cantidad de información en diferentes medios (escritos, visuales, internet, etc). Sin embargo, uno de los aspectos que caracteriza el cine que realizan los colectivos de comunicaciones de la Sierra Nevada es el conocimiento que tienen sobre sus propios regímenes de visibilidad, en el que existe una decisión frente a lo que se muestra y lo que no. En la presentación de Bogotá en la Universidad Javeriana, una asistente le preguntó a Amado Villafaña: “Históricamente los Arhuacos se habían

⁵¹La película fue nominada a los Oscars (2016) por mejor película extranjera y es considerada como una de las mejores películas del cine colombiano.

caracterizado porque habían sido herméticos frente a su conocimiento y ahora con las películas parecen estar más dispuestos a hablar. ¿Existe algo más que podamos aprender de ustedes?”. La respuesta de Amado no se hizo esperar y dijo que el conocimiento Arhuaco es infinito y los “hermanitos menores” sólo sabemos una pequeña parte. La *soberanía visual* que demandan los indígenas de la Sierra Nevada está estrechamente relacionada con estos regímenes de visibilidad que tienen, en la medida en que no sólo son una defensa de la “imagen” en sí misma, sino del conocimiento que contiene dicha imagen. Preguntarse por los derechos de la imagen significa pensar lo visible y lo invisible de la representación audiovisual. En el caso de la película del CCZ, lo que se quiere “mostrar” es un territorio sagrado, la comunidad y el ecosistema. Sin embargo, esto tiene un doble filo que sitúa el acento en los límites de la representación y el conocimiento: por un lado, se visibilizan y denuncian las problemáticas de un territorio y, por el otro lado, se “*desnuda la tierra*” o como señala Amado: “*Para nosotros los indígenas la fotografía extrae la espiritualidad de lo que se está retratando*”.

Los regímenes de autorepresentación de los indígenas de la SNSM han comportado un proceso de “alfabetización visual” en la producción, recopilación y circulación de imágenes y videos, que ha permitido, como señala De Laryg Healy (2013), una suerte de *soberanía visual* en cómo se muestran, se narran y se representan los indígenas, no desde las miradas hegemónicas, sino desde sus propios términos de visibilidad e invisibilidad. No se trata sólo de un cambio en las formas de producción en el que los indígenas ahora son los realizadores y narran sus propias historias con la alianza de otros actores, de gran importancia desde los años 90 en Colombia, sino que este proceso de “autoría y autoridad” de la imagen se desplaza al control mismo de la circulación de las imágenes y los videos. No es casualidad que sus documentales, reunidos en un plegable de ocho DVD de sus trabajos (2007-2013), sólo se puedan comprar en Santa Marta y además no circulen en la red o sólo de manera fragmentada, como lo explica Amado Villafaña:

“Bueno hay una cuestión del manejo de la imagen y del conocimiento que es de propiedad colectiva. Entonces, inicialmente si yo monto algo en las redes, un producto, pues la gente

lo va a bajar y ya es de la gente. Desconocía que el derecho de autor es algo que se respeta, la gente no puede estar usándolo. No puede cogerlo así no más.”

Este artefacto cultural se caracteriza por hacer un reclamo histórico frente al uso, la autoría y la visualización de las imágenes de la SNSM que trasciende el contenido mismo de la imagen que producen. Los términos de la discusión no se plantean exclusivamente desde “la propiedad intelectual” que remiten a unas formas individualizadas de “autor”, sino que hacen parte de unas ideas colectivas de propiedad, en la que se busca de manera estratégica una mayor autonomía, poder y soberanía, tanto en la producción como en la circulación de las imágenes (Gómez Ruiz, 2018). Su lucha tiene asidero en la búsqueda de mecanismos jurídicos de protección de la propiedad colectiva y en la creación de una política pública de comunicación indígena, pero también en sus prácticas políticas de producción y circulación de la imagen, en la que reside una soberanía sobre la circulación de su conocimiento, que, en este caso, se refiere a la imagen, pero que atraviesa otras esferas de producción y comercialización de la cultura material indígena.

El hombre murciélago

“La gente en la fotografía y en la pintura nacen con esa inclinación de artistas. Nosotros los indígenas no somos artistas, los indígenas somos pensantes, construyendo una estrategia de defensa, sobrevivencia para seguir existiendo lo que somos: indígenas, con su idioma y su territorio.” Amado Villafaña

Cuando conocí a Amado Villafaña me intrigaba su presencia, sus palabras. Me parecía un comunicador indígena que se podía mover entre varios mundos: los padres espirituales, los Mamos, su comunidad, y al mismo tiempo, entre los colombianos, extranjeros y el mundo no indígena. Esta posibilidad de movilidad, tanto geográfica, como personal y lingüística, le da una capacidad de comunicarse, de transitar diferentes espectros y dimensiones que atraviesan las relaciones complejas del mundo indígena. Hacer películas, viajar dentro de su territorio, por Colombia y otros países, lo han hecho un nativo cosmopolita. El transitar la SNSM y el mundo entero es una continuación de sus caminos de juventud, cuando me

decía, que se la pasaba “de aquí para allá”. Un día, quedamos en vernos en Bogotá después de cuatro meses de estar con él. De repente, mientras estaba desprevenido caminando por la 19 con 4ta, en medio de la noche Bogotana apreció como una fantasma. Tenía puesta una ruana boyacense, la manta blanca, las mochilas, la tutusama y su poporo. Nos saludamos con afecto y seguimos caminando hasta el Hotel Dann. Le pregunté cómo le había ido en la reunión con el Ministerio de Comunicaciones a la cual había asistido como representante de la CIT y me respondió que muy bien, que estaban avanzando con el tema de la propiedad colectiva. Me dijo que lo acompañara al hotel, que se iba a encontrar con Diana Valbuena, quien le había ofrecido participar en un evento en la Universidad Javeriana sobre colaboración con comunidades indígenas y comunicación, organizado por la embajada de Nueva Zelanda y gestionada por embajada de Chile. Mientras estábamos los tres sentados en el lobby del hotel, Diana nos nombró algunas películas que iban a participar en el festival, pero ninguno de los dos conocíamos sobre cine de Nueva Zelanda. Amado aceptó participar y le dijo a Diana que él vivía en Valledupar, así que necesitaría hotel y pasajes para regresar a Bogotá. Diana le dijo que iba a gestionar los recursos para su visita. Después de la conversación, cuando Diana ya se había ido, Amado me dijo:

Amado Villafaña: Quiero hacer dos películas más y dedicarme a la distribución. Además, creo que lo que he hecho hasta ahora es algo superficial.

Sebastián Gómez Ruiz: Me parece importarte que te renueves como creador, como realizador, como.... “artista”- respondí dubitativo, pensando que no era la palabra adecuada.

Amado se dio cuenta de mi duda y me preguntó:

Amado Villafaña: ¿Y tú cómo me ves a mí?

Después de cuatro meses de trabajar con él en Valledupar y Kutanzama, de estar noche y día pensando en cómo lo veía, me tomo por sorpresa su pregunta. Me tomé mi tiempo y respondí.

Sebastián Gómez Ruiz: Cuando llegué a Santa Marta después de estar contigo en Valledupar y hacer *Wàsi*, fui al Museo del Oro y vi el mito del hombre-murciélago que puede volar y estar en varias partes de la Sierra Nevada al mismo tiempo. Mientras estuvimos trabajando, vi que tenías esa capacidad de comunicarte con dos mundos: el indígena y el *bunachi*, de forma muy natural. Yo te veo como un hombre murciélagalo.

Amado sonrió y me respondió:

Amado Villafaña: Tú haces una interpretación desde adentro, pero no es correcta. El murciélago no es un buen animal. El perro sí, el león también, pero el murciélago no... En todo caso hay que preguntar a los Mamos.

Nos despedimos y quedamos de vernos las próximas veces que regresara a Bogotá. En el camino, pensé en la necesidad de los antropólogos- o tal vez la mía- de forzar las metáforas, de mezclar las cosas y estar en la búsqueda constante de epifanías que iluminen la investigación. Amado no se identificaba como hombre murciélago. Sin embargo, la imagen del murciélago (*yugo*) me permitía crear una relación, no solo con él mismo como persona y su capacidad de estar en varios lugares, sino con la misma naturaleza del cine: la capacidad del murciélago (*yugo*) de ver en la oscuridad, la ubicuidad de la imagen y la comunicación con el mundo desde la luz en las tinieblas. Pero era yo quién forzaba la metáfora del murciélago (*yugo*), cuando él mismo no la compartía del todo. Allí estaba el problema de tratar de enunciar la alteridad, de representar al otro dentro de unos determinados términos, cuando el otro no está del todo de acuerdo. Pero al mismo tiempo allí estaba la fuerza de su cine, la de crear imágenes que transcendía su propia imagen y creaban su propia aura, que para mí se resumía en la imagen del *Yugo*. Así Amado tuviera detractores o sus películas fueran su visión de “lo Arhuaco” y no necesariamente las del mismo pueblo. En su cine había un gesto de autonomía y vitalidad que desafiaba las formas, los convencionalismos, la mirada de los antropólogos, los documentalistas, los fotógrafos y los capuchinos que había representado tradicionalmente a los indígenas de la SNSM. Ahí estaba, también, mi fascinación por querer ver no solo en Amado Villafaña, sino en Rafael Mojica, Saúl Gil, Silvestre Gil, Berni Gutiérrez y Pablo Mora: a hombres

murciélagos (*yuguyina*) que vuelan por las montañas, mueven la tierra y de pronto, cuando menos lo esperan, logran comunicarse con los padres espítales de la imagen.

Capítulo IV Kɛnsama: Cine, territorio y organización interna.

"La imagen, al igual que la buena palabra, revela y rebela" Adolfo Colombres.

Introducción

El 7 de agosto de 2010, el entonces presidente Juan Manuel Santos viajó con su familia a la Sierra Nevada de Santa Marta (SNSM) para asistir al acto de posesión con los Mamos y autoridades civiles y tradicionales kogis, arhuacas, wiwas y kankuamos, previo al acto oficial en la Plaza de Bolívar de Bogotá. Los Mamos le hicieron entrega de varias *tumas* (piedras sagradas) y un bastón de mando como augurio para su futuro gobierno. El suceso fue acompañado del respectivo rito de la aseguranza creando un vínculo con el territorio y estableciendo una deuda espiritual con los indígenas. Este acontecimiento fue reportado por periodistas del mundo y comunicadores indígenas. Ocho años después, días antes de dejar la presidencia, Santos viajó nuevamente a la SNSM para entregar el bastón de mando; sin embargo, los Mamos le permitieron conservarlo como regalo (*makruma*). El 6 de agosto de 2018, un día antes de la posesión como presidente de Iván Duque, Santos firmó el Decreto 1500 de la Línea Negra en Bogotá, que había acordado durante su gobierno con los cuatro pueblos. Como si fuera parte de la magia del Estado, el gobierno de Santos había dejado un documento que significaba no sólo un gesto de voluntad política importante para las luchas territoriales de los indígenas de la SNSM, sino constituía el pago de una deuda espiritual establecida en el inicio de su presidencia.



Figura 23 Posesión Juan Manuel Santos en la SNSM (2010) Fuente: CCA Y

Dentro de las estrategias múltiples de recuperación del territorio por parte de los indígenas de la SNSM, los audiovisuales han servido como archivos de memoria y resistencia. Uno de los documentales más relevantes dentro de su producción ha sido *Resistencia en la Línea Negra* (2011), el cual se estrenó, años antes de que se firmara del Decreto de la Línea Negra en el 2018. El documental dirigido por Amado Villafaña delinea lo que ha sido la lucha por la ampliación del resguardo, la lucha contra las empresas minero energéticas, la defensa del agua y la memoria, convirtiéndose con el tiempo en un manifiesto sobre las luchas de los pueblos indígenas de la SNSM. Otro de los documentales del mismo director que ha contado los procesos territoriales recientes del pueblo Arahua es *Butisinu Memoria de un Pueblo* (2016), sobre el proceso de ampliación del resguardo en el departamento del Magdalena y la salida al mar en el asentamiento de Kutanzama.

Kutanzama en iku significa “cimiento del conocimiento ancestral”. En el 2013 fue un terreno expropiado por los paramilitares y desde esa época es uno de los pocos pueblos indígenas de la Sierra Nevada con salida al mar, en el que habitan arhuacos organizados en

torno a la autoridad espiritual del Mamo Camilo Izquierdo. Para entender la complejidad de este territorio en constante disputa, es necesario comprender como se ha configurado el territorio del pueblo Arhuaco que viene de los años 70 cuando se forman los resguardos y empezaron las luchas por lo que se denominaría la Línea Negra; territorio que abarcara la frontera geográfica, pero también espiritual de los pueblos indígenas. Las luchas territoriales, se han estructurado desde la organización política y el gobierno propio del pueblo Arhuaco. El asentamiento de Kutnzama sirve como ejemplo para comprender cómo han sido las negociaciones y luchas internas y externas en torno al territorio, y la relación entre el pueblo Arhuaco, los Kogi, los Wiwa y la sociedad no indígena. Kutunzama queda al otro lado de la SNSM, con respecto a los pueblos más importantes para los arhuacos como: Nabusímake, Simonorua o Donachui, pero al mismo tiempo es uno de los asentamientos arhuacos más visitados por instituciones del Estado, turistas y ONGs. Esta cercanía con el mundo no-indígena, su ubicación geográfica y la reputación del Mamo Camilo Izquierdo como conocedor de temas culturales, ha hecho que Kutunzama esté acostumbrado a la presencia de la imagen. De hecho, gran parte de los documentales del Colectivo de comunicaciones Zhigoneshi (CCZ) y del Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi (CCAY), se han rodado allí, por los vínculos familiares de Amado Villafaña con este territorio.

Estos documentales han permitido crear identificación con el territorio, cohesión social y reafirmación de costumbres y creencias, convirtiéndose en parte de su memoria y su producción simbólica, que, además, en los últimos años han tenido una injerencia en la toma de decisiones sobre el territorio. Como señala la líder Leonor Zalabata, sobre la resistencia del pueblo Arhuaco: *“El sistema es vulnerable frente a la resistencia de la tradición”*: la “tradición” o el *K#nsama*⁵² que se traduce en ika como: “el ser de la gente Iku”, historia, memoria, cultura, fuerza de origen y herramienta, es también reconstruida, evocada y revivida desde los registros visuales existentes, convirtiéndose con el tiempo en parte de su mitología, ritualidad y su memoria sensible.

⁵² Los pueblos Wiwa, Kogi y Arhuaco hablan lenguas distintas. Sin embargo, yo retomo el concepto de *K#nsama* de los Arhuacos por dos razones: primero, porque ha sido el pueblo con el he trabajado más directamente y segundo, porque son los Arhuacos quienes han dirigido con mayor protagonismo la defensa de la Línea Negra.

En este capítulo argumento que el cine indígena de la SNSM y especialmente las películas *Resistencia en la Línea Negra* (2011) y *Butisinu Memoria de un Pueblo* (2016) son objetos culturales recientes, que hacen parte de la producción simbólica del pueblo Arhuaco y parte del *Kʰnsama*. La eficacia simbólica del *Kʰnsama*, no sólo les ha permitido sobrevivir como pueblo desde sus prácticas y creencias culturales, sino que ha tenido un efecto real en la configuración de políticas públicas sobre el territorio. Lejos de que estas luchas se reduzcan a formas de reconocimiento por parte del Estado colombiano desde un ámbito exclusivamente legal, se trata de estrategias complejas en la que el uso del cine ha sido fundamental como sintetizador del pensamiento. Esto ha permitido alinear sus demandas, visibilizar sus realidades e imaginar un territorio más autónomo, que marca sus fronteras no solo geográficas, sino espirituales: tal es el caso de la lucha histórica por la Línea Negra y la ampliación del resguardo. De la misma forma, la producción de estos documentales responde a unas formas de organización política interna y en la figura de Amado Villafaña, no solo como director indígena, sino como líder político dentro de su comunidad.

Este capítulo está organizado de la siguiente forma: En el primer apartado, se traza un contexto histórico y jurídico de la lucha territorial de la Línea Negra, pero sobretodo simbólico, especialmente con la aparición de la película *Resistencia en la Línea Negra* (2013), la cual representa una interpretación más amplia de las luchas territoriales. En el segundo apartado, hago una caracterización histórica del asentamiento Arhuaco de Kutunzama como parte del proceso de ampliación del resguardo y lo que ha significado tener una salida al mar en un contexto de conflicto armado, narcotráfico y tensiones entre los arhuacos y los otros pueblos indígenas. Para esto se hace referencia a la película *Butisinu Memoria de un Pueblo* (2016) como archivo visual que sirvió para reconstruir estas memorias, tanto desde su aparición, como también en su elicitación con los pobladores de Kutunzama. En el tercer apartado, se hace una descripción de la organización política del pueblo Arhuaco, para entender cómo se inserta la producción de las películas y la legitimidad del realizador Amado Villafaña dentro de este contexto, no solo como narrador de la cultura, sino como líder político. En la cuarta parte, se hace una discusión teórica sobre el cine y su eficacia simbólica desde su facultad mimética y la narración

mitológica. A manera de epílogo, retomo la discusión sobre cómo las películas de Amado Villafaña se han vuelto parte de la cultura y la mitología Arhuaca y en ese sentido, en parte del *Kunzama*, que en tanto producción simbólica de un pueblo tiene la capacidad de imaginar el territorio y crearlo.

Resistencia en la Línea Negra.

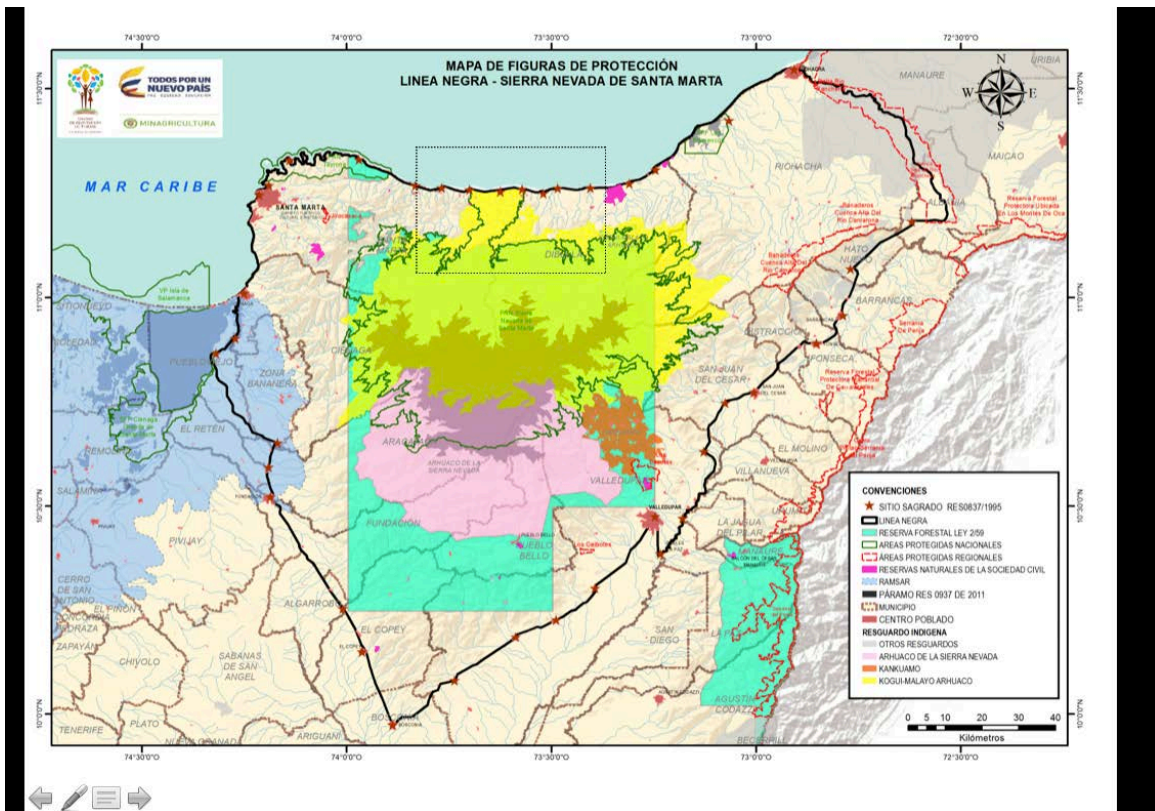


Figura 24 Mapa Línea Negra SNSM. En el cuadro: zona de ampliación del resguardo. Fuente URT

La Línea Negra se constituye de líneas virtuales radiales denominadas “negras” o de “origen”. Estas líneas unen puntos geográficos o hitos considerados como sagrados, como el cerro Gonawindúa, (Pico Bolívar), por medio de pagamentos en estos sitios, garantizando así el flujo de fuerzas espirituales y el equilibrio de la SNSM, que se despliega desde los picos nevados, como los guardianes mayores y estableciendo una conectividad con los demás cerros ubicados en la parte media y baja (Cabildo Arhuaco de la Sierra

Nevada, 2015, p. 24). La Línea Negra o *Seykutukunumaku* (iku) no sólo representa un límite o frontera entre los resguardos indígenas de la SNSM con el mundo no indígena, sino que es un espacio de cumplimiento de la Ley de Origen (*Seyn Zare*) y el equilibrio natural de todos los seres vivos de la naturaleza. La defensa y configuración de la Línea Negra se ha construido desde una lucha histórica con el Estado colombiano que se ha materializado en leyes, resoluciones y decretos, ampliando los territorios del resguardo y haciendo que sean sujetos de consulta previa con todas las complejidades que esto implica. Sin embargo, más allá de las zonas grises en torno a aplicación de las leyes; la defensa de la Línea Negra también ha significado una lucha paralela que trasciende lo jurídico y se sitúa en lo simbólico desde los ritos de pagamento y estrategias comunicativas como el cine. En efecto, la película *Resistencia en la Línea Negra* (2011) se ha convertido en un archivo audiovisual que ha servido como manifiesto frente a lo que significado las luchas por la Línea Negra desde sus diferentes frentes territoriales, culturales y espirituales.

Dentro de la Línea Negra⁵³ se encuentran los resguardos *Arhauco*, *Kogi-Malayo-Arhuaco*, *Kankuamo* y *Arhuaco de Businchama*. El *resguardo Arhuaco* se constituyó bajo la resolución 0113 de 1974. Sin embargo, fue hasta 1983 cuando el Instituto Colombiano de Reforma Agraria le dio un carácter legal al ampliar su extensión a 195.900 Has, asentados en los municipios de Pueblo Bello y Valledupar en el departamento del Cesar, y en Fundación y Aracataca en el departamento de Magdalena. Por un lado, la resolución de 1974 confirió el territorio como un área protegida de tierras reservadas para los indígenas arhuacos y, por otro lado, la resolución 078 de 1984 delimitó sus límites y el área consagrada. El *resguardo Kogi-malayo-Arhuaco* tienen una extensión de 412.871 Has - según las Resoluciones de ampliación y sus límites- comprendidos entre las cuencas hidrográficas del río Tucurínca en el Departamento del Magdalena y el río Ranchería en el Departamento de La Guajira – Zona Norte de la Sierra Nevada de Santa Marta. El *resguardo Kankuamo* se encuentra ubicado en el norte del municipio de Valledupar y tiene una extensión de 24.212 Has. Se creó mediante la resolución 12 del 23 de abril de 2003 del INCORA. Comprende los territorios de las 12 comunidades que lo integran

⁵³ Estos datos de los resguardos fueron extraídos de las páginas de la CIT y de OGT. En: <https://www.lamochilaarhuaca.com/con%C3%B3cenos/pueblo-arhuaco/confederaci%C3%B3n-ind%C3%ADgena-tayrona-cit/> y <https://gonawindua.org/antecedentes/>

Guatapurí, Chemesquemena, Las Flores, Murillo, Los Haticos, Río Seco, Pontón, La Mina Rancho de la Golla, Ramalito y su capital Atánquez. El *resguardo Arhuaco de Businchama*⁵⁴ se encuentra localizado a 15 Km al sur del Municipio de Pueblo Bello en el Departamento del Cesar con una extensión de 128 Has. No obstante, el concepto de la Línea Negra supone un territorio más amplio que los resguardos, no solo geográfico, sino dentro de nociones propias de espacio establecidas en la Ley de Origen (*Seyn Zare*). De acuerdo a la palabra de los Mamos la Línea Negra se comprende de la siguiente forma:

“el conjunto de padres madres espirituales que conforman estructuras de gobierno propio, materializado en un territorio con unas particularidades. Estos espacios conforman líneas, círculos y espirales invisibles, que permiten la circulación energética desde y hacia Chúndwa (centro de la Sierra), interconectando los espacios sagrados que se encuentran dentro del territorio y los que no, haciendo efectivo el ejercicio de gobierno que articula los pueblos y garantiza el equilibrio material y espiritual del universo” (Cabildo Arhuaco de la Sierra Nevada, 2015, pp. 23-24)

En el año 1973 se expidió la resolución 002, en la que se reconocía la Línea Negra con 15 lugares sagrados. Esto implicó un reconocimiento desde lo simbólico, que empezó con la necesidad de establecer un territorio tradicional para los pueblos indígenas, definido por una línea imaginaria, que en ese momento se denominaba como *línea teológica*, abarcando los departamentos del Cesar y el Magdalena (todavía no se incluía la Guajira⁵⁵). En el año de 1989, con la ratificación por parte del Estado colombiano del convenio 169 de la OIT, se incorporó en el marco jurídico algunos derechos fundamentales de los pueblos indígenas, como: 1) el derecho al territorio 2) el derecho a la identidad cultural 3) el derecho al desarrollo propio 4) el derecho a la autonomía política. Esta última ya existía en la normativa colombiana, pero era la primera vez que se establecía de manera explícita. En 1991 con la Ley 21 se aprobó el Convenio 169 de la OIT, lo cual ratificó la protección especial de los territorios de los tres pueblos de la SNSM. En el 1995 con la resolución 875,

⁵⁴ Este resguardo no aparece en la Figura 24. En el mapa, hace parte del resguardo Arhuaco.

⁵⁵ La Guajira no es mencionada porque la propuesta inicial en esa primera resolución del Ministerio, era una iniciativa Arhuaca, es decir que constituía inicialmente los sitios que reconocían las autoridades Arhuacas. La Guajira es territorio tradicional de los Wayúu, U'was y de los Kogis.

se pasó a 54 sitios sagrados, formando así un polígono alrededor de la Línea Negra. Sin embargo, existen diferentes dificultades jurídicas para definir la Línea Negra, ya que las solicitudes de protección de territorio o de ampliación del resguardo, resulta sumamente complejas porque sus fronteras son difíciles de establecer y en la mayoría de los casos, implica incluir territorios que no están ocupados solo por indígenas sino por población campesina y colona.

En la actualidad, la Línea Negra consta de 3 departamentos (Cesar, Magdalena y la Guajira) y aproximadamente 17 municipios. Esto significa que dentro de estos entes territoriales se debe coordinar con las autoridades indígenas para cualquier decisión que afecte su territorio. La importancia de la definición de la Línea Negra radica en que, de acuerdo con la Corte Constitucional en la Tutela 849 de 2014, cuando se va adelantar proyectos de desarrollo, se tiene que surtir el trámite de la consulta previa. Esto significa que existe una mayor participación de los pueblos indígenas en la toma de decisiones relacionadas con su territorio, pero paradójicamente, se invierte una mayor cantidad de tiempo para dialogar con las instituciones del Estado. En el 2017, los indígenas han tenido que asistir a más de 200 consultas previas que se estaban tramitando. El hecho de que sus autoridades tradicionales y políticas tengan que dedicar gran parte de su tiempo en las consultas previas, ha descuidado temas relacionados con el gobierno propio y la autonomía, para prestar su atención a estos procesos. En efecto, como sostiene Jaramillo (2012), las practicas burocráticas del Estado hacen que se apropien de la temporalidad de los indígenas al tener que analizar cada consulta que se hace, creando un estado de deuda y dependencia permanente. El Estado termina imponiendo un tipo de temporalidad que responde a sus intereses coyunturales. Como lo resumió un líder arhauco en una reunión con la ONU en Ikarwa, *“el tiempo que nos tomaría analizar cada consulta previa significaría 200 años para nosotros, mientras para el Estado son meses”*. Paradójicamente, la demanda de una mayor participación en los procesos de consulta previa, ha implicado menos tiempo para resolver temas de organización interna y autonómica.

El Decreto 1500 de la Línea Negra firmado el 6 de Agosto de 2018, no solo es el resultado de una negociación política de más de dos años con el Gobierno de Juan Manuel Santos

(2010-2018), sino es también el cumplimiento de una orden judicial, el Auto 189 de 2013, a través del cual la Corte Constitucional ordenó iniciar de manera inmediata las actividades tendientes a revisar, modificar, derogar o adicionar, según sea el caso, las resoluciones 837 de 1995 y 002 de enero 4 de 1973 y demás normas complementarias, con miras a redefinir o actualizar la denominada Línea Negra. Esto derivado de la sentencia T-540 de 2010, relacionada con el caso de Puerto Brisa, en el cual el Ministerio del Interior no certificó la presencia de comunidades indígenas en el área y se inició un proyecto portuario sin la debida consulta previa, generando daños culturales irreparables como la destrucción del cerro *Jukulwa*. El Tribunal Constitucional lo que buscó con la orden de redefinir la Línea Negra, fue evitar que se repitieran hechos que dieron origen a la tutela mencionada. El decreto 1500 se denomina:

“Por el cual se redefine el territorio ancestral de los pueblos Arhuaco, Kogui, Wiwa y Kankuamo de la Sierra Nevada de Santa Marta, expresado en el sistema de espacios sagrados de la 'Línea Negra', como ámbito tradicional, de especial protección, valor espiritual, cultural y ambiental, conforme los principios y fundamentos de la Ley de Origen, y la Ley 21 de 1991, y se dictan otras disposiciones” (Ministerio del Interior, 2018, p. 1)

En el proceso de redefinición y actualización de la Línea Negra, se hizo una caracterización en el año 2013, de 348 sitios sagrados por parte de los cuatro pueblos de la SNMS. Esto hizo que se ampliara el polígono, dando salida al mar y abarcando la Ciénaga Grande de Santa Marta. Esto, con el fin de proteger la máxima cantidad de sitios sagrados posibles y evitar casos como el del Cerro *Jukulwa*. En medio del proceso de actualización y redefinición de la Línea Negra, la Corte Constitucional profirió la sentencia T-849 de 2014, la cual determinó que el territorio tradicional y ancestral de la Línea Negra es sagrado y por esto, los proyectos que se vayan a realizar en esta área deben ser consultados. Esta sentencia, significó que ya no era necesario definir específicamente los sitios sagrados, porque todo se entiende como parte de las delimitaciones. Después de dos años de negociación de los pueblos indígenas de la SNSM con actores como la Secretaría Jurídica de Presidencia, Ministerio del Interior, Ministerio de Medio Ambiente, Agencia Nacional de

Tierras, se logró la aprobación del Decreto 1500 de 2018, el cual reconoció lo siguiente entre sus principales puntos:

- Se garantiza el acceso y la protección a los 348 espacios sagrados consagrados para el desarrollo de actividades tradicionales y de subsistencia. Esto no es un reconocimiento nuevo, dado que ya había sido establecido en el artículo 2 de la Resolución 02 de 1973. No obstante, se reiteró en este decreto con el fin de que se adopten medidas efectivas que posibiliten el acceso a sitios de pagamento, ya que se le da la orden a las autoridades territoriales para que coordinen con los pueblos y los terceros medidas como protocolos de acceso. Así mismo, se refiere a medidas pedagógicas y de divulgación que promuevan la protección integral de los espacios sagrados.
- Si bien la sentencia T-849 de 2014 definió que la Línea Negra es sagrada, este precedente puede ser cambiado por el Tribunal Constitucional. Pensando en eso, en el decreto se definió la Línea Negra a partir de la caracterización de los sitios sagrados. Esta norma le da una fuerza normativa y jerárquica a dicha definición de territorio tradicional y ancestral.
- Se creó la “Mesa de seguimiento y coordinación para la protección del territorio tradicional y ancestral de los cuatro pueblos indígenas de la SNSM”. Esta medida lo que hace es fortalecer el decreto, toda vez que, si bien, existían dos resoluciones relacionadas con la Línea Negra, era poco lo que se hacía efectivo. Por ello, ordena la participación de todos los actores en el territorio, lo que permitirá identificar los temas que afectan a los cuatro pueblos y adoptar medidas que promueven el cumplimiento de sus derechos.
- El Artículo 5 que determina una cartografía especial emitida por el IGAC, identificando los espacios sagrados y el Artículo 8 que permite tener acceso a la información de las entidades públicas.

La inclusión de principios como la integralidad del territorio ancestral de la Línea Negra, de conectividad y funciones del ordenamiento ancestral del territorio constituyen un avance

dentro de un marco normativo colombiano que antes no tenían y que ahora pueden utilizar con mayor peso en sus procesos de lucha territorial. Estos principios fueron abordados y definidos por los cuatro pueblos en sus documentos e instrumentos propios, pero no se les había dado un lugar relevante en el ordenamiento jurídico colombiano. El Decreto 1500 de 2019 de la Línea Negra constituye un hito legal fundamental para entender formas de interacción de los pueblos indígenas de la SNSM con el Estado y cómo desde los marcos legales se empieza a comprender el territorio como un lugar no sólo físico, sino espiritual, filtrando conceptos indígenas negociados en la escritura del decreto como “Ley de Origen” y “Espacios sagrados”. Sin embargo, resulta muy temprano determinar el alcance real de este decreto, teniendo en cuenta lo reciente que es y la resistencia por parte de sectores industriales con intereses económicos en la SNSM, que pedían que se postergara su firma para el gobierno de derecha de Iván Duque (2018-2022). Sin embargo, como se ha señalado antes, el concepto de la Línea Negra implica una comprensión más amplia del territorio sintetizada en su producción simbólico por medio del cine.

En *Resistencia en la Línea Negra* (2011) del Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi (CCZ), se hace un recorrido por diferentes lugares de la SNSM y fuera de ella, configurando una estrategia en defensa de las fronteras de la Línea Negra. Amado Villafaña, en voz en off plantea el propósito de la película: *“El mandato de los Mamos es muy claro: que este documental debe ser con el propósito de proteger los sitios que están alrededor de la Sierra Nevada, más que todo en la playa”*. A partir de esto, se traza una ruta en la que el documental es un medio para abarcar un territorio que es tanto físico como espiritual: *“Los sitios sagrados nos pertenecen en la parte espiritual, pero en la parte física, ya no nos pertenecen”*.

El primer recorrido de la película es un pago a Dibulla al cerro *Jukulwa*, en donde se desarrollaba el proyecto multipropósitos de la empresa Puerto Brisa, que sería un referente para el establecimiento del Decreto 1500. Allí los indígenas, entre los que se encuentran varios Mamos, se enfrentan a la representación más cruda de la racionalidad y soberbia desarrollista, encarnada por el gerente Germán Zárate, quién a lo largo del documental es representado desde lo que Hannah Arendt (2003) denominó “la banalidad del mal”: la

imagen del burócrata que cumple órdenes, sin ningún tipo de cuestionamiento moral o político.

La cámara confronta de manera directa a los poderes económicos que se han apropiado del territorio y reproducen su discurso legalista y excluyente, utilizando las posibilidades temporales del documental para hacer un *flash back* a las manifestaciones de los indígenas en ese territorio el 19 de agosto de 2006. En esta escena, Germán Zarate dice lo siguiente: *“Existen documentos y varias certificaciones que muestran que no existen comunidades indígenas, no existen negritudes. Esta reclamación es absurda”* mientras, paradójicamente, se encuentra rodeado de indígenas en una manifestación masiva. Al final del documental, en otra movilización rodeada de policías del ESMAD vuelve y dice: *“uno no puede entrar a la propiedad privada, sin permiso y esa es también nuestra tradición. Es nuestra política y ellos (policía) están para eso. No tienen nada contra nadie. Y no estoy, con eso, justificando ninguna acción. Nuestra acción es civil y totalmente civilizada.”*. No sólo existe en el discurso de Germán Zarate la negación ontológica de los indígenas y su relación con el territorio, sino que también apela a la idea de “civilización” para justificar la violencia del Estado en defensa de intereses privados. La imposibilidad de acceder a esos territorios queda registrada en la tristeza e impotencia de los Mamos, al no poder acceder a los lugares de pagamento que dentro de la Ley de Origen se han establecido: *“Siento tristeza y lloro. La impotencia me da ganas de morirme”*. El pagamento constituye el restablecimiento espiritual de los sitios sagrados que ya no les pertenecen físicamente, pero que afectan todo el sistema de la Sierra Nevada. El documental refuerza el carácter simbólico del pagamento, desde el registro audiovisual, haciendo que el mismo hecho de grabar tenga un sentido ritual.



Figura 25 Fotograma *Resistencia en la Línea Negra* (2011). Fuente: Internet

En *Resistencia en la Línea Negra* (2011) se hace un recorrido tanto espacial como temporal, como señala Morin: “*El film a escala de planos como a escala de conjunto del montaje, es un sistema de ubicuidad integral que permite trasportar al espectador a cualquier punto del tiempo y del espacio*” (Morin, 1961, p. 87). De esta forma, se viaja desde Teyuna (Ciudad Perdida), luego a Bogotá al Museo del Oro y al Museo Nacional, reclamando en cada uno de estos lugares una soberanía de su pasado y patrimonio cultural. Así lo manifestó uno de los indígenas Wiwa entrevistados en Ciudad Perdida: “*El ICANH⁵⁶, el Ministerio del Medio Ambiente se creen que son dueños, y los mismos Mamos dicen que no es cierto. Somos nosotros lo que tenemos que proteger, mantener y fortalecer.*”. La defensa de la Línea Negra, no sólo pasa por luchas jurídicas, sino que, precisamente, existe una organización social que en momentos determinados se establece

⁵⁶ El Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH) es la entidad encargada de administrar el Parque Arqueológico de Ciudad Perdida (Teyuna).

contra el Estado, cuestionando sus instituciones y visibilizando su violencia. La resistencia pasa por la movilización social, el pago y la comunicación, en este sentido, retoma elementos jurídicos que se han ganado con el tiempo, pero los trascienden en sus prácticas políticas y espirituales.

En la parte final de *Resistencia en la Línea Negra*, retoman imágenes de la película *Nabusímake memorias de una independencia* (2010), mostrando lo que significó la violencia y la evangelización de la misión capuchina para el pueblo Arhuaco y su expulsión final en 1982. Nuevamente hacen otro viaje en el tiempo y retornan a un pasado más reciente en el que relatan los asesinatos y desapariciones en los años 80 y 90 de los líderes Arhuacos Napoleón Torres, Hugo Chaparro y Ángel María Torres, a manos de los paramilitares en complicidad con el ejército. Estos líderes viajaban a Bogotá en una misión para hablar con el gobierno nacional. Sus cuerpos fueron encontrados con signos de tortura, los cabellos cortados y sin lengua. La violencia histórica que ha vivido el pueblo Arhuaco no solo ha sido desde la apropiación de su territorio y su cultura material, sino también desde las marcas en el cuerpo. De acuerdo con la líder arhuaca Leonor Zalabata quien fue la encargada por la comunidad para llevar a cabo la aclaración de estas desapariciones, señala que estos hechos se realizaron con la complicidad del Estado colombiano:

“Fue claro que había complicidad de funcionarios institucionales que efectivamente habrían sido los del ejército los que se los llevaron. Se pudo comprobar que habían sido torturados, detenidos y luego masacrados. Los mataron así, por acá cerca a la Magdalena. Entonces, fue una época que fue muy tensa. Sin embargo, hoy en día, cuando uno analiza el tema eran paramilitares, porque estaban involucrados políticos de Valledupar” (entrevista a Leonor Zalabata, 2017)

Este caso fue llevado al tribunal de Derechos Humanos en Naciones Unidas en Ginebra en Suiza, con la colaboración de Eduardo Umaña, quien sería asesinado en 1998, por sus denuncias y trabajo político. El Tribunal de Ginebra, cinco años después fallaría diciendo que los líderes indígenas habían sido asesinados por militares. Sin embargo, después de la firma de paz con la guerrilla de las FARC en el 2016, y los que se ha denominado como las

narrativas del “post conflicto”, con todas las contradicciones que esto implica (Cárdenas, 2013), en Colombia se sigue viviendo una escalada de violencia y disputas territoriales entre paramilitares, guerrilla y narcotráfico, en el que el asentamiento Arhuaco de Kutunzama es un lugar estratégico de esos conflictos. El cine recrea el pasado, lo performa y lo re significa. Deja de ser solamente un archivo de memoria para volverse parte de su mitología.

Kutunsama, territorio en disputa.

“¿Qué significa Kutanzama? El Mamo me responde: “Es el pie de la Sierra, en donde termina y empieza la Sierra. Allá, en el mar”

Cuando llegamos a Kutunsama con Amado Villafaña el 5 de mayo de 2017, en el segundo día de rodaje de la película *Wasi* (2017), la comunidad se encontraba reunida en el árbol sagrado de Moro (*m̃rundwa*) en donde se sienta usualmente el Mamo Camilo Izquierdo para hablar colectivamente sobre cuestiones relativas a la educación, la cultura y temas internos de la comunidad. En esta ocasión, estaban discutiendo sobre la educación propia. Alrededor del árbol se encontraban profesores entre los que había indígenas y *buncahis*, padres de familia y estudiantes. Por esta razón, nos tocó estar afuera, mientras terminaban la reunión. Mientras esperábamos, se nos acercaron algunos niños y un indígena Zenú que trabajaba en una finca para uno de los arhuacos perteneciente al cabildo que se encontraba en la reunión. Sin embargo, lo que más llamó nuestra atención fue la presencia de tres hombres: dos blancos y gordos, y uno moreno, grande y musculoso con machetes y un tractor lleno de cocos. Uno de ellos me preguntó quién era. Yo le respondí que estaba haciendo una película y él me dijo que allí habían hecho varias películas, incluso una de Tom Cruise en la que había muerto el piloto. Lo miré con incredulidad y le dije que nuestra película era algo distinta, sin embargo, lo cierto era que la historia de un piloto que había muerto era verdadera. Luego, le pregunté quiénes eran ellos y el gordo grande blanco más joven me respondió que él era el dueño de todo el lugar, pero que había estado fuera del país por un tiempo y que volvía hacer una “investigación” sobre su terreno. Su presencia era amenazante e intimidante. Pensé que, probablemente, podían ser paramilitares y preferí

no seguir hablando con ellos, respondido con monosílabos, sin dar mucha información. Uno de ellos nos advirtió sobre las serpientes que habían cerca. Amado entre chiste y chanza le respondió que había que tenerles más miedo a las serpientes de dos patas. El gordo joven, no le pareció gracioso el comentario de Amado y le dijo, con seriedad, que se refería a las serpientes nativas. Después de ese encuentro, cuando estábamos solos, Amado llamó al jefe de *Parques Naturales de Colombia* (PNC) de la seccional del Magdalena y le contó el hecho, narrándole cómo se encontraban usufructuando la tierra sacando cocos. Esto, al parecer, era ilegal, aunque desde antes, yo sabía que el territorio que se encontraba entre el poblado habitado por la comunidad y la escuela en donde iban los niños, no hacían parte del resguardo y, por lo tanto, era común ver colonos usufructuando la tierra. Tiempo después de ese episodio, Efraín, el gobernador de Kutunzama me contó que esos mismos hombres habían amenazado al Mamo Camilo, cuando este les respondió que no volvieran al asentamiento y sí tenían que hablar algo, era con La Fiscalía.

Desde los años 70 en el departamento del Magdalena, en donde se encuentra ubicado el asentamiento de Kutunzama, en la zona de la Troncal del Caribe delimitada por los valles de los ríos Piedras, Guachaca, Buritaca, Don Diego, Palomino y Ancho; el curso medio de los ríos Tapias, Ranchería y Barcino, surgió lo que se llamó la bonanza marimbera relacionada con el cultivo de la marihuana. En los años 80 se incrementaron con mayor intensidad los conflictos territoriales entre guerrilla y paramilitares, principalmente por el dominio del mercado de los cultivos ilícitos, no solo de la marihuana, sino de la coca y la amapola. El poder paramilitar creció y se instaló un orden socio espacial, desde el control territorial, la movilidad y las actividades económicas (Ojeda, 2012). Este corredor, en las inmediaciones del parque Tayrona, entre el departamento del Magdalena y la Guajira, constituye un lugar estratégico para la producción de cultivos ilícitos, por el acceso privilegiado que tiene a la montaña y el mar. Las organizaciones paramilitares se formaron para tomar parte del negocio, proveer seguridad privada a los capos de la droga y a los empresarios locales. En este contexto, como en otras regiones de Colombia, Hernán Giraldo llegó a la SNSM en 1969, huyendo de la violencia en Santander y en búsqueda de oportunidades de trabajo. En un principio, trabajó como recogedor de café, pero pronto empezó a participar en el negocio de la coca, en las Autodefensas del Mamey y los

Chamizos (Ojeda, 2012). Giraldo fue conocido como “El Patrón” en toda la región y a partir de las luchas antiguerrillas constituyó un ejército privado en contra de las FARC que habían controlado el territorio durante los años 80.

Durante los años 90, los grupos paramilitares, en diferentes regiones de Colombia, expandieron su área de influencia y las dinámicas de guerra centrados en la adquisición y control territorial. En esa época, Giraldo consolidó un poder económico y político que se extendió por todo el territorio. En 1995 cuando los grupos paramilitares se renombraron como Autodefensas Campesinas del Magdalena y la Guajira se habían expandido tomado áreas significativas del todo la región Caribe. Las acciones de los grupos paramilitares se centraron principalmente en el “boleteo” (pago por protección), extorción, impuestos a la tierra y el ganado, robo, tráfico y contrabando. Para muchos habitantes Giraldo era un benefactor y protector que defendía a los colonos. Al mismo tiempo, se hizo una fama de asesino a sangre fría, corroborado por varias masacres, asesinatos selectivos, desplazamiento forzado, abuso sexual y desaparición. Mientras tanto, miembros de la comunidad funcionarios del Estado fueron amenazados y tuvieron que acomodarse a su orden paramilitar basado en la expropiación de tierra y rutas de tráfico de droga. Mientras que los habitantes eran amenazados, incluso por consumir marihuana o por “hablar de más”, los turistas eran protegidos (Ojeda, 2012). Durante el 2001, el poder de los paramilitares en la montaña y el Tayrona era tan fuerte, que el cuarenta por ciento de la exportación nacional de coca venía de los territorios de Giraldo (Verdad Abierta, 2010b: online).

En el 2002, como parte de la expansión territorial bajo en control de los hermanos Castaño (Carlos y Fidel) y Jorge 40, líderes generales del mayor grupo paramilitar llamado Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) declararon la guerra contra Giraldo. Bajo el nombre “Resistencia Tayrona”⁵⁷ Giraldo se negó a rendir su territorio y emprendió una guerra sangrienta hasta Febrero de 2003, cuando Jorge 40, se hizo cargo del área del Tayrona. Las dos estructuras paramilitares- AUC y Frente de resistencia Tayrona fueron

⁵⁷ De acuerdo con testimonios de los habitantes de Kutunzama, consideraban una “afectación cultural” que se apropiaran del nombre “Tayrona” para designar una organización paramilitar.

unificadas bajo el nombre del Bloque Norte de las AUC. El Bloque Norte, mantuvo su dominio constituyendo un ejército de aproximadamente 1200 hombres y mujeres. En el 2004, Marta Hernández la directora del Parque Nacional Tayrona fue asesinada (Ojeda, 2012, p.130). Estos eventos trágicos se volvieron cotidianos y fueron incorporados como parte de un orden incuestionable. El Bloque Norte cesó actividades durante 2006, cuando participaron en el proceso de desmovilización durante el gobierno de Álvaro Uribe (2002-2010). Durante el 2003 y 2006 Hernán Giraldo fue uno de los jefes paramilitares que se desmovilizó. Fue extraditado a Estados Unidos dos años después, sentenciado a 38 años de prisión (Variedad Abierta, 2009a). Uno de los aspectos más problemáticos del proceso de paz entre el gobierno y los grupos paramilitares, fue lo que se llamó la parapolítica, que significó un estrecho vínculo, desde la financiación electoral y el tráfico de influencias, entre los grupos paramilitares y los gobernantes locales, departamentales y nacionales, congresista y jueces. Esta alianza problemática entre las elites locales, hizo que, por un lado, se condenara las actividades de la guerrilla, pero se viera con complacencia el poder criminal del paramilitarismo y su control territorial (Ojeda, 2012).

Con más de 11,000 combatientes nacionales y una fuerte presencia en 24 de 32 departamentos en todo el país (Ojeda, 2012), los grupos paramilitares se reajustaron y surgió un neo-paramilitarismo con varios grupos fragmentados en la región Caribe y Tayrona, incluyendo a: los Mellizos, la Banda de los 40, Los Gaitanistas, Los Paisas, Los Urabeños y las Águilas Negras. El terreno en donde ahora se encuentra Kutunzama, pertenecía a Los Mellizos, de acuerdo a los testimonios recolectados durante el trabajo de campo. El 2009, La Fiscalía General de la Nación reportó que las playas del Tayrona seguían siendo utilizadas para el transporte y tráfico de cultivos ilícitos. De acuerdo con Ojeda (2012), estas bandas Paramilitares permitieron una ficción de seguridad que se amparó bajo el gobierno de derecha del presidente Álvaro Uribe y su política de Seguridad Democrática, en la que se permitió la inversión económica en sectores como el turismo, y a la vez se mantenía el tráfico de drogas y de violencia sobre los habitantes, en un aparente clima de pacificación.

De manera simultánea, en medio de un conflicto armado intenso y de procesos de despojo de territorio por parte de los actores armados, desde finales de los años 70 se estaba trabajando para crear otro resguardo (Kogi-Malayo-Arhuaco) además del Arhuaco que se encontraba controlado por la CIT en Nabusímake. En el 87 se empieza a tener un territorio de resguardo más grande con representatividad de autoridades de los tres pueblos del departamento del Magdalena (Kogi, Wiwa y Arhuaco). La ampliación del resguardo buscaba la salida al mar, en un territorio de influencia paramilitar. El acercamiento con los otros pueblos indígenas, por parte de los arhuacos se hizo por medio de Adalberto Villafaña. La reunión se dio en Mingeo con los Mamos y líderes indígenas más importantes del territorio de la cuenca de Aracataca y Fundación, para hablar con ellos y obtener la legitimada política y espiritual en la nueva organización indígena que se estaba formando (conversación con Julio Barragan). El 7 de enero de 1987 se creó la *Organización Gonawindúa Tayrona* (OGT) como órgano representativo del gobierno indígena de las comunidades Kággaba, Wiwa y Arhuaca que habitan la vertiente norte de la SNSM. El 21 de enero de ese mismo año, se oficializó ante las instituciones del orden nacional. El resguardo, empezó su función como institución pública y administrativa, ajustándose posteriormente a las disposiciones consagradas en la Constitución Política de 1991. Sin embargo, el proceso de ampliación del resguardo continuó como un proyecto que buscaba tener acceso al mar con las implicaciones espirituales y culturales que eso conllevaba.

Kutunzama es parte del territorio de ampliación del resguardo a pocos kilómetros hacia el mar por la quebrada de Perico Aguado, un pueblo de colonos ubicado sobre la Troncal Caribe por la cuenca del río Don Diego y río Palomino, de gran influencia paramilitar. La paradoja de Perico Aguado, no solo está en su nombre y la polisemia de la palabra “perico” en la jerga colombiana (huevos pericos: huevos revueltos con cebolla y tomate, perico como pájaro, perico como café con leche y por supuesto perico como cocaína), sino que, en efecto, en las inmediaciones del territorio se hace fumigación con glifosato para erradicar los cultivos de coca y de alguna forma “aguarlos”. Durante el 2004 cuando se estaba dando el proceso de demarcación del territorio, en las parcelas de lo que ahora es Kutunzama se estaba cultivando hoja de coca. Existían unos recursos por parte del Estado para erradicar los cultivos de la hoja y se llegó a un acuerdo con los indígenas para incentivar la

erradicación manual. Así me lo explicó Ignacio, indígena arhuaco, que vivió ese proceso: “con los recursos que se iban a invertir en fumigaciones se compró la tierra”. En el momento en que se dijo no a las fumigaciones, Parques Naturales tomó el territorio. En el 2013, los predios de Kutunzama se encontraban en proceso de extinción de dominio⁵⁸ del grupo paramilitar conformado por los hermanos Mejía Múnera conocidos como “los Mellizos”. Finalmente, Parques Naturales le entregó esas tierras a los Arhuacos, quienes la solicitaron. El proceso de poblamiento de Kutunzama se dio gracias a la migración en los años 90 de familias arhuacas que vivían en Pueblo Bello y que con la idea de obtener tierras se asentaron en Bunkwímake y luego en Kutunazama. La toma de este territorio por parte de los arhuacos, significó también, un proceso de negociación con los wiwa, los kogi y la sociedad no indígena.

Durante la presentación de *Wàsi* (2017) y *Butisino. Memoria de un pueblo* (2016) en Kutunzama, las películas sirvieron como dispositivos para activar los relatos de los líderes arhuacos presentes y profundizar más sobre su historia. Uno de ellos fue Daniel Mejía, quien fue cabildo gobernador cuando se fundó Kutunzama y narró entre otras cosas cómo los paramilitares mataron a varios de sus líderes y les hacían pagar vacunas por sus cultivos: “La obtención de ese territorio significó negociar de frente con Hernán Giraldo: En el Magdalena ganaron los paras y frente a esto los Arhuacos han podido resistir. No se meta con los indígenas porque se arma un chicharrón [problema]”. El indígena siempre está en el medio, para el paramilitar somos guerrilleros, y para el guerrillero somos paramilitares”. De acuerdo con Mejía, Kutunzama fue dado a los arhuacos en una decisión de los Mamos, en la que Ramón Gil, un Mamo wiwa muy reconocido abogó por los arhuacos y su historia de resistencia. Sin embargo, de acuerdo a otras versiones, el pacto entre los Arhuaco, los Wiwa y los Kogi no fue tan armónico. Desde el gobierno de Álvaro Uribe, las instituciones del gobierno negociaban con cada pueblo de manera separada, fragmentando así, la unidad que se había logrado cuando se creó la OGT entre los tres pueblos. Después de que Kutunzama se convirtiera en asentamiento Arhuaco, estás

⁵⁸ “Es un mecanismo mediante el cual el Estado puede perseguir los bienes de origen o destinación ilícita, a través de una vía judicial que tiene como finalidad declarar la pérdida del derecho de propiedad de dichos recursos.” En: <https://www.urosario.edu.co/observatorio-de-lavado-de-activos/extincion-de-dominio/>

tensiones siguieron estando presentes. Kutunzama no es sólo un lugar sagrado para los arhuacos, sino de pagamento para los wiwa y los kogui que lo llaman *Nitansama*.

El 1 de Julio de 2017, presentamos en Kutunzama la película *Butisinu Memoria de un Pueblo* (2016), de Amado Villafaña y producida por el *Centro Nacional de Memoria Histórica* (CNMH). El documental constituye una versión propia sobre la historia reciente del pueblo Arhuaco y el proceso de resistencia y sacrificio que ha significado la ampliación del resguardo. Así lo señala Vicente Villafaña al final de la película: “*Perdimos familias enteras, las consecuencias han sido grandes, de la recuperación y ampliación del resguardo*”. La película comienza con los primeros acercamientos del pueblo Arhuaco al gobierno a principios del siglo XXI, con la comisión que encabezó Duane para pedir mayor autonomía con respecto a la ocupación capuchina (capítulo II). A partir de esto, hace una reconstrucción de las luchas territoriales y las muertes que le han costado al pueblo Arhuaco desde principios del siglo XX. Amado Villafaña lo resume de la siguiente forma: “*Físicamente nos deja, pero el pensamiento continúa*”. El documental, trata de ser una extensión de la memoria que dejaron los líderes muertos o asesinados por los grupos guerrilleros y paramilitares, muchas veces con la complicidad del Estado, en un contexto de conflicto armado y colonización desde los años 60, que hizo que los indígenas tuvieran que subir cada vez más a las tierras altas. La película se centra especialmente en el proceso de ampliación del resguardo en los años 80 de los tres pueblos, encabezado por los arhuacos en la figura de Adalberto Villafaña, quien murió en extrañas circunstancias en 1996, al parecer, al caerse de una mula. Otras versiones señalan que fue asesinado por los paramilitares. De acuerdo con Margarita Villafaña, el INCODER adquirió 117 predios y algunos de estos serían entregados a los indígenas. Sin embargo, Hernán Giraldo prohibió a los campesinos la venta de sus tierras al Estado y a los indígenas. En el 2004 el pueblo Arhuaco estaba en el medio del fuego entre el frente 19 de las FARC, las AUC y el ejército, haciendo que muchas familias arhuacas fueran asesinadas. En medio de la guerra se continuó llevando a cabo el proceso de ampliación del resguardo, en un principio de forma autónoma y luego, con el apoyo de instituciones estatales y no estatales. Este proceso se ha caracterizado por darse desde la lucha y la resistencia pacífica en medio de una guerra sangrienta. La ampliación del resguardo por el Magdalena, ha supuesto una combinación de

estrategias que van desde el diálogo con instituciones estatales como el INCODER, Parques Naturales, pero también con aliados internacionales como Suecia, quienes dieron el dinero para la construcción de la escuela de Kutunzama. Unas veces han contado con el Estado colombiano como aliado y en otras lo han hecho de forma autogestionada en la que ellos mismos han comprado los predios.



Figura 26 Visionado en Kutunzama de: *Wàsi* (2017), *Butisino Memoria de un Pueblo* (2016) e *Ikarwa* (2017) Foto: Sebastián Gómez Ruiz

Organización interna y producción de archivos visuales.

La producción de las películas *Resistencia en la Línea Negra* (2011) y *Butisinu Memoria de un Pueblo* (2016) han estado enmarcadas dentro de las organizaciones indígenas de la SNSM. Las dos películas fueron producidas por la Organización Gonawindua Tayrona (OGT), pero cada una tiene unas intenciones políticas distintas. La primera, fue realizada por *Zhioneshi* y la segunda por *Yosokwi*, es decir, que mientras *Resistencia en la Línea*

Negra (2011) abarcaba un tema que involucraba a los tres pueblos de la SNSM como es la Línea Negra, en *Butisinu Memoria de un Pueblo* (2016) se hace referencia a un proceso más propio del pueblo Arhuaco, en torno a la ampliación del resguardo, que supuso, como se ha mencionado antes, tensiones con los pueblos Kogi y Wiwa. Como se vio en el capítulo III, los desacuerdos entre las organizaciones indígenas correspondiente a cada pueblo y los desacuerdos al interior de los miembros del CCZ, hizo que cada pueblo tomara su propia dirección, unos crearon su propio colectivo de comunicaciones, como es el caso de los Wiwa y los Arhuacos, mientras los Kogi siguieron colaborando con grandes producciones como (BBC), pero no como autores.

Al interior del pueblo Arhuaco también existen contradictores de las películas de Amado Villafaña. La líder Leonor Zalabata considera que sus películas tienen una visión parcial de la historia del pueblo Arhuaco y cuentan más la historia del linaje de la familia de Amado que de los mismo arhuacos (capítulos II). En efecto, tanto *Nabusímake. Memorias de una independencia* (2010), como *Butisinu Memoria de un Pueblo* (2016) cuentan, en parte, la historia de la familia Villafaña, en el primer caso de su padre Duane Villafaña y en el otro de Adalberto Villafaña. Para aproximarse a la política de la producción de cine en el pueblo Arhuaco, es necesario, primero entender cómo se configuran las organizaciones indígenas correspondiente a los resguardos Arhuaco y Kogui- Malayo-Arhuco, y luego establecer un perfil del liderazgo de Amado Villafaña, no solo como realizador audiovisual, sino como líder político de su comunidad.

Con la Constitución Colombiana de 1991 y la construcción de un “Estado Pluriétnico y multi-cultural” se crearon las herramientas jurídicas para mediar las relaciones entre indígenas y Estado, pero también reconfiguró las organizaciones indígenas de gobierno propio. En la actualidad, existen dos tipos de autoridades en el pueblo Arhuaco: las “civiles” y las “tradicionales”. La primera fue creada recientemente, para establecer una interlocución entre el pueblo indígena y el Gobierno, por medio del Ministerio del Interior desde la dirección de asuntos étnicos. La organización civil del pueblo Arhuaco se establece por medio de la *Confederación Indígena Tayrona* (CIT) creada en 1983 del resguardo Arhuaco y la *Organización Gonawindúa Tayrona* (OGT) en 1987 del resguardo

Kogi-Malayo-Arhuaco. En la actualidad la CIT representa únicamente al pueblo Arhuaco con jurisdicción en los tres departamentos (Cesar, Guajira y Magdalena) en los que hay asentamientos arhuacos y tiene como objetivo: “*defender y proteger el territorio, además de cohesionar los pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta*”⁵⁹. La CIT, está representada por la Directiva General, estructurada por el Cabildo Gobernador y las autoridades centrales de Nabusímake y los delegados de zona de los principales centros organizativos como Jewrwa, Simonorua, Gun Aruwun (Sabana Crespo) y Kankawarwa. El Cabildo Gobernador está conformado por el gobernador, el tesorero, el fiscal, el secretario y representantes de zona, quienes son elegidos cada cuatro años. Dentro de la Directiva general, existe un departamento de Justicia, de Bienestar propio (salud EPS-IPS), Departamento de Economía (ASOCIT), Departamento de Conocimiento propio y Departamento de Territorio y Bienes Naturales (infraestructura). También existen comisiones en la que se encuentra la Delegación de Derechos Humanos, Delegación de infancia, niñez y juventud, la Oficina de Asesoría Jurídica, el Departamento de Administrativo y financiero y la Oficina de Comunicación (Cabildo Arhuaco de la Sierra Nevada, 2015, p. 33). En la actualidad existen 52 comunidades⁶⁰ ubicadas dentro del área del resguardo, en la que se encuentra en cada una un cabildo central, un comisario y semaneros⁶¹. Durante mi trabajo de campo, el Cabildo Gobernador era José María Arrollo, el Secretario Hermes Torres, el tesorero Reinaldo Izquierdo y el Fiscal José Trinidad Torres. Por otro lado, la autoridad “tradicional” se encuentra conformada por los Mamos quienes son la máxima autoridad originaria y ancestral, encargados del cumplimiento de la Ley de Origen (*Seyn Zare*). En ella se establece que la sociedad Iku se encuentra organizada por castas o linajes llamados *urunkunu*. Existen cuatro castas masculinas (Geyneigakatana, Seykukwintana, Serankwatana y Busitana) y cuatro castas femeninas

⁵⁹ Página de internet: <https://www.lamochilaaarhuaca.com/con%C3%B3cenos/pueblo-arhuaco/confederaci%C3%B3n-ind%C3%ADgena-tayrona-cit/>

⁶⁰ Comunidades del Resguardo Arhuaco: -Zona Central: Nabusímake, Jechinkin, Gamuke, Gunsey. -Zona oriental: Gun Aruwun Jonachwí, Sogrome, Arwamuke, Isrwa, Jugaka, Biwa, Timaka, Ikarwa, Sykun, Umuriwa, Seumuke(Tamacal) Seynimin, Jukwinchukwa.- Zona Suroccidental: Simonorua, Gínchukwa, Jewrwa, Seyúmuke, Karwa, Zikuta, Jimaín, Mamarwa, Seykurín, Gunkey, Aruwun gekun, Kwakumuke, mañakan, Dunawa, Seyarukwingumu, Bunywageka, Resguardo de Busichama- Zona Occidental: Serankwa, Wíndiwa, Kochukwa, Gunmaku, Umuke, Jeywin, Gwawney, Kantínurwa, Dwanawimaku, Sínguney, Bunkwamuke, Bunkwímuke, Kutunsama, Gun maku, Gunkey, Kankawarwa.

⁶¹ “*Los semaneros son voluntarios que prestan un servicio comunitario, relacionado con funciones de guardia y fuerza pública*” (Cabildo Arhuaco de la Sierra Nevada 2015, 31)

(Gùmuketana, Chukaitana, Gwekwatana y Tikinakatana) cada una con sus rasgos específicos, que tienen la facultad de abordar conocimientos específicos de la cultura Iku, relacionados con el conocimiento del territorio, la alimentación y el cuidado de los animales (Cabildo Arhuaco de la Sierra Nevada, 2015, p. 31). El conocimiento que los Mamos tienen del territorio y los códigos en torno a la Ley de Origen, les permite orientar a la población sobre las acciones que se van a llevar a cabo. Son los Mamos quienes guían las decisiones que toman las autoridades civiles en una Asamblea General que se realiza dos veces al año en marzo y agosto.

La OGT opera bajo la misma división de la organización civil y tradicional representada por los Mamos al igual que la CIT, pero tiene representatividad de los Wiwa y los Kogi, de la parte del departamento del Magdalena. Cuando se creó el Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi (CCZ), este hacía parte de la OGT abarcando los tres pueblos del resguardo Kogi-malayo-Arhuaco. Sin embargo, con su fragmentación, Amado Villafaña se trasladó de Santa Marta a Valledupar desde donde se ubicaría el centro de operaciones del *Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi* (CCAY). Esto no solo significó cambiar de ciudad, sino articularse con la organización política centrada en la CIT. En la actualidad, Amado Villafaña hace parte de la oficina de comunicaciones de la CIT, pero en sus películas sigue apareciendo la OGT, como parte de la producción. En efecto, Amado sigue manteniendo una relación con el resguardo Kogi-Malayo- Arhuaco, especialmente con sus autoridades tradicionales como el Mamo Camilo Izquierdo y con el territorio de Kutunzama, en donde ha filmado gran parte de sus películas. El vínculo con este territorio es también familiar y de linaje (*tana*) con líderes como Adalberto Villafaña y Margarita Villafaña, lideresa de los Arhuacos dentro de la OGT. Esta posibilidad de moverse en la SNSM y dentro de las organizaciones indígenas le ha significado amores y rencores. La mayoría de los Arhuacos reconocen la importancia de sus películas, aunque también existen detractores dentro de los mismos.

Para Clastres (2001), en las sociedades “tradicionales” el jefe de la tribu se encuentra bajo vigilancia constante, para que el gusto por el prestigio no se convierta en un permanente deseo de poder. Cuando esto sucede, al jefe se le abandona y corre la suerte de ser aislado e

ignorado: “*La jefatura en la sociedad primitiva no es sino el lugar supuesto, aparente del poder*” (Clastres, 2001, p. 116), El jefe, es alguien que siempre está siendo cuestionado y nada de las cosas que hace parecen ser suficientes. Este mecanismo social permite un control en el ejercicio de su poder. Los jefes no tienen poder, porque un uso desmesurado supondría la pérdida de su prestigio y de su libertad. Sin embargo, el jefe es necesario para establecer relaciones, cuando aparecen los conflictos: “*él líder primitivo es principalmente el hombre que habla en nombre de la sociedad cuando circunstancias y acontecimientos la ponen en relación con otras sociedades*” (Clastres, 2001 p. 113), para esto debe denotar una serie de características como: carisma, generosidad, poligamia y valentía, pero, sobre todo, debe tener un talento diplomático para crear redes de apoyo cuando su comunidad más lo necesita. En efecto, Amado Villafaña más allá de su rol como realizador audiovisual, tiene un rol político como jefe, en tanto crea relaciones al interior de los pueblos de la SNSM, nacionales y transnacionales, pero sobretodo porque ha logrado adoptar el lenguaje audiovisual como una herramienta de comunicación con unas intenciones políticas y espirituales.

De acuerdo con Franco Cohelo (2018, p. 273) en su investigación sobre medios de comunicación indígena entre los Xavante en Brasil, el uso y el significado de los medios de comunicación se basó en criterios propios presentes en el sistema político y la estructura social Xavante. En el caso del cine indígena de los Arhaucos, la producción de estas películas, si bien han respondido al sistema de organización política interna del orden civil, no se ha restringido a esta, ya que cuando ha sido necesario cambiar de organización civil se ha hecho, sin mayor dramatismo. Se podría decir, de forma más precisa, que la producción de estas películas se ha articulado con mayor medida al sistema tradicional de los Mamos, que, si bien es también político, responde a un orden espiritual de otro tipo. La legitimidad de las películas de Amado, como parte de la producción simbólica del pueblo Arhuaco, ha radicado en contar con el apoyo de los Mamos -o al menos con algunos de ellos-. Esto, le ha permitido construir un discurso desde el cine que ha logrado integrar el conocimiento tradicional y al mismo tiempo plantear una serie de reivindicaciones políticas en torno a la ampliación del territorio, la cultura material y la autonomía, que con el tiempo se ha convertido en parte de la memoria visual del pueblo Arhuaco.

Cine, eficacia simbólica y mito.

"I can no longer think what I want to think. My thoughts have been replaced by moving images" Walter Benjamin

Edgar Morin (1961) planteó cómo el cine se ha configurado como un dispositivo que más que entenderse desde un desarrollo puramente tecnológico, tiene unas características mágico-afectivas, guardando un sentido profundo en lo humano. Morin establece distintas relaciones entre cine y magia, en tanto que en los dos existe un manejo de las sombras y la luz. El cine constituye un conocimiento ocultista y casi espiritista, que implica una *"vuelta hacia las afinidades ancestrales de la sensibilidad"* (Morin, 1961 p. 15). Estas características mágicas, también tiene una relación emocional. El cine moviliza todo lo relacionado con la sensibilidad y los afectos: *"todo lo que es imagen tiende en un sentido hacerse afectivo, y todo lo que es afectivo tiende a hacerse mágico"* (Morin, 1961 p. 45). Esta capacidad mágico-afectiva permite movilizar estructuras profundas, basadas en componentes materiales en la imagen cinematográfica, como la capacidad táctil y visual. Aquellas que además terminan resonando en la mente: *"Todo ocurre como si esta imagen material tuviera cualidad mental"* (Morin, 1961 p. 34). Para Morin, el cine tiene una resonancia en las visiones y los juegos de sombras del mundo arcaico que recuerdan la metáfora de la caverna de Platón, en la que lo visible es tan sólo el doble, o la sombra de lo real. La experiencia visual y sonora del cine está emparentada con lo onírico y lo mitológico y constituye una reactualización de las historias al calor de una fogata de los pueblos originarios y es ahí, donde radica su capacidad mágica, afectiva y seductora. En la fotogenia del cine se encuentra su atractivo y su capacidad de conectar con lo más profundo de lo humano desde la poética de los seres y las cosas.

En el texto sobre la *eficacia simbólica*, Lévi-Strauss (1987) cuenta una práctica ritual de los Kunas de Panamá y Colombia que tiene repercusiones desde el ámbito simbólico en lo físico. El Chamán cura los dolores del parto de las mujeres, no a partir de una intervención médica o fisiológica, sino por medio de un relato mítico que le susurra al oído a la mujer que está dando a luz. En la narración, el niño es capturado por espíritus y el Chamán, junto

con la parturienta, debe liberarlo y guiarlos por medio de un relato mitológico que contiene elementos arquetípicos de la cultura kuna. A partir de este relato, lo psíquico tiene una afectación en lo físico, en el que la mujer tiene una vinculación con elementos ancestrales que le permiten, con ayuda del Chamán, transitar los dolores del parto.

Taussig (1993) hace una interpretación del rito Kuna, estableciendo un vínculo entre la magia Kuna, el arte del narrador y la capacidad mimética. El narrador activa un efecto mágico desde la mimesis. La facultad mimética, para Taussig (1993) es la capacidad de la cultura de crear otra cultura. En efecto, las cámaras son máquinas miméticas que reproducen formas culturales que han transformado la sensorialidad en la modernidad. Taussig (1993) retoma la idea de magia de Frazer (En: Taussig 1993) que establece dos características: similitud y contacto. La magia se produce en la imitación que hace el mago desde el contacto material con lo que está reproduciendo. Delgado (2007) también habla de la eficacia simbólica del cine y hace énfasis en la ritualidad del cine desde la repetición y la duplicación: *“La representación cinematográfica no sería, de este modo, más que una forma de duplicar los mecanismos propios del ritual. Éste consistiría en un derroche de repeticiones, es decir en la recurrencia mecánica de determinadas fórmulas verbales y gestuales, separadas por breves intervalos”* (Delgado, 2007, p. 3). La magia retoma elementos mitológicos y desde la facultad mimética que tiene el cine e interfiere en lo que produce, es decir, que la representación comparte propiedades de lo representado (Taussig, 1993, pp. 47-48). La indexicalidad de la imagen fotosintética hace referencia algo que ha pasado y en este sentido, tiene una temporalidad, que, en la narrativa cinematográfica, se acerca más al relato mitológico que histórico. Precisamente, en la interpretación del rito Kuna que hace Taussig, su énfasis está en la magia del relato, desde su capacidad mimética, que en el cine se activa desde un mecanismo técnico.

Tanto el concepto de cine de Morin, como en el de eficacia simbólica de Lévi-Strauss, el mito aparece como un elemento simbólico que abarca el universo de lo mágico-afectivo, en el que lo inmaterial, tiene implicaciones en el mundo material. El cine, entendido desde la eficacia simbólica, permite acercarse a otras realidades que trascienden la película misma en su ámbito puramente representacional. No se trata solamente de que el cine tiene unas

calidades materiales, sensitivas y táctiles (Edwards, 2002) sino que, al ser parte de la producción cultural de un pueblo, crea realidades, imagina posibilidades y al final, puede llegar a materializar demandas creadas inicialmente por medio de la imagen, las cuales provienen de narraciones míticas del pasado y que cobran resonancia en el presente. El cine, se convierte en la confluencia de elementos humanos habitualmente contrapuestos: la magia y la técnica, la sensibilidad y la razón, la historia y el mito.

Cine y *Kʼnsama*.

La eficacia simbólica en los pueblos indígenas de la SNSM, se ha presentado en la ritualidad del pago para recuperar el territorio, en el compromiso que hicieron con el gobierno de Santos para firmar el decreto de la Línea Negra, por medio del don *makruma* y el bastón de mando. También en el éxito de insertar en el lenguaje jurídico, términos tradicionales como Ley de Origen y pago. Todos estos son ejemplos de cómo la “tradicción” (*Kʼnsama*) tienen cabida en la vida social y política. Lo cierto es, que un término tan complejo como *Kʼnsama* es también difícil de establecer. Habría que preguntarse: ¿Es el *Kʼnsama* un término que hace referencia a un pasado mítico, o por el contrario se transforma con el tiempo? ¿Se han convertido en *Kʼnsama* las películas de Villafañá, al tratar temas de la cultura arhuaca? Durante el trabajo de campo le pregunté al Mamo Camilo qué era el *Kʼnsama* y él me respondió: “*Kʼnsama es la cultura, costumbre. La mujer tiene el Kʼnsama de tejer la mochila, el hombre tiene Kʼnsama de mambiar*” El *Kʼnsama*, así entendido, parece que hace parte de un pasado mítico, de una especie de temporalidad suspendida, que se repite una y otra vez como el tejer o el mascar *ayu* (hoja de coca). El cine también tiene esa capacidad mimética de repetición. La cultura se reproduce en el cine y el cine a su vez reproduce la cultura. Es como si lo representado filtrara la misma representación.

Resistencia en la línea negra (2011) salió hace 7 años antes del Decreto 1500, convirtiéndose en la actualidad en un manifiesto frente a las luchas de los pueblos indígenas de la SNSM en torno a la autogestión del territorio y la delimitación de sus fronteras. Este documental significó una defensa acérrima de su patrimonio cultural, sus objetos, su

memoria y su ser en el mundo. *Butisinu. Memoria de un Pueblo* (2016) recrea una historia reciente del pueblo Arhuaco sobre la ampliación del resguardo y la salida al mar en medio del conflicto armado y tensiones interna con los otros pueblos de la SNSM. El cine como archivo cultural producido por los Arhaucos, se transforma en parte del *Kñnsama*, en tanto cultura, historia y memoria. Y es desde ese lugar que cobra poder como mito. La eficacia simbólica de las películas de Amado Villafaña, radica en revivir y delinear las luchas en torno al territorio, no sólo desde un plano jurídico, sino también como símbolo que, en tanto documentos de la memoria, tienen una efectividad a un nivel político y social. La autoridad de Villafaña como cineasta radica en el respaldo social que tiene dentro de su comunidad, que si bien puede ser cuestionada o sus películas criticadas, cuando es el momento de comunicar aparece como líder político. Al mismo tiempo, Villafaña ha logrado moverse por las organizaciones indígenas sin mayor dramatismo, ya que su respaldo como narrador de la cultura no solo radica en la estructura política civil que lo sustentan, sino, en la legitimidad que tiene dentro de la estructura tradicional en torno a los Mamos.

Las luchas territoriales por la Línea Negra y la salida al mar tienen un asidero en el territorio, las leyes y en la relación con el Estado, e igualmente responde a un orden espiritual que hace parte de la Ley de Origen. Esto abre una doble interdependencia: el territorio tiene sentido en tanto su significado espiritual y lo espiritual en tanto la relación con el territorio. De manera análoga, en la eficacia simbólica, lo material del cine tiene solo sentido desde su base inmaterial, allí radica su eficacia simbólica, mientras lo inmaterial tiene asidero en su materialidad, es decir en la técnica. El relato mitológico de las películas de Villafaña, usan el poder de la imagen, delinea fronteras espirituales, señala lugares de lucha, viajan en el tiempo y hacen una geografía sensorial de la SNSM y su relación con el mundo.

Capítulo V Wàsi y Makruma en Kutunsama: Cine y Fotografía etnográfica entre los Iku.

"La etnografía me procura una satisfacción intelectual: en tanto historia que une por sus extremos la historia del mundo y la mía propia, revela al mismo tiempo la razón común de ambas." (Lévi- Strauss, 2006, p. 71)

Introducción

Cuando comencé mi trabajo de campo en mayo de 2017, lo primero que hice, fue citarme con Amado Villafaña en la Casa Indígena de Valledupar. Amado no me conocía, pero yo desde el 2015 le había seguido la pista a su trabajo, desde que presentó su película *Naboba* (2015) en la Universidad Javeriana en Bogotá junto con Pablo Mora, quien días antes me había dado el contacto de Amado en una cafetería en la Calera. Había visto todas las películas de *Zhigoneshi* y casi todos los videos que circulaban en internet, pero otra cosa era conocerlo personalmente y trabajar con él. Después de esperarlo un tiempo con algo de ansiedad, llegó a la casa indígena tomando fotos con la cámara de su celular a sus paisanos arhuacos que se encontraban en la entrada. Intercambió hoja de coca (*ayu*) con los hombres y les dio la mano a las mujeres. Me nombró desde lejos para que me acercara y yo lo saludé con un apretón de manos. Sin dar ninguna explicación, me dijo que lo acompañara. Nos subimos en su camioneta negra, una burbuja 4.500 que decía en la parte frontal del espejo *Realizaciones Yosokwi*. La camioneta la manejaba un *bunachi* de Pueblo Bello que trabajaba para él. Amado se sentó en el asiento de copiloto, mientras yo me hice en la parte de atrás. En ese momento no sabía que con esa camioneta viajaríamos a Kutunzama para filmar *Wàsi* (2017). Durante el recorrido, le conté que estaba haciendo una investigación y me interesaba el cine indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta (SMSN), especialmente las películas del Colectivo de Comunicaciones *Zhigoneshi* (CCZ). Cuando llegamos al centro de Valledupar nos sentamos en un restaurante y él pidió agua con gas. Yo le entregué un vino y turrónes que le había traído de Barcelona como regalo. Me dijo que no podía tomar vino, pero que se lo daría a su mujer. Cuando finalmente pudimos hablar sobre el asunto que nos reunía me dijo: *"Bueno, entonces ¿qué es lo que quiere?"*. Yo dudé en articular mis ideas y le dije, sin pensarlo mucho, que me gustaría proyectar sus películas en comunidad y mirar la reacción que tenía la gente sobre ellas. También le dije que me gustaría estar presente en los rodajes que se estuvieran llevando a cabo y le propuse

ayudarlo como editor, organizando archivos o traduciendo las películas. Él dudó y no se mostró muy convencido de mi propuesta. Sin mucha esperanza, le dije que tenía la película *Ika Hands* (1988) de Robert Gardner que había conseguido en Inglaterra y no existían copias en Colombia. Le propuse que la viéramos juntos para que me diera su opinión y así yo pudiera hacer la traducción (la película estaba en inglés). En ese momento, se mostró más interesado y le dije al conductor que me llevara a su casa y descargara la película en su computador, mientras él hacía una vuelta en el centro. De entrada, me sorprendió la confianza que mostró conmigo sin conocerme. Al llegar a su casa, encendí su computador Mac de escritorio en donde tenía varios proyectos y algunas presentaciones. En su estudio, habían diferentes tipos de cámaras, trípodes, booms y discos duros. Después de media hora, Amado llegó y vimos juntos *Ika Hands*. Ese sería el comienzo de la película *Wàsi* (2017) que haríamos juntos en el poblado arhuaco de Kutunzama.

Wàsi (2017)⁶², es un corto documental etnográfico en el que se narra la historia de un día de ver (se) en la comunidad Arhuaca de Kutunzama (Magdalena). De la mano de Amado Villafaña, nos adentramos en lo que significa el “ver” para los Arhuacos. A partir del visionado de fotografías históricas y las películas (*El Valle de los Arhuacos*, 1964 e *Ika Hands*, 1988), nos acercamos a cómo se ha representado visualmente desde afuera al pueblo Arhuaco y cuál es la interpretación que Amado tiene de estos archivos visuales, en un ejercicio de ver, verse y representarse. El proceso de realización de *Wàsi* (2017) definió su carácter como película etnográfica al inscribirse en unos procesos de intercambio en tanto que don y en su relación con la memoria y el ritual. Lo que define a esta película como etnográfica, no es exclusivamente su contenido, o el hecho de que trate temas indígenas, sino, como asegura Ardèvol (1996), su proceso de realización y el tratamiento de

⁶² *Wàsi* (ver) (2017), ha tenido el siguiente reconocimiento: Categoría Aporte a la identidad indígena FICWALLMPU (Chile 2017) y ha estado en la Selección Oficial de los siguientes festivales de cine: 11° Muestra Cine y video Indígena. Museo Chileno de arte precolombino (Santiago de Chile, Chile 2017); 7° Festival de Cine Verde de Barichara (Barcihara, Colombia) 2017; FICWALLMPU (Chile 2017); Semana pela Soberania visual. Bombozila. Rio de Janeiro (Río de Janeiro, Brasil 2017); Selección Oficial EthnoCineca Film Festival. Mayo, 2018 (Viena, Austria); 15th EASA Biennial Conference, Staying, Moving, Settling. Stockholm University. 14-17 agosto de 2018 (Estocolmo, Suecia); 10ª. Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia. Daupará. Los espíritus de la Imagen; Sierra Nevada de Santa Marta. Septiembre 2018 (SNSM, Colombia); 16th Royal Anthropological Institute (RAI) Film Festival. Mayo 2019. (Bristol, Inglaterra). VII Congreso da Associação Portuguesa de Antropologia. Junio 4-7 2019 (Lisboa, Portugal). Taiwan International Ethnographic Film Festival (TIEEF) 10ª. octubre 4-8 2019 (Taiwán, Taipéi).

las imágenes, como objetos de estudio. *Wàsi* (2017) combina distintos modos documentales. Si bien, los planos largos del principio de la casa del Mamo (*kankurúa*), se inspiran en el modo del documental observacional en el que la cámara mantiene una distancia de los hechos que registra, lo cierto es que la película recurre a la entrevista para establecer el montaje y en este sentido, se definiría más como un documental dialógico. La “autoría-autoridad” de la película no recae en el etnógrafo-cineasta, sino que en *Wàsi* (2017) la dirección fue compartida. La película hace un intento por no reproducir la mirada colonial que ha sido una de las críticas que se le ha hecho al cine etnográfico (Ardèvol, 1996). La producción de las imágenes fueron negociadas desde su proceso de concepción, hasta la producción, filmación, montaje y circulación, y en este sentido, “la observación participante” desde las tecnologías de la cámara y los visionados permitieron acercarse a unos proceso sensoriales aprendidos, a unos “ways of seeing” (modos de ver) que Grasseni (2004) ha denominado como “skills of vision” (habilidades de ver), en las que se hizo un registro fílmico de prácticas rituales, en el marco de un proceso colaborativo junto con el realizador Amado Villafaña y con la comunidad de Kutunzama. En suma, el carácter etnográfico de la película, radicó en mostrar archivos de películas y de fotografías sobre el pueblo arhuaco (en algunos casos desconocidas por el mismo pueblo), y crear espacios para la reinterpretación de esos archivos. *Wàsi* (2017), en este sentido, es más una *película etnográfica de archivo*, que se ocupa sustancialmente de la resignificación de la memoria visual, desde el intercambio y a la circulación de imágenes.



Figura 27 Afiche Wàsi (2017)

La relación de amistad que establecí con Amado Villafaña, fue el comienzo para acercarme al proceso de producción, creación y circulación de audiovisuales con el *Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi* (CCY). Sin embargo, la relación con Amado, fue en parte, la puerta de entrada para establecer una conexión con el asentamiento de Kutunzama. *Wàsi* en Iku significa “ver” y, en efecto, la realización de la película, supuso el comienzo de lo que los antropólogos llamamos “observación participante”. Sin embargo, y paradójicamente, estar detrás de la cámara de video, no me dejó ver, o solo de manera parcial. Estaba mirando a través de la imagen en movimiento que me reducía a cierto tipo de mirada, a un cierto tipo de acercamiento centrado en una película, que me distanciaba de los otros. La cámara, en este caso, más que establecer un vínculo con la comunidad, era el medio que me tenía conectado con *Yosokwi* y con la película que estábamos haciendo. Sin embargo, el proceso de elicitación de películas, bailar y filmar en Kutunzama, significó una experiencia pública y ritual de ver y estar en comunidad. *Wàsi* (2017), también fue el comienzo para conocer de manera más cercana al Mamo Camilo Izquierdo y al mismo Amado Villafaña como dos hombres de poder que marcaron mi itinerario en el trabajo de

campo en la SNSM (Figura 28). Después de rodar *Wàsi* (2017), fue cuando realmente comencé a conocer de manera más cercanas a sus habitantes. Cambié el uso de la cámara de video, para pasarme a la fotografía etnográfica. Este cambio, significó usar una cámara más pequeña, pero, sobre todo, poner a circular imágenes- archivo. Empecé a llevar fotos más, de Gustaf Bolinder y otras de internet que había impreso de forma análoga. También empecé a tomar fotografías a los habitantes: imprimirlas, comentarlas y obsequiarlas.



Figura 28 Mamó Camilo Izquiero y Amado Villafaña Foto: Francesca Rauchi

En Iku, *makruma* significa regalo o un presente. Cuando una persona llega a un poblado Arhuco debe traer algún tipo de *makruma*, como mercado, objetos personales, etc., que pueda compartir con la comunidad. Entre los arhuacos está muy mal visto no traer regalos. De acuerdo con Ferro (2012), el *makruma* es fundamental dentro de la estructura social del pueblo Arhuaco, porque es desde allí que se teje una serie de relaciones de parentesco, políticas, económicas y espirituales en tanto don: “*Makruma*”: *los frutos de la vida- materiales y espirituales- que un ser tiene para compartir en una relación de intercambio. Donde hay indígenas iku debe haber makruma*” (Ferro, 2012 p. 17) Además de los

mercados habituales que se llevan a la comunidad, las transacciones económicas que implica la producción de un documental con el CCY y los regalos que se dieron, las imágenes durante el trabajo de campo se convirtieron en el medio principal para establecer un intercambio con la comunidad de Kutunzama. La relación personal que establecí durante el trabajo de campo, se basó en las imágenes, con las imágenes y a través de las imágenes, para luego trascender a otro tipo de relaciones con los habitantes, el territorio y la memoria. Los objetos cine y fotografía se insertaron en un modelo de intercambio entre: los comunicadores indígenas, los Mamos, la comunidad y yo -en calidad de etnógrafo-. El carácter nómada y material de estos objetos, se configuraron como un *don*, en un proceso de reciprocidad y redistribución que partió del intercambio de imágenes en sus capacidades materiales y sensuales (Pool, 2000). La fotografía y el cine como artefactos de tiempo y espacio, permitieron unas conexiones emocionales con el pasado y los lugares. Ver, no sólo fue posible por medio de la realización de *Wàsi* (2017) como película, sino fue el lugar inicial que tomaron las imágenes, para luego desplazarse a otros ámbitos más cotidianos. Se trató de situar estos objetos culturales desde su ritualidad, pero también de observar su intercambio en un entramado de relaciones sociales en el que la fotografía y el cine, en tanto artefactos de tiempo y espacio, establecieron unas conexiones sensitivas con sus habitantes. La fotografía y el cine tomaron dos temporalidades distintas durante el trabajo de campo. Mientras el cine tuvo un tiempo más sincrónico, ritual y envolvente, el tiempo de la fotografía fue más de tipo diacrónico, desde la larga duración y el intercambio permanente. De la misma forma, la realización de la película *Wàsi* (2017) fue un trabajo más de tipo colaborativo, mientras el trabajo fotográfico fue más individual, que involucró a las personas fotografiadas. Eso, a su vez, hizo que su producción en el tiempo etnográfico fuera distinta: con *Wàsi* (2017) se necesitó de menos tiempo para su realización, pero fue un periodo más intenso desde su ritualidad, mientras que el trabajo de foto-elicitación implicó un tiempo de más larga duración como don (*makruma*).

Estos archivos visuales se han convertido en parte de su vida cotidiana y su memoria sensible. Han permitido acercar territorios, poblados y personas a lo largo de la SNSM. De la misma forma, remiten a un pasado en el que se evocan tradiciones, ritos, mitología, prácticas culturales, luchas y logros colectivos que se gestaron en el pasado y se proyectan

hacia el futuro. La aproximación etnográfica por medio de las imágenes en Kutunzama, no es circunstancial y por el contrario responde a la historia de un poblado que ha tenido visionados de películas, exposiciones fotográficas y rodajes cinematográficos. Si bien Kutunzama se ha posicionado como un asentamiento reconocido por su apertura y exposición a temas culturales, también es cierto que sus amenazas son vastas: la presencia de organizaciones paramilitares, narcotráfico y fumigación con glifosato, etc. (capítulo IV). En este contexto, la fotografía y el cine se han convertido en objetos culturales que no sólo hacen parte de su historia local, sino de su relación cotidiana con el mundo. Mi argumento es que las imágenes se significaron socialmente desde los visionados de las películas. La producción del cortometraje etnográfico *Wàsi* (2017) y la elicitación de fotografías, me permitieron acercarme a prácticas en torno al don, al ritual, y a nociones espacio-temporales. En el proceso de producción del cortometraje, la imagen no sólo estructuró el ritual, sino que la producción de la imagen fue ritual en sí misma, tanto en el proceso de filmación como en los visionados que se hicieron. La fotografía en tanto don (*makruma*) se acerca a nociones de propiedad colectiva y propiedad individual, de lo material y lo inmaterial, y de las mismas nociones de tiempo y espacio desde la experiencia sensorial con la imagen. La fotografía en tanto don, permite ampliar la noción arhuaca de *makruma* no solo como regalo, sino como un proceso de redistribución que se caracteriza por que el objeto posee rasgos de la persona que hace el regalo. Esto se acerca a la noción de Gell (1994) de la “persona distribuida”, en tanto que el objeto-fotografía contiene características de la persona que hace el regalo y de la persona que lo recibe.

Este capítulo es una aproximación etnográfica al asentamiento arhuaco de Kutunzama desde el cine y la fotografía etnográfica a partir de las nociones Iku de ver (*wàsi*) y don (*makruma*). En la primera parte se traza el proceso de producción del corto documental etnográfico *Wàsi* (2017) con Amado Villafaña, como proceso ritual, tanto en su filmación como en el visionado de películas, especialmente de *Ika Hands* (1988). La realización de *Wàsi* (2017), permitió activar procesos de memoria y de re significación de los archivos cinematográficos sobre el pueblo Arhuaco. En la segunda parte, se hace un cambio a la fotografía etnográfica, desde el uso de imágenes archivo que circularon y de fotografías que fueron tomadas a los habitantes del asentamiento de Kutunzama, las cuales se convirtieron

en regalos (*makruma*) que, en tanto objetos sensoriales, dieron cuenta de dimensiones espacio-temporales.

Wàsi: Cine etnográfico, ritual y memoria.

“*El agua es el ojo de la tierra, su aparato de mirar el tiempo*” Paul Claudel.



Figura 29 Filmación de Baile Charu. *Wàsi* (2017). Foto: David Huertas.

La última escena del baile tradicional arhuaco *Charu* (Carrizo) en la película *Wàsi* (ver) (2017), fue también la última escena del rodaje (Figura 29). Luego de terminar de visionar las películas y aprovechando todavía la gasolina que quedaba en la bomba, iluminaron el centro del asentamiento de Kutunzama en donde se encuentran las casas ceremoniales (*kankurúas*). Los músicos se acomodaron y las personas poco a poco empezaron a reunirse. Los músicos, en su mayoría hombres, tocaban la flauta (*púnkiri*) de origen indígena y el tambor de origen africano. Los participantes tenían puesto sus mejores trajes y todos estaban recién bañados, limpios y relucientes. Las mujeres, en un principio, fueron las que empezaron a bailar y luego se fueron uniendo los hombres más jóvenes. Las mujeres y los

hombres, se tomaron de la mano haciendo movimientos circulares al ritmo de la música. El Mamo Camilo me explicó que los bailes tradicionales *Iku* se organizaban generalmente en enero y junio. Ese día de la filmación, el baile era parte de un trabajo espiritual para invocar a los padres espirituales de la lluvia. La música genera una atmósfera hipnótica y mientras grabábamos la cámara se convirtió en parte del ritual. El baile se presta de manera privilegiada para la cinematografía al lograr combinar el movimiento, la música y elementos propios de la cultura material, como los instrumentos, los trajes y los objetos. Desde la misma aparición del cine etnográfico con la *Expedición del Estrecho de Torres en 1898* el baile ha sido de las primeras prácticas performativas en registrarse. La relación entre la cámara y el baile involucra tanto al observador como el observado, en tanto que existe una puesta en escena del movimiento y la gestualidad que se revitalizan con el archivo audiovisual, como lo muestra el trabajo de Krebs sobre la danza-teatro tailandés conocida como Khon en los años 70 (Banks, 2010, p. 99) y la película etnográfica *Uksuum Cayai: Drums of Winter* (1989) de Leonard Kamerling y Sarah Elder. El antropólogo visual Jean Rouch, caracterizó esta técnica de filmación como *cine-trance*, en la que se crea un estado físico y mental parecido a la posesión de las religiones africanas que se introduce en el lente de la cámara, en la interacción que se establece entre el camarógrafo, el danzante y el sonido sincrónico. La cámara detona un estado de trance que hace que el acto de filmar deja de ser un simple registro distante de lo que pasa, para volverse en parte del ritual, en el que las fronteras entre sujeto y objeto se difuminan en un acto envolvente y místico (Banks, 2010; Rouch, 1985). El cine, como señala Jean Rouch (1985), hace que el drama del ritual se incremente y esto es algo que no se puede lograr simplemente con un registro escrito. Para los arhucos, el registro fílmico del baile también constituye una memoria, y permite la posibilidad de retomar sus “tradiciones”. Así lo explica Amado Villafaña:

“Me he dado cuenta que la música no es folclórica en la parte indígena. La música, tiene una que son ceremoniales que sirven de conector, para la comunicación con los padres espirituales, para la retribución de lo que nosotros recibimos. La naturaleza va acompañada con canto. Expresa también como momentos: el nacimiento o la muerte, o agradecimiento a la lluvia o a la semilla. Entonces, la música nuestra no es folclórica en la sociedad no indígena. La gente compone, lo de nosotros se mantiene desde el origen: esto

es para el bautizo, esto para la mortuoria, este para agradecer a la lluvia. Eso se mantiene, nadie puede hacerlo o cambiarlo: este es su origen. Entonces el audiovisual es interesante, importante porque permite como guardar. Si hay un Mamo que los canta, eso va a durar, va a guardar la imagen y el sonido.” (entrevista a Amado Villafaña, 2017)

Amado hace una distinción entre la música folclórica, que según él sería de un orden más cotidiano y relacionada con el entrenamiento, y otra de un orden más ritual o “tradicional” que haría referencia a un tipo de música destinada a los ritos de paso como la muerte, el matrimonio, etc. La posibilidad de mirar y escuchar “las tradiciones” y tener un registro desde la imagen y el sonido, resultan de vital importancia para el cine etnográfico, no sólo en el acto de filmar, sino en la posibilidad de recuperar dichos registros visuales y sonoros del pasado y re significarlos en el presente con la elicitación. En la película *Nanook of the North* (1922) Flaherty, utilizó la técnica de elicitación de imágenes en movimiento. Nanook participaba en la película no solo como protagonista, sino que proponía escenas y asistía a las proyecciones realizadas por el mismo Flaherty (Colombres, 1985; Ardèvol, 1996). Esta metodología de elicitación⁶³ de video ha estado menos presente en el cine que en la fotografía, en un principio por la dificultades técnicas que implicaba (Banks, 2010), pero que cada vez ha cobrado mayor vitalidad y vigencia, no sólo en películas propiamente etnográficas sino en documentales que trabajan sobre la memoria y sus formas de performatividad, como el aclamado documental *The act of Killing* (2012) de Joshua Oppenheimer. En esta película, el director utiliza la elicitación para confrontar a los paramilitares en Indonesia, en un doble ejercicio de representación en la que recrean hechos del pasado desde la ficción (reenactment) y luego reflexionan sobre estos. En *Wàsi* (2017), la técnica principal que se utilizó para detonar el diálogo fue la elicitación, permitiendo un intercambio de imágenes en el que ver y hablar sobre lo que se veía constituía un hecho ritual en sí mismo. De acuerdo con Jackson (2004) el intercambio de imágenes que se da en las películas etnográficas redefine los límites del quehacer etnográfico entre “etnógrafo” e “informantes”, entre “hechos etnográficos” y “ficciones etnográficas”. El proceso de elicitación e intercambio de imágenes reconfigura la forma como se produce el

⁶³ En Colombia se podría poner como ejemplo las películas del CCZ y *Apaporis* (2012) de Antonio Dorado Zúñiga en la que se usa la fotografía etnográfica como tema de seguimiento y aproximación al pasado.

conocimiento antropológico en el campo, en tanto que el uso tecnologías de visión permite captar la mirada de los nativos y al mismo tiempo la manera de mirar de la antropología (que a su vez mira al nativo). En este sentido, la etnografía no es solo un método de investigación, sino también es un trabajo ético que implica una política científica que, en tanto herramienta teórica y metodológica, permite cuestionar los abusos epistemológicos de la supuesta neutralidad de la producción de conocimiento (Jakson, 2004, p. 34).

Para MacDougall (1994), el cine es idóneo para entender cómo se configuran los mecanismos de la memoria, desde sus características fragmentarias, inconclusa e inacabada, que denomina “la representación del paisaje mental”. Los sonidos, los textos y las imágenes tienen una capacidad multidimensional que evoca la experiencia desde el placer de la imagen en movimiento. De acuerdo con MacDougall (1994), la memoria y el cine están estrechamente relacionados. En las películas, los objetos que sobreviven del pasado cargan con reminiscencias y son objetos que evocan y re ensamblan la memoria. Si la memoria es en sí misma selectiva e ideológica, las películas sobre memoria enfatizan esto desde la convención de unos códigos culturales específicos. Las imágenes juegan un papel importante en nuestra memoria influenciando cómo pensamos el pasado, al tomar un lugar no sólo como “mensajes”, sino como artefactos culturales que sobreviven en el tiempo (MacDougall, 1994 p. 261). Las películas condensan formas multidimensionales de pensamiento en formas concretas de imaginación, desnudando las representaciones de la memoria desde su ambigüedad. Esto, de acuerdo a Horowitz (Citado en: MacDougall, 1994), se da tanto en los archivos visuales (sensorial) como en las entrevistas (lexical) y también desde lo enactivo (enact), que denota la experiencia corporal con la película, que se acercaría más a un tipo de memoria emocional. Para MacDougall (1994), la memoria social en una pequeña comunidad es un consenso colectivo sobre una versión del pasado. La memoria social en un sentido activo es negociada, provisional e inductiva. Las películas contienen tradiciones orales que perduran en el mundo físico. Esos archivos son transportados y convertidos en arte, ritual y tradición oral, que permiten una revisión permanente de “las tradiciones”. Las películas sobre memoria, recapitulan eventos del pasado y recuperan algunas funciones del ritual. En algunas sociedades, las fotos cumplen una función social en sí misma convirtiéndose en símbolos culturales (MacDougall, 1994,

p. 269). Por medio de la filmación de rituales, se recrean conflictos coloniales o de poder que son reinterpretados y de esta forma reajustados de forma simbólica. Un ejemplo de ello, es la película *Les Maitres Fous* (1955) de Jean Rouch, en el ritual de posesión de un movimiento religioso, la *Hauka*. Los participantes de la *Hauka*, invierten los roles y el orden establecido en el contexto colonial. Esta desestructuración desde el ritual, permite recrear la colonización británica convirtiéndose en un gesto disruptivo, en el que se expresa lo que no se puede decir, ni hacer en la cotidianidad.

En *Wàsi* (2017), el trabajo de visionado de los archivos audiovisuales permitió que la memoria se activara, a partir de una forma de apropiación ritual. De acuerdo con De Largy Healy (2013), los aborígenes australianos hacen uso de las tecnologías de comunicación e información (cámaras, móviles internet, youtube, etc.), para visibilizar aspectos de su cultura como: ceremonias, danzas, ritos de paso, material fílmico y reivindicaciones políticas y territoriales. Para De Largy Healy (2013), el ritual se revitaliza por medio de las imágenes en los movimientos y los sonidos. Los videos que circulan en la web de los aborígenes australianos, permiten aproximarse a cómo los seres humanos producen e interactúan con las imágenes y en ese sentido, recrear formas de sociabilidad propias, a través de la representación audiovisual. La ritualidad en la película *Wàsi* (2017) hace parte del mismo proceso de filmación, pero también en la elicitación de prácticas rituales como la “adivinación”. La apropiación de las imágenes en movimiento tiene un sentido ritual, tanto en su constitución como en su visualización. La imagen en movimiento trasciende su sentido representacional y se vuelve en parte de la cultura material, en tanto hace parte de sus tradiciones y permite una mayor cohesión social. Como señala Canals: “*Image is understood, as such, as an agent which weaves social fabric, and as an active element which contributes to the maintenance and reconfiguration of the ties existing in a particular community*” (Canals, 2011, p. 228) Las imágenes en movimiento, como objeto de estudio antropológico permite comprender cómo se transforman y se recrean en la actualidad, las dinámicas rituales de los grupos humanos.



Figura 30 Visionado de películas para *Wàsi* (2017). Foto: David Huertas.

Mi primer acercamiento a Amado Villafaña se dio con el visionado de la película *Ika Hands* (1988) de Robert Gardner en su casa. *Ika Hands* (1988) es un documental etnográfico de tipo observacional, rodado en la SNSM, en la que se cuenta la cotidianidad del poblado de Momogaca. Se centra en la figura del Mamo Juan Marcos Pérez, quien a lo largo del documental realiza actividades cotidianas como tejer, preparar el fuego, ir por leña, pero también rituales como cantar y tocar música tradicional. Al final de la película, de manera de epílogo, aparece una discusión entre Robert Gardner y Octavio Paz, sobre aspectos generales de las culturas mesoamericanas. El día en que conocí a Amado, la vimos juntos, permitiendo crear un vínculo común con las imágenes y al mismo tiempo, dando inicio a la producción de *Wàsi* (2017). Cuando vimos la película, Amado me explicó que el Mamo que sale en *Ika Hands* (1988) se llamaba Juan Marcos Pérez y tenía un hijo llamado Gregorio Pérez, que todavía estaba vivo. Amado identificó que el documental había sido

grabado en la cuenca del Guatapurí en Momogaca. Mientras veíamos la película, Amado me dijo que no se alcanzaba a escuchar lo que hablaban “en lengua” (en Iku). Esto resultaba relevante porque como documental etnográfico, *Ika Hands* (1988) se centraba más en la observación que en las palabras: las imágenes de las conchas de mar pasadas por el fuego, el corte de algodón de las cabras y la recogida de agua en la tutuma. Sin embargo, no se escuchaba lo que decían las personas. Mientras traducía la película del inglés al castellano, en un momento, traduje la palabra *priest*, que en castellano traduce como *cura* o *sacerdote* al referirse al Mamo. Sin embargo, Amado discrepaba de esta interpretación y me dijo que los Mamos no son curas. El Mamo, según Amado, es un hombre natural que se le exige ser disciplinado y responsable, es una persona normal que tiene el poder de armonizar y cuidar de su pueblo, no es un cura:

“No sé exactamente lo que signifique sacerdote, pero yo interpreto que sacerdote son los curas, que tuvimos una mala experiencia con ellos, en Nabusímake. Y eso no es el Mamo, el Mamo es una persona común y corriente con su esposa, sus hijos con una gran responsabilidad, porque tuvo la formación de recibir todo el conocimiento ancestral. Entonces recibe todo ese conocimiento y eso lo hace responsable, donde tiene que estar como guía, tiene que estar para las enfermedades de su pueblo, por los problemas de su pueblo, para casar, para el matrimonio, para hacer los bautizos. Entonces es una persona con muchísima responsabilidad, depositario de un conocimiento ancestral que le pertenece a un pueblo.” (entrevista a Amado Villafaña, 2017)

Cuando Gardner explica que el Mamo está rezando, Amado dice que no está rezando, sino que está cantando para comunicarse con el mundo espiritual. En *Iku* canto se traduce como *Zamay* y *Zamayamu* acción de cantar. La idea de la película de centrar la cultura *Ika* desde las manos (*gunu*) es para Amado una idea errada porque insiste en que las diferentes prácticas que se muestran como: el pago, el tejido de chinchorros, la construcción de la flauta *Púnkiri*, la adivinación, el hacer el *ambira* (tabaco) son formas de retribución, de relacionarse con el territorio y esto es algo que no se menciona en la película. Para Amado las manos ejecutan algo que la mente crea. *“Primero se piensa y luego se crea: primero se piensa y luego se habla y se ejecuta”*. No obstante, Amado hacía énfasis en la belleza de las

imágenes y cómo estas son más antiguas de lo que dicen (1985): “*Encuentro a la imagen muy bien, pero las interpretaciones no son tan fieles*”. Al finalizar el visionado, decidimos hacer una película que sería la futura *Wàsi* (2017). Se trataría más de una película dentro de una película, en la que el mismo ejercicio que hicimos con Amado de visionar películas y fotografías lo haríamos en comunidad y así tendríamos una interpretación más “fiel”.

En ese momento comenzaría lo que sería la relación de amistad y trabajo con Amado Villafaña como guía y traductor, con todo lo que significa la relación entre etnógrafo e “informante”, atravesada por la admiración, el respeto e incluso el desencanto. Luego de la disolución del CCZ, Amado Villafaña junto con algunos asesores como Pablo Mora y colaboradores crearían el Colectivo de Conminaciones Arhuaco Yosokwi (CCAY) formado principalmente por miembros de su familia con sede en Valledupar. De acuerdo con Amado, Yosokwi tiene un origen en iku tomando distancia de la palabra kogi Zhigoneshi:

“Yosokwi es un ave, que para nosotros fue un personaje en ese mundo espiritual, donde el pájaro, no tuvo como el apoyo, la oportunidad de algunas personas que pudieran apoyar para su formación, con el conocimiento, pero él a pesar de eso, aprendió y es un pájaro que imita todas las aves: entonces es Yosokwi.” (entrevista a Amado Villafaña, 2017)

Yosokwi, no sólo se refiere al nombre de su productora, sino es también un avatar del mismo Amado, que tiene una vida virtual propia a través de Facebook, Twiter e Instagram. En nuestro siguiente encuentro, discutimos el guion, realizamos una sinopsis y ajustamos el presupuesto. Amado sugirió viajar a Kutunzama para mostrarle la película *Ika Hnads* (1988) al Mamo Camilo Izquierdo y así profundizar sobre las escenas de “adivinación” que aparecen en la película en la que el Mamo Juan Marcos Pérez observa en una cuenca de calabaza el caer de una piedra. La adivinación constituye una práctica ritual, que establece una relación con la comunidad, en tanto el Mamo cumple una función de escuchar y hablar sobre el porvenir de las personas que lo consultan. El Mamo tiene unas *habilidades de ver* a través del agua y leer sus figuras. Esta práctica ritual de adivinación con calabazo (totuma) es propia de los kogi, más que de los arhuacos y se le denomina *Yatukua*. Cuando le pregunté al Mamo Camilo sobre la adivinación más propia de los arhuacos como la

Bunkweyka que es por medio de pequeñas piedras que se frotan dentro de una mochila, el Mamo me respondió que eso no lo debía saber un *bunachi*, que era un conocimiento exclusivo de los Mamos. El Mamo guarda cierto secretismo. Ser Mamo es también ser guardián de un conocimiento que no se puede divulgar. Sin embargo, entender esta práctica como “adivinación” también resulta problemática en el mismo significado de la palabra *iku seyunchwi* que traduce como “antes de la creación o la luz”. Según Amado, la práctica ritual de la adivinación constituye más bien una forma de comunicación con el mundo. En efecto, la comunicación en este caso por parte del Mamo, se instala en un ámbito sagrado desde unas relaciones de parentesco, emocionales y espirituales con su pueblo. Así me lo explicó:

“La palabra adivinar, no es lo correcto, porque la comunicación al mundo espiritual, es antes de ver la luz. Tener la comunicación con los [padres espirituales]... por eso dice sey (antes) unchw (ver). La palabra lo dice seyunchwi: ver el mundo espiritual antes de ver la luz. Es la comunicación con los padres espirituales. Es la concentración de los Mamos y la comunicación con los padres espirituales. Por eso adivinar, me parece que no, o no sé exactamente qué tanto encierra la palabra adivinar. Pero yo diría que no es eso, sino diría que es la comunicación con los padres espirituales, desde su origen antes de ver la luz.” (entrevista a Amado Villafaña, 2017)

De la misma forma, durante el proceso de rodaje negociamos la “autoría” del documental. Yo le manifesté que no tenía un especial interés en aparecer en los créditos, pero él insistió en que compartiéramos los créditos de dirección, lo que implicaría asumir los gastos de producción (transporte, estadía, ayuda al Mamo, traducción, etc.). Fue así como empezamos nuestro viaje de Valledupar a Kutunzama, rodeando las montañas desde el Cesar hasta Riohacha para llegar al Magdalena por el norte. Por la tarde, mientras el sol moría en colores amarillos y rojos, llegamos finalmente a Kutunzama por la noche. El asentamiento no tiene electricidad, así que estábamos completamente a oscuras. Un niño nos trajo tinto dulce (café) típico de la costa. Saludamos al Mamo Camilo Izquierdo y con Amado empezaron hablar entre ellos en *Iku*. Teníamos planeado grabar por la noche a la luz de una fogata. Yo había traído unos *lets* (luces) para poder grabar en la oscuridad, pero finalmente

Amado nos dijo que mejor empezaríamos por la madrugada. Nos quedamos en una casa (*uraka*) en la que había una instalación de fotos de gran tamaño en blanco y negro de la vida cotidiana del poblado. En ese momento me di cuenta que la imagen hacía parte de la cotidianidad de Kutunzama.

En la madrugada cuádramos la cámara en un plano general al frente a la casa de la mujer del Mamo (*kankurúa*). La idea consistía en filmar una escena cotidiana, pero al mismo tiempo, se volvió en una escena que representaba “el ver”, o mejor, la imposibilidad de “ver”, de poder acercarse al interior de la casa (*kankurúa*). Al terminar de grabar, tomamos café dulce y empezamos a grabar escenas cotidianas de la comunidad: barriendo el árbol de moro y quemando hoja de coca para hacer el *ayu*. Mientras esperábamos al Mamo, le hicimos una entrevista a Amado, con un sonido deficiente por el ruido de un avión de fumigación de hoja de coca que volaba cerca. Finalmente, el Mamo se desocupó y logramos hacer el visionado de *Ika Hands* (1988). Algunas personas de la comunidad y niños se fueron acercando para ver la película con curiosidad. Mientras nosotros grabábamos y yo traducía algunas cosas del inglés al castellano, ellos comentaban la película en iku. Está fue la conversación que no aparece en el documental traducida al castellano por Amado Villafaña (2017):

Amado: Usted tiene Yatukua (cuenca de adivinación)

Mamo Camilo: No fui formado por Kogi.

Amado: Ese es él, el que escribió sobre los Kogi (refiriéndose a Reichel-Dolmatoff)

Amado: ¿Ese no es Juan Marcos?

Mamo Camilo: No, parece que es otro.

Amado: Juan Marcos, usa rayas en la manta.

Amado: ¿El intercambio de la hoja de ayu que significado tiene?

Camilo: Expresa el saludo, propio nuestro. Entre nosotros los indígenas significa el apretón de manos.

Amado: Es en Momogaca. Ahí se ve joven.

Camilo: Si, se ve joven.

Amado: No se le ven canas

Camilo: No, no se le ven. Se ve joven.

Amado: El movimiento que hace es normal o es porque lo están grabando.

Camilo: No, es normal.

Amado: Eso es en Momogaca. Hay imágenes del Nevado.

Amado: El niño con el calabazo

Amado: Es el instrumento Púnkiri.

Mamo Camilo: Si, está construyendo el Púnkiri.

Amado: Esas imágenes se ven que son de mucho antes.

Camilo: Y cuando estuvo construyendo, lo estuvieron grabando.

Camilo: Hay un niño llorando. El que está llorando: ¿será que está vivo?

Amado: Si no se ha muerto, debe ser un hombre maduro, porque eso fue hace 32 años.

Recuerdo al Mamo Marcos mucho más mayor.

El diálogo entre Amado y el Mamo Camilo revelaba una relación con el tiempo, que establecieron a partir del ciclo vital de las personas que aparecían en la película y su linaje (*tana*). De esta forma, la edad que denotaba la persona en su cuerpo representado, daba cuenta sobre la fecha a la que se hacía referencia. Sin embargo, uno de los aspectos más relevantes que surgió en la conversación fue sobre el proceso de formación de los Mamos arhuacos, en la que los Mamos kogis fueron sus maestros, espacialmente en la época de la ocupación capuchina en el proceso de evangelización. Los Mamos kogis son los más tradicionales y los que más fama tienen de salvaguardar el conocimiento ancestral. Los Mamos kogis tuvieron una importancia fundamental en la recuperación de las tradiciones culturales de los arhuacos. Cuando el Mamo Camilo, de aproximadamente 50 años, dice “*yo no fui formado por Mamos kogis*”, enfatiza en que él hace parte de una nueva generación de Mamos arhuacos más jóvenes que se han apropiado de sus propias “tradiciones”. Esto se puede ver, especialmente, en lo que tiene que ver con la “adivinación” utilizando otras prácticas como la *Bunkweyka*. En años recientes, los Mamos arhuacos han formado a su vez a los Mamos kankuamos en un proceso, que se ha denominado de re-etnización desde la reactivación de pagamentos (Morales Thomas, 2000). La formación de los Mamos de la SNSM tiene diferentes niveles y complejidades. Entre los Mamos kogi se encuentra el Mamo *Kuiba o Kui* (entre los Arhuacos), que está

predestinado a ser Mamo, porque tiene un linaje en el que sus antecesores han sido Mamos, como es el caso del Mamo Camilo Izquierdo que hace parte de un linaje (*tana*) de Mamos muy reconocidos. El proceso ritual se da desde el nacimiento, cuando todavía se encuentra en el vientre. A la madre la mandan a vivir a una cueva en la que no tiene acceso al sol. Luego, la madre y el niño-mamo se queda ahí sin que pueda ver el sol en el *nojue* (templo en kogi). El niño es alimentado, y mientras crece lo van sacando por las noches. Cuando ya es adolescente, lo empiezan a sacar poco a poco al sol para que pueda acostumbrarse a la luz del día. Cuando son niños, estos Mamos se ven como ancianos porque no han tenido rayos ultravioletas y cuando van creciendo se van rejuveneciendo. La formación de los Mamos nunca termina y tiene que someterse a una dieta estricta en la que no comen sal y sólo se alimentan con productos de la Sierra Nevada. Cuando le pregunté al Mamo Camilo qué significaba ser Mamo, me respondió: “*El Mamo habla con la naturaleza, con el medio ambiente y come la comida de la Sierra, yo no comí sal, ni carne hasta los 7 años*”.

No pudimos terminar el visionado de *Ika Hands* (1988), porque el Mamo tenía que irse a una reunión en Santa Marta de Parques Naturales, en la que se discutiría el proceso de ampliación del resguardo. Mientras estábamos en el carro de *Realizaciones Yosokwi* de camino a Santa Marta, le entregué la foto que le había tomado al Mamo Camilo en mi anterior visita con Artesanías de Colombia. Luego de mirarla un tiempo y cuando casi no lo había escuchado hablar en español, me dijo fuerte y claro: “muchas gracias” y la guardó en su mochila blanca. De alguna forma, la foto que le daba era un regalo de mi parte, por darnos de su tiempo. Durante el proceso de grabación, Amado me había hecho entender que los tiempos de los Mamos son particulares. A pesar de que no grabamos una entrevista con él, era importante entender que los Mamos tienen otra disponibilidad y en ese sentido, Amado tiene la capacidad de saber sobre sus ritmos y su carácter. Para Amado los Mamos tienen un conocimiento que es de propiedad colectiva y no individual. Esta idea de la “responsabilidad colectiva” se ve reflejada en otras cuestiones como la “propiedad de la imagen” y los recursos naturales. Así me lo explicó Amado en otra ocasión:

“Los Mamos son hombres terrenales que tienen un compromiso ancestral, pero son humanos. El poder y el conocimiento de los Mamos, no les pertenece a ellos, sino le

pertenece a los arhuacos, a la comunidad. No es como en ustedes que el conocimiento le pertenece a una sola persona, para nosotros, el conocimiento es de propiedad colectiva”. (conversación con Amado Villafaña, 2017)

La segunda jornada de grabación la hicimos después de que Amado llegara de Francia del festival de Chamanismo. En esta ocasión, el viaje a Kutunzama, coincidió con la celebración para llamar la lluvia y el baile tradicional *charu*. Aprovechamos esto, para hacer un visionado con la comunidad de tres películas: *Ika Hands* (1988), *El valle de los Arhuacos* (1964) y *Ranchería* (2016). Salimos a las 5 am de Valledupar y llegamos a medio día a Kutunzama. En las horas de la tarde, organizamos el visionado de las películas, instalando el video beam, el sonido, y una pantalla de sábana y dos palos. Las tres películas que visionamos tenían intenciones distintas. *Ika hands* (1988), se acercaba a las prácticas rituales y cultura material de los Arhuaco. Con *El valle de los Arhuacos* (1964), mostrábamos una versión histórica de la misión capuchina, desde la perspectiva de los capuchinos, aunque paradójicamente resultó ser una película cómica para el público. Y finalmente *Ranchería* (2017) que trataba temas contemporáneos sobre la explotación minero energética y la protección del agua en territorio Wiwa y Wayúu, al norte de la SNSM. Durante el visionado, cuadramos las cámaras para hacer planos generales y primeros planos de la reacción del público. La comunidad se había organizado en términos logísticos para la comida. Cuando se terminaban las películas las personas se dirigieron al comedor cerca de la escuela y luego cada uno lavaba su plato. Habían venido arhuacos, no sólo de Kuntzama sino de asentamientos aledaños como Bunkuimake e incluso algunos *bunachis* de Perico Aguado. El público se organizó por edad y género. Los niños y niñas se sentaron al frente de la pantalla, los hombres más jóvenes a la derecha y las mujeres a la izquierda. Los más adultos se ubicaron en la parte de atrás. Mientras veían las películas, los hombres poporeaban y las mujeres tejían mochilas. Los niños más pequeños se hicieron cerca de los niños más grandes que traducían del español al iku. De esta forma, se creaba una propia versión de la película por medio de la traducción, repitiendo frases en español y traduciéndolas en Iku. Las personas se identificaban con lugares específicos como Momogaca, Nabusímake y el río Ranchería, creando así una cartografía sensorial a partir de las imágenes. La identificación también se daba con objetos que ya no eran tan usuales de

ver como el telar y la flauta *Púnkiri* hecha con madera de bambú. Los niños y niñas eran los más atentos de todo el público, y una de las cosas que más llamó la atención fueron las carcajadas de los niños con los *Zamay* (cantos) del mamo Juan Marcos Pérez. Este hecho, hizo que el Mamo Camilo, al finalizar la película, les tuviera que explicar su significado desde su sentido ritual. Así lo tradujo y me explicó Amado las palabras del Mamo:

“Para nosotros los cantos ceremoniales, es como un conductor, los cables que transmiten una corriente, un efecto. Hay entrega de una retribución a los padres espirituales y eso hace que el camino sea más fácil para hacer llegar eso a los padres espirituales. Por eso son cantos ceremoniales que son usados por ejemplo cuando es el bautizo o cuando el mortuario corresponde a eso. Entonces son sonidos solamente: guturales o se puede hacer con instrumento, pero cumple esa función de ser conductor, como también es conductor los ríos, porque los ríos como venas de la madre tierra debe llevar alimento al mar. Entonces todos esos trabajos espirituales, los ríos deben estar libres porque son un conductor que lleva alimento al mar, para que el mar vuelva y retribuya y vuelva a caer la lluvia. Entonces es la función, ¿no? Pero más que todo es como el sonido corresponde a lo que se está haciendo.”

Al terminar el visionado de *Ika Hands* y mientras esperábamos la proyección de *El valle de los Arhuacos*⁶⁴, le pregunté a Amado cómo le había parecido la reacción del público. Me dijo que a la gente le había gustado la película, y sobre los cánticos del Mamo Juan Marcos, señaló: *“el Mamo como que exagera, como que actúa mucho”*. En efecto, en la película de Gardner había una puesta en escena, en la que el Mamo hacía un performance de los cánticos en las que, al parecer, actuaba. De manera análoga, el visionado de películas que estábamos haciendo, no era “natural” y, constituía también en otro tipo de puesta en escena. El hecho de ver películas no es algo que fuera cotidiano en Kutunzama, y aunque Amado se había preocupado por mostrar sus películas dentro de la comunidad, no era algo que se hiciera todos días. La ritualidad del visionado, no estaba en su “pureza” o “artificialidad”, sino en la reacción colectiva que generaba la película misma como dispositivo cultural, que permitía activar una serie de emociones como: risa, enfado y silencios. El cine, en este

⁶⁴ El visionado de *El Valle de los Arhuacos* (1964) se analizó en el capítulo II.

caso, es un espacio de socialización ritual y se volvió un dispositivo temporal para poder mirar hacia el pasado y reconocer la figura de personas (Mamos), lugares de la SNSM, prácticas rituales y objetos de la cultura material que ya habían desaparecido. Para Efraín, gobernador de Kutunzama, la película *El Valle de los Arhuacos* (1964) le había causado gracia. Le gustó cuando los arhuacos tomaban *churro* (bebida alcohólica) y decían que lo iban a dejar, pero así y todo lo seguían tomando. Sobre *Ika Hands* (1988), dijo que la película retomaba tradiciones que se estaban perdiendo, como la adivinación y los cánticos y servían para mostrárselo a los niños. Las películas, en este sentido, también tenían un papel de endoculturación para las generaciones más jóvenes.

Cuando terminamos el proceso de grabación y regresamos a Valledupar, lo primero que hicimos fue reajustar el guion y empezar el montaje. Después del primer día de grabación, Amado sugirió que era necesario que él mismo se presentara como realizador indígena, y de esta forma, se le diera un contexto al público. Esto hizo que Amado se volviera, en parte, en el protagonista principal del documental. Amado se encargó de la traducción del iku al español: “*uno cuando traduce, no traduce estas cosas cotidianas y son importantes*”. En el primer corte de la película que le presenté, me dijo que habían escenas muy largas y contemplativas, él prefería un tipo de montaje más dinámico: “*es necesario pensar en los públicos, en cómo hacer para engancharlos*”. Amado tiene unas ideas más puristas de la representación de lo indígena, en la que prefiere evitar que no salgan en escena elementos “occidentales”. Un ejemplo de ello, era que no le gustaba que salieran sillas de plástico en la primera escena de *Wàsi* (2017). Para Amado, la representación de lo indígena, debía mantener un sentido de “pureza”, que, si bien no siempre corresponde a la realidad, respondía a su mirada como realizador audiovisual. Al finalizar definitivamente la película, Amado me hizo firmar un documento que decía que las imágenes se reservan a unos acuerdos legales y se restringe su circulación establecido por *Realizaciones Yosokwi*. Este documento se firmó, especialmente, para asegurar que las imágenes que se filmaran no fueran utilizadas con fines comerciales.

Al terminar el corte final de la película y después de visionarlo con Amado, mi intención era presentar *Wàsi* (2017) en Kutunzama. Para esto busqué la colaboración de unos amigos

que hacían cine foros en Santa Marta y junto con ellos realizamos el viaje hasta Kutunzama. En el asentamiento, dos jóvenes de la comunidad nos ayudaron a conectar los cables que se encontraban roídos por los mordiscos de ratones y animales. Edilson, de 8 años nos ayudó a limpiar la mesa y las sillas de la casa (*uraka*). Con los carteles que sostenían las fotografías en blanco y negro, logramos improvisar un telón. Los miembros de la comunidad fueron llegando poco a poco y se situaron afuera de la casa (*uraka*). Los niños y niñas, como era usual, se hicieron en la primera fila. Las mujeres entraron con más timidez y los hombres se ubicaron en la parte de atrás. La primera película que presentamos fue el corto de 6 min sobre *Ikarwa*, sobre la represa que se quería construir en Besotes que habíamos hecho con realizaciones Yosokwi⁶⁵. Los niños se traducían la película del español al *iku*, de la misma forma que había ocurrido en los visionados anteriores. En la presentación de *Wási* (2017) fue cuando la gente hizo más comentarios. La gente se reía al verse en la película y se escuchaban los susurros del público. En la escena en que Amado le habla en *iku* al niño, le dice que lo mire, y le toma una foto, la mayoría del público empezó a reírse. El juego de miradas entre Amado, el niño y el público generó una reacción emotiva que se ampliaba con en un juego de representación de verse mirando. Los comentarios aumentaban cuando salía nuevamente el plano largo de la casa del Mamo (*kankurúa*). Mientras tanto, el Mamo Camilo, se ubicó en el umbral de la puerta y de tanto en tanto entraba y salía para ver la película. La última película que se presentó fue *Butisinu. Memoria de un Pueblo* (2016), sobre la historia reciente del pueblo Arhuacos en la que se contaba cómo había sido el proceso de poblamiento en Kutunazama (capítulo IV). De acuerdo con MaCdougall (1994), el montaje crea geografías imaginarias y paisajes cinematográficos en los que el espectador camina y puede estar. Aunque las películas son visuales, también tienen un aura: son verbales, narrativas y emocionales. En efecto, durante la presentación de *Wási* (2017) y de *Butisinu Memoria de un Pueblo* (2016), existió una identificación consigo mismos, al verse representados, pero también con el territorio, creando una geografía emocional en los que muchos de los espectadores no habían estado. Cuando hablo de *geografías emocionales*, designo este término para establecer la reacción sensible que la imagen produce al hacer referencia a determinados lugares y espacios. Si bien esta reacción empezó a aparecer con el visionado de películas, fue mucho más

⁶⁵ Esto se ampliará en el capítulo VI

evidente con el giro hacía la fotografía analógica, que se hizo después de proyectar las películas.

Wàsi (2017) fue la entrada para conocer al Mamo Camilo Izquierdo y a la comunidad de Kutunzma. Este proceso de acercamiento, que empezó con la realización audiovisual, fue sellado semanas después con el rito de la “azeguranza” o *Marunsama* cuando tienen un carácter más ceremonial o *Unkusia* que traduce hilo. En este rito se establece una relación con el territorio y con la comunidad en la que la persona asegurada se despoja de las energías negativas y atrae las positivas. Algunas interpretaciones sostienen que la azeguranza tiene unas raíces en el catolicismo, en los rosarios y las medallas rezados por los curas católicos. Cuando terminamos de grabar y editar *Wàsi* (2017), viajé a Santa Marta desde Valledupar para poder estar más tiempo en Kutunzama. Llamé al mamo Camilo quien me dijo que para ir al asentamiento debía llevar papa, pescado, panela y café como regalo. Después de desayunar fui al mercado a comprar el pedido del Mamo. El bus a Palomino estaba lleno de turistas y habían imágenes de sitios turísticos de la SNSM como el parque Tayrona, las playas y Ciudad Perdida, también de los indígenas. Cuando llegué a Kutunzama me senté cerca al árbol sagrado de Moro (*murundwa*), mientras llegaba el Mamo y me atendía. Cuando llegó, y se sentó al frente del árbol, empezó hablar en *iku* mientras las personas alrededor se reían de lo que él decía. En un momento me preguntó: “¿Quiere ser Mamo?”. Yo le respondí que no, que venía simplemente a visitarlo. Me preguntó si había venido más veces y yo le respondí que sí, que había venido más veces, como él mismo me había dicho que pasaría años atrás. Yo no lograba entender cuando hablaban en *iku* y me sentía algo ridículo en el lugar en el que me encontraba. Después de esa conversación me quedé esperando un tiempo en el árbol. El Mamo se paseaba alrededor y me trataba de una forma, que yo interpretaba como apatía. El *bunachi*, en muchas ocasiones, es tratado con indiferencia y como ignorante. Para los Arhauco somos sus *hermanitos menores* y tenemos todavía mucho por aprender. Cuando finalmente regresó el Mamo, me dijo que fuéramos al mar y en el camino llamó a Efraín, el cabildo local para hacer de traductor. Nos sentamos en un madero cerca de la playa. Yo estaba de cara al mar y el Mamo se sentó arriba de mí, de espaldas, mientras en la parte izquierda estaba Efraín. El Mamo sacó unos pequeños papeles de colores envueltos en algodón. Me dio uno en cada

mano y me dijo, con la traducción de Efraín, que sacara las cosas negativas mientras yo sentía los cordones con la yema de los dedos, los iba alargando y pensando en lo negativo. Luego me volvió a dar los cordones y me dijo que pensara en las cosas negativas que tienen que ver con mis trayectos y en la comida que consumo. Los siguientes papelitos, tenían que ver con los astros, el sol y la luna y una estrella que sale al amanecer llamada *Bunsícaba* (lucero, Venus). El Mamo envolvió estos cordones y los tomó con la mano derecha agitándolos como en una especie de rezo. Efraín me dio tres algodones y repetimos el mismo ritual, con los algodones, pero esta vez con las energías positivas, moviendo los algodones a mi alrededor. Los envolví en papel de cuaderno y el Mamo hizo el mismo rezo. Al final me puso dos manillas de hilo blanco con una pepa blanca grande en el medio y una anaranjada y negra a los dos lados que constituyen las aseguranzas. Las palabras del Mamo traducidas por Efraín fueron las siguientes: “*Que su trabajo se haga con elegancia y tenga poder, que logre los objetivos y de la misma forma que hacemos este trabajo, esperamos que usted logre devolver con compromisos y regrese a este territorio*”. En ese momento, sentí un compromiso que no había sentido antes y al mismo tiempo cierta serenidad. El Mamo me dijo que si había aceptado hacerme la aseguranza era por algo. Lo que había empezado detrás de la cámara de video se sellaba tiempo después con un ritual personal.

Fotografía etnográfica y don (*makruma*)

"La distinción entre el pasado, el presente y el futuro es sólo una persistente ilusión"

Albert Einstein

En una de las visitas que realicé a Kutunzama acudí con funcionarios de la *Unidad de Restitución de Tierras* (URT) de Santa Marta y Bogotá. El viaje, más que una visita institucional, tenía más tintes de “etno-paseo”. Cuando llegamos no había casi nadie en la comunidad y las casas (*urakas*) parecían estar desocupadas. La mayoría de los funcionarios de la URT eran abogados y entre los visitantes había dos chicas jóvenes de Italia y Francia que se la pasaban tomando fotos. Uno de los abogados, las había traído porque ninguna de ellas conocía un resguardo indígena. Al llegar a Kutunzama, había un grupo de holandeses jóvenes con cámaras que también estaban tomando fotografías a los tejidos de las mochilas arhuacas. Antes de irse, uno de los holandeses dijo: “*Antes de esta experiencia me sentía*

más bruto". Efraín, el líder de Kutunzama, me contó cómo los holandeses estaban haciendo una "investigación" sobre la mochila arhuaca. Según él, eso le sirve a la comunidad para que se "valorizara la mochila". Le entregamos el mercado que habíamos traído y, de esta forma, nos permitieron la entrada a Kutunzama. La chica francesa dijo: "*nunca he estado en un lugar así*". Las pocas mujeres arhuacas que estaban nos miraban con indiferencia y algo de cansancio por las continuas visitas que tenían. Kutunzama, a diferencia de otros asentamientos arhuacos, tiene un acceso relativamente fácil desde la carretera de la Troncal del Caribe. De hecho, el abogado de restitución me aseguró que Kutunzama era uno de los pocos asentamientos indígenas con salida al mar en toda Colombia. Durante mi estadía en Kutunzama, siempre habían visitantes: instituciones del Estado, ONGs, USAID o extranjeros. En una ocasión hablando con Daisy una mujer líder de la comunidad, me dijo: "*Acá viene mucha gente, más que en otros lugares que están alejados. Siempre tenemos que recibir gente y eso quita mucho tiempo. Nos toca dejar a los niños solos*". Las cámaras fotográficas y ser fotografiados era algo común para los habitantes de Kutunzama. Sin embargo, en la mayoría de los casos, la fotografía que se tomaba era más de tipo extractivista, en el que las imágenes no se retribuían a la comunidad. La fotografía como dispositivo de investigación resultaba un desafío, en un contexto en dónde más que una promiscuidad de la imagen como señala Sontag (2006), existía un acceso desigual a la misma.

Desde que había llegado a la SNSM, cargaba con un álbum de fotografías impresas con imágenes de archivo y fotografías de mis viajes por la SNSM. Las fotografías impresas, cumplían una doble función: por un lado, me permitieron generar un vínculo histórico con las personas desde la imagen y, por otro lado, constituían un regalo (*makruma*). Mi estrategia, para hacer de la fotografía un objeto de investigación, consistió en pasar de una fotografía digital inmaterial e inaccesible, a una fotografía análoga impresa con mayores posibilidades de circulación. De acuerdo con Edwards (2002), la fotografía, tiene unas características materiales y táctiles, pero también sensoriales. Para Bourdieu (2003), constituyen un escape de lo cotidiano, de los hábitos, carga con reminiscencias del pasado y en ese sentido, tiene un aura mágica. La fotografía al igual que el don (*markuma*) para los iku, tiene un carácter tanto material como espiritual: "*Hay dos tipos de makruma*", me

explica un mamu. “Una del mundo que se ve”, es decir del mundo material, “y otra del mundo que no se ve”, es decir, del mundo espiritual. Según la concepción de los indígenas iku, lo material nace de lo espiritual, es decir, cada ser material existe porque hay un ser espiritual detrás, que es el que da la vida” (Ferro, 2012 p. 17). La fotografía etnográfica como don (*makruma*), permite entender unas formas de intercambio en las que se establecen vínculos materiales por medio de las imágenes, pero también inmateriales que habitan en la fotografía. No en términos puramente representacionales, sino en los sentidos personales y emocionales como la imagen es apropiada. La relación que se instauró desde el intercambio de fotografías como don (*makruma*), permitió establecer unas relaciones espacio-temporales, en los que se develaron formas de interpretar el pasado y el territorio.

En iku no existe la palabra “tiempo”, sin embargo, existen formas de enunciar distintos tipos de temporalidad como: *bin zano*: ¿qué horas es?, *Iwi tima*: mes, *Iva*: hoy, *say*: ayer, *Sanzu*: antes y *sige*: mañana. También existen formas más amplias para hablar del tiempo como *kunzaguina* que traduce pasado y *zanungweyka* que traduce “lo que va pasar” o una forma de hablar sobre el futuro. Sobre el pasado familiar, existe la palabra *tijómajina* que hace referencia a los antepasados. La fotografía al ser un fragmento de tiempo, tiene la capacidad de ser pasado y futuro a la vez. Evoca una época del pasado y al mismo tiempo está diseñada para ser vista en el futuro y es ahí en dónde adquiere su valor social. El objeto fotografía implica una relación con las nociones de tiempo, en tanto memoria social y archivo, incluso cuando la misma noción de *tiempo* no es un concepto transcultural o no exista como palabra. De acuerdo con Banks, (2010) desde los primeros usos de la fotografía en Antropología con la *Expedición del Estrecho de Torres en 1986*, liderada por Alfred Haddon, la producción de imágenes fotomecánicas permitió que se creara una vinculación con el pasado. Haddon les pidió a los isleños de Nueva Guinea que representaran una danza que estaba desapareciendo por el proceso de evangelización. Los isleños retomaron objetos, máscaras, indumentaria y movimientos e hicieron una puesta en escena que se documentó en fotografía y video (Banks, 2010, p. 40). La fotografía es un artefacto de tiempo que establece una relación con la memoria social e individual. Sin embargo, la relación entre fotografía e historia no es dada y oscila entre la ficción y la realidad. Desde sus inicios, la relación entre fotografía y etnografía, ha estado marcado por unas ideas naturalistas de la

fotografía, en la que la imagen fotomecánica es tomada como una representación verídica. Sin embargo, tal idea naturalista no existe, a pesar de que sobreviva una permanente búsqueda de esa “naturalidad” (Bourdieu, 2003), y se hayan hecho esfuerzos por pretender que la imagen sea una representación objetiva de una realidad empírica (Pink, 1996). Lo cierto es que la relación con el pasado a través de la fotografía, no es una fuente de verdad incuestionable y, por el contrario, constituye una experiencia que es interpretada, subjetiva y fragmentaria.

En Iku, tampoco existe la palabra “espacio”, pero existen varias palabras relacionadas como: *Kangumu* que traduce territorio o parcela. *Niwiumunukunu* que traduce Sierra Nevada y *Zakúmake* que traduce Madre tierra. *Kangumu* hace referencia al territorio más de tipo físico, *Niwiumunukunu* abarca todo el territorio en términos geográficos y *Zakúmake* es un espacio más de tipo espiritual. La fotografía es omnipresente y tiene la capacidad de estar en dos lugares a la vez. La imagen fotográfica puede representar paisajes lejanos y territorios inexplorados. Uno de los elementos que permite la fotografía etnográfica es la relación que logra establecer con el “espacio” entendido en sus diferentes posibilidades. La imagen como objeto multisensorial permite trazar rutas de movimiento de las experiencias personales (Pink, 2008). La fotografía como producción estética, se acerca a otras experiencias con el espacio social. Al igual que el habitus, la estética, es tanto estructura como estructurante y en ese sentido, el espacio fotografiado no es algo dado, sino significado desde las experiencias cotidianas (Heidman, 2013). La imagen fotográfica permite crear otras cartografías sensoriales, en la que confluye la experiencia social e individual desde las relaciones de parentesco, la memoria personal y el conocimiento del territorio. El intercambio de imágenes como don (*makruma*) amplía las nociones de espacio de la SNSM, no sólo como un territorio geográfico dado, sino como un lugar vivido sensorialmente.



Figura 31 Foto elicitación Wàsi (2017) Foto: Francesca Rauchi

En películas *Wàsi* (2017), hay una escena en la que hacemos un ejercicio de foto-elicitación en la que participa el Mamo Camilo, el Mamo Eugenio, Amado Villafaña y otros dos hombres (Figura 31). Yo había traído fotos de los Arhuacos, con imágenes de 1915 de Gustaf Bolinder y otras más actuales en las que salían presidentes como: Pastrana, Uribe y Santos en SNSM con presencia de Arhuacos. La idea inicial del ejercicio, era hacer una retrospectiva histórica, para establecer la relación entre el pueblo Arhuaco y el Estado Colombiano desde las fotografías visionadas. Sin embargo, el resultado del ejercicio resultó siendo otro. Durante el proceso de elicitación los entrevistados se identificaron más con personas concretas que conocían, parientes y los lugares que aparecían en las imágenes, que con “el momento histórico” que se trataba de mostrar a partir de la relación con los presidentes. No obstante, Amado, como director, reajustaba las conversaciones en español y trataba retomar los argumentos con las imágenes desde una mirada, si se quiere, que era más lineal. Al final de la presentación, el Mamo Camilo se quedó con la foto del ex presidente Uribe, no porque en ella apareciera Uribe, sino porque salía su hermano. El Mamo Eugenio, por su lado, se quedó con la imagen de su papá Juan Bautista Villafaña

(Duane). La siguiente conversación muestra la disparidad de la conversación que se llevó a cabo en el ejercicio de foto-elicitación:

Mamo Camilo: Ahí está Uribe. Esto es en Nabusímake

Amado: Sí, es en Nabusímake

Mamo Camilo: Esta casa fue reformada (original en Iku)

Amado: Uribe siempre hacía los consejos comunales, entonces llegó a Nabusímake a hacer un consejo comunal, pero ahí fue importante porque familias guardabosques se pudo hacerle un cambio y ahora se llama familia guardabosque corazón del mundo. Que tiene que ver con la erradicación manual con el cultivo de la coca y la conservación de la Sierra. (original en español)

En Kutunzama habitan aproximadamente 25 familias en todo el territorio que abarca la lengüeta entre el río Palomino y el río Don Diego. Sin embargo, cerca al mar solo habitan dos familias: la del Mamo Camilo Izquierdo y la del Cabildo local Efraín Crespo hijo del Mamo Rufino Crespo y familiar del primer cabildo gobernador Liberato Crespo. En la entrada de Kutunzama se encuentran dos casas ceremoniales (*kankurúas*): una masculina del Mamo Camilo y otra femenina de la esposa del Mamo llamada Clara. Al frente se encuentra la casa de reuniones (*visinu Uraka*) y detrás está el calabozo (*Can Uraka*), al lado derecho otra casa ceremonial (*kankurúa*). En el centro, está la cocina comunal, lugar de reuniones de los habitantes del asentamiento. En el fondo se encuentra el árbol de moro sagrado (*m̄rundwa*), en el que se celebran las reuniones y se constituye como un espacio sagrado. La estructura organizativa de Kutunzama está encabezada por el Mamo Camilo Izquierdo como figura espiritual y Efraín Crespo quien, en su calidad de cabildo local, se encarga de la adjudicación y distribución de las tierras y parcelas. Ángel Márquez es el comisionario, encargado de las disputas internas y Margarita Villafaña es la representante en la OGT de los Arhuacos del Magdalena. En efecto, la familia de Efraín es un ejemplo del poblamiento de los arhuacos en el Magdalena y la Guajira durante la ampliación del resguardo en el que vinieron de Pueblo Bello, pasaron por Bunkwímake y posteriormente consiguieron tierras propias cuando se creó Kutunzama.



Figura 32 Visionado de Fotografías en Kutunzama Cecilia y Alba . Foto: Sebastián Gómez Ruiz

Durante el trabajo de campo en Kutunzama, mi rutina consistía en mostrar las fotografías de archivo y distribuir las en la mesa, generalmente, afuera de la cocina pública. Las personas se acercaban y se llevaban las fotos que les llamaban la atención y hablaban sobre ellas. José Manuel, el suegro del Mamo Camilo, tomó una en la que aparecía un traje ceremonial y máscara ritual. Me dijo que le preguntaría a otro Mamo sobre su significado. También, se quedó mirando otras fotografías, tratando de reconocer el lugar en donde habían sido tomadas. Cuando vio las fotos históricas de Bolinder dijo: *“estas son de la época de los capuchinos”*. Mientras visionábamos las fotografías, yo aprovechaba para tomar fotos y de esta forma, generar otro tipo de vínculo en el presente. La intimidad cultural se establecía con el intercambio de fotografías en tres temporalidades: las fotos del pasado que veían, las fotos del presente que tomaban y las fotos que luego traía reveladas. Al poner a circular las fotografías de archivo, estas se convertían en parte de la vida social y todos tenían que ver con ellas. Las personas empezaban hablar entre sí y al mismo tiempo las imágenes también hablaban: *¿De dónde las sacó? ¿Qué son? ¿De qué época son?* El ejercicio de llevar fotografías, tomarlas y revelarlas se volvió habitual en mi estadía y pronto me fui convirtiendo durante un período en “el fotógrafo de la comunidad”. Las

personas me pedían que les tomara fotos, teniendo la certeza que yo se las llevaría impresas en mi próxima visita. Este intercambio de fotografías se estableció tanto con los hombres, las mujeres y los niños del asentamiento. Las fotografías, en este sentido, eran algo que atravesaban las estructuras sociales de jerarquía, género y edad. Desde el principio, el intercambio de fotografías que establecí se dio con el Mamo Camilo Izquierdo con la primera foto de él mismo que le regalé en la camioneta de Amado. Luego, me pidió que le regalara las fotos históricas de Bolinder en las que aparecían motilando (cortando el pelo) a los niños y haciendo filas en la escuela para, según él, enseñarle a los más jóvenes sobre la misión capuchina. El Mamo Camilo mostraba un interés particular por la fotografía, más que por el video. A partir del intercambio con el Mamo, logré establecer una relación de intercambio fotográfico con los demás miembros de la comunidad, que develó otras relaciones con la imagen.

El ejercicio de sacar fotografías y distribuirlas, creaba otro espacio social y temporal. Cada vez más miembros de la comunidad se acercaban, se reconocían en las fotos e identificaban familiares y amigos que vivían al otro lado, por los lados de Nabusímake y el resguardo Arhuaco. La fotografía abría otras ventanas hacia el pasado, hacia otros lugares en los que permitía cierto reconocimiento y familiaridad. Una niña de 13 años me dijo que le regalara una foto de Teyuna (Ciudad Perdida). A pesar de que era uno de los lugares más visitados por turistas del mundo, lo cierto que muchos de los indígenas y especialmente las mujeres (en comparación con los hombres), no tenían la oportunidad de moverse tanto por la Sierra Nevada y muchas de ellas no conocían este lugar. La escogencia de Teyuna, significaba una vinculación con un pasado remoto. El hijo de Efraín de 8 años, me pidió que le diera una foto de militares en Teyuna. Según él, le llamaba la atención la presencia de militares en un lugar que les pertenecía a los indígenas (Figura 33). En mi siguiente viaje, Alba la sobrina de Efraín, tomó una fotografía de las terrazas de Teyuna. Cuando le pregunté por qué había escogido esa, me dijo que le habían contado que cada terraza correspondía a un pueblo indígena de la SNSM y allí se celebraban bailes tradicionales de cada pueblo. También la hija Efraín Andalecia, recién llegada a Kutanzama de Pueblo Bello, escogió la de las escaleras en piedra de camino a Teyuna, porque le gustaba el color verde y la estructura física. Las imágenes de Teyuna permitían una conexión con su pasado ancestral desde la

imaginación, en la que no importaba si su narrativa fuera real o ficcional, se establecía un vínculo personal con el territorio. Marta, la mamá de Lucía la esposa de Efraín, se quedó con la foto de las palmeras de Kutunzama, porque era el lugar en dónde vivía y había hecho su vida reciente luego de venir de Bunkuimake: “*Kutunzama es el cimiento de una nueva vida*”, me dijo mientras guardaba la fotografía. Una adolescente de más o menos 16 años se quedó con una foto de una reunión de en Simonorua en la que vio a su prima, quien era reconocida por ser una buena tejedora de mochilas. En este caso, no solo había un reconocimiento del territorio, sino de la familia, que generaba una conexión desde el parentesco. Las fotografías permitían cierta ubicuidad, la posibilidad de estar en un lugar y al mismo tiempo observar otros espacios, en una relación dialéctica. La fotografía permite un viaje espacial y temporal, una traslación entre dos lugares que se da de manera simultánea. También generan un diálogo, una conversación que trasciende la foto misma y sitúan a dos sujetos, en contextos distintos, en un lugar compartido. “¿*Conoces Teyuna?*” Le pregunté a la niña: “*No, pero sé que queda cerca de Machete Pelado*”, respondió ¿*Has estado en Nabusímake?*” Le pregunté a la que se quedó con la foto de Simonorua”, “*Si claro, mi prima vive allá*” La fotografía amplía el territorio y lo sitúa desde su experiencia personal. Cuando un niño ve un fotograma de la película *El valle de los Arhuacos* (1964) dice: “*esa la vimos acá*”. La fotografía permite un viaje hacia el pasado, hacia lugares inexequibles en el tiempo, que con la imagen se vuelven más cercanos e íntimos.



Figura 33 Parque Teyuna. Foto Sebastián Gómez Ruiz

Un día antes de salir del asentamiento, me pidieron que le tomara una foto a Cecilia la hermana mayor de Efraín, que en ese momento se encontraba muy enferma. Mientras esperaba bajo la lluvia a que ella se arreglara y se pusiera los collares, le pude tomar varias fotografías. En la foto, posaron otras mujeres. Una de ellas le puso a cargar un bebe a

Cecilia (Figura 34). La fotografía se convierte un archivo personal, un recuerdo de la inminente o posible desaparición, que le otorga un reconocimiento social a una persona, que para ese momento se encontraba enferma. De acuerdo con Barthes (2003), la fotografía tiene una estrecha relación con la muerte, en tanto cosifica al otro y en este sentido, subyace una idea del “*advenimiento del yo como otro*” (Barthes, 2003, p. 41) en la que el sujeto se transforma en objeto al “*vivir la micro experiencia de la muerte, convertirse en espectro*” (Barthes, 2003, p. 46). La fotografía, en este sentido, se vuelve un artefacto que cosifica, que materializa el tiempo, es decir, es una tecnología que trasciende la muerte misma desde la objetivación. Un año después, Cecilia se había recuperado de la enfermedad y se veía más vital. Portaba unas gafas que le habían recetado para tejer la mochila (*tutu*). Me contó que había laminado la fotografía que le habían regalado un año atrás y que la tenía bien guardada en su casa.



Figura 34 Cecilia Foto: Sebastián Gómez Ruiz

Un día, al mostrar los archivos de fotografía que llevaba conmigo, un hombre de unos 20 años, que no había visto antes, me dijo: “*en esa época no había fotografía, Yo las vi que las tomaban hace poco*” refiriéndose a las fotos de Bolinder. Le respondí, que, en efecto, yo había tomado hace poco algunas fotos del archivo que traía, pero que otras eran de 1915. Sin embargo, el joven, estaba hablando cuando se filmó *Memoria de una Independencia*, en

la que se hacía un ejercicio de *reenactment* en Nabusímake con las fotos de Bolinder. Para él, la ficción se había mezclado con la realidad y su experiencia con la fotografía no se establecía desde el pasado, sino, desde un presente continuo. El joven me respondió que esas fotos eran actuales. Luego para reforzar su argumento me dijo: “*míreme: un Arhuaco actual*” (señalándose a él mismo de forma jocosa porque no tenía puesta la manta). El pasado, al igual que las fotografías, aparecía en fragmentos de tiempo que no respondía a una linealidad, sino a unos chispasos del pasado, en términos de Benjamin (2007), que tenían reminiscencias en el presente. De la misma forma, su afirmación sobre el “*arhuaco actual*”, mostraba como existía otro tipo de *indigeneidad*, de ser Arhuaco, que no viste la manta. De forma análoga, para Ignacio, el hijo de Cecilia quien se encarga del transporte y tampoco utiliza manta, la foto que escogió tenía más que ver con un rescate del pasado. Ignacio me pidió una foto antigua en la que salen los Arhuacos sin sombrero (*tutusama*) marchando con una bandera de Colombia en Nabusímake. Cuando le pregunté por qué quería esa fotografía, me respondió: “*eran mis ancestros, es para no olvidar*”.

Al terminar mi primer trabajo de campo en Kutunzama, había quedado de entregarle el DVD de *Ika Hands* (1988) al Mamo Camilo. Me acerqué a su casa (*kankurúa*) y mientras llenaba el poporo con cal y veía la botella de caracola, el Mamo me preguntó: “*¿Ésta es la película en donde sale el Mamo Juan Marcos Pérez cantando?*” Yo le respondí que sí. El Mamo me dio las gracias por el DVD y nos despedimos con un apretón de manos. Antes de irme, Alba se me acercó y me dio una manilla tejida con lana de ovejo. Con este regalo, sentí un gesto de agradecimiento. A lo largo del trabajo con fotografía en Kutunzama, siempre llevaba mercado o fotografías que yo pensaba que eran regalos (*makruma*), pero desde el principio había sentido cierta indiferencia frente a lo que traía. Mis regalos, de alguna forma, implicaban una deuda y precisamente el hecho que yo siempre llevara cosas y que ellos se mostraran indiferentes frente a ello, permitía que no se generara dicha deuda. El *makruma* tiene una base en la redistribución y se caracteriza por ser un regalo que tiene los rasgos de las personas que hace el regalo. Por ejemplo, cuando se intercambia *ayu* o cuando se reparte el cultivo extra de guineo o de maíz, esto no es propiamente un *makruma*. José Rosado me explicó que el *makruma* implica un regalo que tiene unas características más personales. Por ejemplo, cuando la mujer le regala una mochila (*tutu*) después de

tejerla por varios meses a su esposo, esto es un *makruma* en la que el objeto mochila tiene un sello personal y se hace durante un tiempo determinado. Sin embargo: ¿Qué sería un *contra makruma*? o ¿Qué significaría no dar *makruma*? En iku lo contrario al *makruma* sería *gíchiki*, que se traduce como “una persona que no da”. El *makruma* no es solo un regalo, sino algo que se tiene, que solo se puede dar cuando existen las posibilidades materiales y espirituales para hacerlo. Dar *makruma* cuando no se tiene o se tiene poco, hace que la persona se debilite. Se tiene *makruma* porque se puede dar. Al mismo tiempo, si no se da *makruma* se es “alguien que no da” y que no tiene la suficiente fuerza espiritual (*anawe*). Un año después cuando regresé a Kutunzama le pregunté al Mamo sobre el papel de la imagen y la fotografía y el Mamo me respondió: “*Está bien que la fotografía viaje y se conozca la cultura Arhuaca, pero también que vuelva. La gente viene saca fotografía y se va.*” Luego le hice la misma pregunta a Ignacio sobre que pensaba de la fotografía: “*El Mamo siempre dice que la gente viene para un proyecto y termina sacándole foto a todo. Está bien que se tomen fotografías e imágenes si la imagen retorna*”. La fotografía como *makruma* significa la imagen retornada. La devolución de la imagen como prestada y luego devuelta como presente, como regalo, es decir como don. Es entonces, cuando la fotografía tiene un carácter político, en tanto circula y amplía la experiencia espacial y temporal, permitiendo una mayor identificación y cercanía con el territorio. La fotografía en tanto don, tiene la capacidad de materializar lo inmaterial, de objetivizar el instante, convertirse en cultura material y en parte de la vida social.

Capítulo VI *Renokwa Awekweyka (ir escuchando)*. Una propuesta indígena de la comunicación.

“Lo visual persiste incluso en su desvanecimiento, lo sonoro aparece y se desvanece incluso en su permanencia” (Nancy, 2007, p. 3)

Introducción

¿Cuáles son las imágenes que se han producido de la Sierra Nevada de Santa Marta (SNSM), desde la ciencia, el Estado, las empresas de desarrollo y el turismo?; ¿Cómo dialogan los indígenas con estas imágenes? En este capítulo, me interesa rastrear esas imágenes. Se trata de un giro que va de las personas al paisaje, de la imagen a la escucha, en un movimiento de afuera hacia dentro y de dentro hacia afuera, o mejor, de un diálogo continuo entre los indígenas, sus representaciones y el territorio. En este proceso, los indígenas no sólo producen y difunden sus imágenes, sino que proponen una teoría propia de la comunicación.

El 27 de septiembre de 2018, en el asentamiento arhauco de Katunzama en el marco de la X *Muestra de Cine y Video indígena Daupará, Los espíritus de la imagen*, se realizó un diálogo entre Amado Villafaña, el Mamo Camilo Izquierdo, comunicadores indígenas del resto del país e investigadores en comunicación, cine y antropología. La reunión se realizó en la tarde en una casa ceremonial (*kankuruma*) construida especialmente para recibir visitantes no indígenas. En la ronda de preguntas, el crítico de televisión Omar Rincón⁶⁶ preguntó: *“Entre ustedes hablan de comunicación y dicen la palabra comunicación en español, como si no existiera en su lengua ¿existe una traducción para esta palabra?”*. El Mamo Camilo Izquierdo habló en iku y Amado tradujo: *“Nosotros utilizamos la palabra “comunicación” cuando se trata de hablar en los términos del hermanito menor, pero tenemos nuestra propia palabra que es renokwa awekweyka, que traduce como “ir escuchando”*. La comunicación entendida como un “ir escuchando”, no se centra solo en la palabra sino en los sentidos auditivos, en un gesto casi corporal de ir acompañando. Se trata del reconocimiento del otro, de entender sus lenguajes y, de esta forma, hablar desde su comprensión del mundo. La comunicación es parte de la Ley de Origen (*Seyn Zare*) y de

⁶⁶ Texto de Omar Rincón. En el Tiempo: <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/la-tv-indigena-los-espíritus-de-la-imagen-columna-de-omar-rincon-277898>

los padres espirituales. Son los Mamos y los comunicadores indígenas quienes hacen un esfuerzo por elaborarlo y traducirlo nuevamente en los términos que lo pueda entender el “*hermanito menor*” con el uso de la palabra, la imagen y el sonido. El “ir escuchando” permite abarcar los temas que se están presentando en la SNSM, desde su actualidad, movimiento y resonancia.

Desde la lógica mercantil neoliberal, la SNSM es un territorio que debe explotarse, desarrollarse y servir como un enclave económico. De Sousa Santos (2010, p. 24), lo denomina “la lógica productivista”, que designa el crecimiento económico como un objetivo racional incuestionable y de esta forma, es también incuestionable el criterio de productividad que mejor sirva a ese objetivo. En la SNSM se han presentado dos posibilidades de desarrollo: por un lado, la explotación de los recursos naturales y, por otro lado: el turismo. Si en el primer caso, la producción de documentales de los colectivos indígenas está dirigido a la protección del agua como recurso fundamental desde las connotaciones sagradas que esto implica y en contra de proyectos de desarrollo mineros y energéticos; con el turismo, es la imagen del indígena la que se mercantiliza. Esto presenta una paradoja en la que la imagen cumple dos funciones: una como aliado, y otra, como adversa. La imagen implica un reto porque distribuye a las personas y los lugares representados (Gell, 1994). Lo que se representa se vuelve vulnerable, múltiple y objeto de intervención. Amado Villafaña lo resume de la siguiente forma: “*Tomar fotografías en la Sierra Nevada es como desnudar a la madre*”. Esta doble connotación de “desnudar” tiene una acepción erótica y sensual: de mostrarla, de develarla y al mismo tiempo se relaciona con la fragilidad de la representación y sus posibilidades de visibilidad e invisibilidad. La imagen juega un doble papel que desafía los límites de la representación y el conocimiento: por un lado, el “mostrar” un territorio sagrado, la comunidad y el ecosistema permite visibilizar las problemáticas de un territorio amenazado y, por otro lado, “desnuda la tierra”, con las implicaciones sagradas que esto tiene para los indígenas, en un contexto de permanentes conflictos ambientales y sociales. La paradoja de la imagen que plantea Amado, también corresponde al mismo quehacer etnográfico: visibiliza y empodera a los grupos humanos, pero también los hace vulnerables.

En las páginas de internet de las empresas mineras como El Cerrejón, Puerto Brisa o Drummond LTD, no aparece en ningún lugar la imagen de los pueblos indígenas. Esta invisibilidad hace que resuenen las palabras de German Zarate gerente de Puerto Brisa en la película *Resistencia en la Línea Negra* (2011): “*Acá no existen, ni han existido indígenas, esta reclamación es absurda*”. La imagen del indígena es negada al representar una amenaza para los intereses económicos de explotación territorial del Estado y las multinacionales. Este mismo discurso se ha reactivado por el ex candidato a la presidencia German Vargas Lleras, quien en un artículo en el periódico *El Tiempo* llamado “País Ingobernable”⁶⁷, señala cómo es necesario “*poner fin a los autodenominados pueblos ancestrales*” y limitar su participación en todo lo relacionado con “*proyectos mineros estratégicos para el desarrollo del país*”. Luego continúa haciendo una comparación con Latinoamérica:

“Baste decir que, en Colombia, con una población indígena que no supera el 3,5 por ciento del total de habitantes, hemos ejecutado más de 4.500 procesos, mientras que, en Chile, Perú y Bolivia, con poblaciones indígenas mucho mayores, han realizado 36,28 y 40, respectivamente. Incluso, se trata de naciones con recursos, tradición y actividad minera más importantes que los nuestros. ¿Qué puede explicar esta situación? En mi concepto, una interpretación excesivamente garantista de la Constitución y, hay que decirlo, el abuso de quienes intervienen en estas.”

Desde cierto discurso estatal y de las corporaciones mineras, se quiere invisibilizar, subestimar y minimizar la presencia de los pueblos indígenas en contextos de desarrollo. Su existencia resulta incómoda porque recuerda la deuda histórica que el Estado tiene con esta población históricamente marginada, resituando a los indígenas en una narrativa de los “salvajes” y “los que obstruyen el desarrollo”. Por el contrario, en el turismo, la imagen del indígena es utilizada y mercantilizada. La apropiación de lo indígena, no sólo es una forma como el Estado incorpora y explota su imagen desde un efecto mágico, en términos de Taussig (2015), sino que el mercado, por medio del turismo, se apropia de esta cualidad

⁶⁷ Tomado el 17/10/2018 del periódico EL Tiempo: <https://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/german-vargas-lleras/pais-ingobernable-german-vargas-lleras-265864>

primitivista y ancestral para obtener beneficios económicos desde la imagen mística del indígena que tanto fascina y atrae. Existe un tránsito del uso de las imágenes de los indígenas en la que antes era el Estado el que hacía uso de ellas para legitimarse y expandir su aura, y ahora es el turismo el que se ha apropiado de las mismas. Los indígenas de la SNSM son fetichizados por el mercado que los produce, no solo como “objetos” específicos que se comercializan, sino desde la “experiencia de vivir como ellos” desde la comodidad del consumo turista. En este contexto, el discurso de “la cultura” se vuelve un libreto prefijado que se despoja de su carga histórica y conflictiva. Sin embargo, el uso de la imagen de los indígenas por parte del turismo, resulta un lugar de adaptación estratégica por parte de las mismas comunidades. El hecho de dejarse fotografiar o de articularse cada vez más al mercado del turismo desde sus propias empresas, como Wiwa Tours, El Centro de Pensamiento Arhuaco o lo que sucede en el mismo asentamiento de Kutunzama entre otros lugares, muestra un terreno de tensiones, negociaciones y disputas sobre los derechos de la imagen.

Los indígenas de la SNSM han utilizado las películas como una herramienta simbólica y política para defender su territorio y el agua. A estos objetos, los hemos caracterizado como *artefactos culturales*. De manera simultánea, están produciendo *artefactos comunicativos* como: videos, recorridos con imágenes de dron, videos en Google Earth, que circulan en redes sociales como: Facebook, WhatsApp e Instagram. Estos *artefactos comunicativos* comparten con los *artefactos culturales*: 1) ser nómadas, 2) contener y articular temporalidades 3) poder ser exhibidas a una diversidad de públicos. Sin embargo, se caracterizan por tener una intencionalidad de comunicar de manera más inmediata y viral, lo que sucede en el territorio. Este tipo de activismo, por medio de la imagen y la palabra plantea preguntas sobre: ¿Cómo se debe comunicar lo indígena?, ¿Cómo se producen estos *artefactos comunicativos*? La producción de imágenes y su identificación con los pueblos indígenas, dan cuenta de la experiencia de ser indígena hoy. No hay una sola forma de ser indígenas, sino que existen diversas, que se adaptan, se reactualizan y se transforman. En este capítulo se argumenta, a partir de un trabajo etnográfico con el *Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi* (CCAY), que la producción de estos *artefactos comunicativos* ha implicado una reelaboración sintética de lo que significa ser indígena en

la SNSM. Ulloa (2008) lo ha caracterizado como *nativo ecológico* condensado en principios como: la protección del agua, la lucha contra las mineras y los derechos del medio ambiente. Al mismo tiempo, estos frentes de acción son la expresión de una estrategia compleja de sobrevivencia y de ser en el mundo, que hace que el uso de los medios de comunicación los convierta también en los *nativos comunicativos, turísticos y místicos* que son, que hablan y sobretodo que escuchan.

En este capítulo, intento hacer un bosquejo de las estrategias comunicativas del pueblo Arhuaco relacionadas con proyectos de desarrollo y turismo a partir de descripciones etnográficas. En la primera parte, planteo las discusiones teóricas en torno al desarrollo y la modernidad, y cómo se han creado unas prácticas discursivas que han inventado la SNSM como un territorio de intervención. Luego, hago una descripción de los planteamientos teóricos sobre comunicación indígena en el contexto global, como un campo de investigación angular para entender la etnicidad contemporánea. En la segunda parte, más de carácter etnográfico, describo cómo se han configurado los medios de comunicación indígena desde la creación de *artefactos comunicativos*. Estos se caracterizan por contener tanto conocimientos tradicionales, como técnicos y tecnológicos. En su discurso, se clama por una comprensión de la naturaleza como sujeto de derechos. Después, describo cómo el etnoturismo es un fenómeno que toca cada vez más a los pueblos indígenas y ha hecho que empiecen a emerger unas formas de soberanía frente a la industria del turismo que parten de un conocimiento sobre la imagen y la autorepresentación. Finalmente, discuto lo que significa la comunicación como un “ir escuchando”, es decir, como una forma de conocimiento del territorio que se basa en la resonancia de lo que está sucediendo.

Imágenes de la Sierra Nevada de Santa Marta (SNSM): Desarrollo y modernidad.

Durante el trabajo campo, en uno de los recorridos a Nabusímake cuando viajaba de Valledupar a Pueblo Bello, escuché la siguiente conversación entre el conductor y tres mujeres de Valledupar de aproximadamente 60 años. Una de las mujeres le preguntó al conductor:

Mujer: ¿Hay carros de Pueblo Bello a San Sebastián del Rabago (no dice Nabusímake)?

Conductor: Sí claro, pero la carretera es muy mala.

Mujer: ¿Y eso por qué?

Conductor: Es que hay mucho indígena y usted sabe que al indígena no le gusta el progreso, ni la electricidad, ni las vías.

Mujer: Eso es verdad.

La conversación resume la manera como muchos de los pobladores de Valledupar representan a los indígenas. Son los discursos dominantes que circulan en ámbitos políticos, medios de comunicación y en la cotidianidad. Los indígenas han sido imaginados como “primitivos”, “salvajes” “subdesarrollados”, “perezosos”, “sucios”, “supersticiosos”, “ateos”, “corruptos” y “borrachines”. No hay una frase más colombiana que la de “la malicia indígena” como un designio de degeneración moral. Sin embargo, y paradójicamente, al mismo tiempo que existen estos regímenes de representación, también son vistos como los “sabios de la montaña”, “los nativos ecológicos” y cuando se trata de unos discursos institucionales aparecen frases como “nuestros indígenas”, “la diversidad de Colombia”. En la modernidad, la imagen del indígena, se usa, se fagocita y luego se expulsa. Existe una relación de seducción e incomodidad que sobrevive de manera simultánea. Su imagen es camaleónica al igual que sus regímenes de representación. Se acomodan y se filtran por intersticios que oscilan entre el paternalismo, la romantización y su invisibilización. La representación de los indígenas, al igual que las representaciones sobre la SNSM, son flexibles, plásticas y contradictorias. Por un lado, la SNSM se ha construido como un lugar que debe ser respetado por ser un macizo único en el mundo con picos nevados, diversidad de ecosistemas que da al mar caribe y, por otro lado, como un lugar que debe ser intervenido, administrado, explotado y desarrollado.

La relación entre regímenes de representación, desarrollo y modernidad ha sido ampliamente trabajada desde la perspectiva decolonial y posestructuralista (Bhabha, 1990; Mignolo 1995; Said, 2008; Escobar, 2014). El uso de la “representación” establece una forma de análisis en el que los regímenes del discurso, los regímenes de representación y las imágenes se configuran como lugares desde donde se origina, se simboliza, se imaginan

geografías y se intervienen los territorios en la modernidad (Said, 2008). Desde una perspectiva posestructuralista se parte de un énfasis en las dinámicas del discurso y el poder como lugar de creación de la realidad social. Foucault (1968), ha sido fundamental para entender cómo la dinámica del discurso hace que ciertas representaciones se vuelvan dominantes y se cristalicen en los modos de imaginar la realidad y la relación con ella, desde unos modos permisibles de pensar, clasificar y ordenar. De acuerdo con Escobar (2014), el discurso del desarrollo ha sido uno de los modos de representación dominantes en “la invención del tercer mundo” de los países latinoamericanos, desde la pobreza, la desnutrición y el atraso, que desde ciertas políticas nacionales e internacionales son la base que tienen para intervenir, administrar y gestionar los territorios, en lo que Trouillot (2003) ha denominado geografía del manejo y la gestión (*geography of management*).

El trabajo de Margarita Serge (2005) es especialmente relevante para establecer cómo las metáforas del espacio desde los saberes cartográficos y científicos han inventado unas formas de ver, que lejos de ser parciales y objetivas, reflejan los modos en que se produce el territorio en Colombia y, en consecuencia, como se actúa frente a él. Serge (2005) sostiene que desde los discursos institucionales se ha fragmentado un territorio que abarca más de la mitad del país, desde la idea de “la ausencia del Estado”, sin embargo, se propone mostrar cómo se ha producido discursivamente esta idea. No se trata de una “ausencia del Estado”, sino que históricamente este territorio ha sido representado como “salvaje”, “romántico”, “voluptuoso” y desde un conjunto de imágenes y metáforas como las de “frontera”, “tierra incógnita”, “periferia”, “tierra de nadie”, configurado así unas determinadas formas de intervención. Desde los mismos marcos epistemológicos, siguiendo a Quijano, las ciencias sociales han estado marcadas por el imaginario colonial-moderno, que en Colombia parte de una narrativa sobre el tópico de la violencia, en la que el Estado es responsable del conflicto armado, pero al mismo tiempo se presenta como la única alternativa para afrontar esas violencias (Serge, 2005, p. 73).

Las representaciones románticas de Humboldt del siglo XIX de una naturaleza rica y abundante han formado el pensamiento de la élite criolla, que parte de la idea de civilización y adopta el pensamiento ilustrado para poder comprender el paisaje y designar

sus características estéticas y naturales (Serge, 2005, pp. 130-131). Esta visión romantizada de la naturaleza como lugar exuberante, con diversidad de paisajes y climas, convierte estos territorios en lugares con potencial económico por sus recursos naturales. Es con la racionalización y unas formas de organizar, clasificar y medir (Pool, 2000; Serge, 2007), propias de la modernidad, que se conforma la base epistémica para gestionar el territorio. Al mismo tiempo que se estetizan y se erotizan estas “tierras de nadie”, se configura un pensamiento técnico y científico que ve en los salvajes y lo desconocido una posibilidad de domesticación desde la intervención racional, inserta en el proyecto de la modernidad desarrollista.

Desde las imágenes románticas del XIX, la SNSM se define como un objeto de deseo, desde un arquetipo femenino que carga con una historia en la que lo salvaje hace parte de la naturaleza. Se presenta como un lugar voluptuoso que seduce y se proyecta como un territorio virgen y sagrado (Serge, 2008, p. 81). En esta búsqueda de un territorio místico, prevalecen las imágenes de los indígenas, desde una epistemología binaria de civilizado/salvaje y naturaleza/cultura. Este binarismo se inscribe en unas formas de designar de la antropología y particularmente desde la perspectiva evolucionista que caracteriza a los grupos humanos en “estadios en vías de desarrollo”. En el fondo, se trata de unas formas propias de una epistemología occidental de construir al otro y el territorio desde la relación sujeto-objeto (Serge, 2005, p. 246). En las imágenes de la SNSM, se hace énfasis en la pureza de los picos nevados, para luego bajar por el páramo, hasta llegar a una altura en la que la vegetación es húmeda y salvaje y finalizar en las enormes piedras con petroglifos, la playa y el mar. Dentro de sus representaciones se mezcla lo extraño, lo exótico, lo auténtico, lo misterioso, lo sobrenatural, lo antiguo, lo histórico y lo sagrado. Confluyen imágenes paradójicas y muchas veces contradictoria como: 1) Sistema montañoso del litoral más alto de Colombia, conformado por montañas con picos nevados que guardan una gran diversidad de nichos ecológicos. 2) Región de planificación que tiene que ordenarse de acuerdo a unos saberes científicos. 3) Enclave de desarrollo económico regional. 4) Tierra de nadie tomado por el narcotráfico y la presencia de actores armados. 5) Lugar de aventura inexplorado que desde el turismo revitaliza el romanticismo de los

exploradores y viajeros europeos del siglo XIX y 6) territorio étnico que guarda los saberes espirituales y ecológicos de los indígenas.

La invención de la SNSM como relato cultural, de acuerdo con Serge (2008), permite aproximarse a las formas en las que se ha creado el espacio, en tanto lugar utópico. Estas narrativas configuran ciertos modos de ordenar el espacio y al mismo tiempo aluden a las nociones de territorialidad de las poblaciones. A partir de la deconstrucción de los saberes antropológicos, paisajísticos y arqueológicos de lo que significó el proyecto de desarrollo de la Fundación Pro Sierra (FPS)⁶⁸, Serge (2008) muestra cómo se conceptualizó la SNSM como territorio de planificación. La fundación Pro Sierra tenía como fin “reducir la presión sobre el territorio indígena y sus bosques” (Serge, 2008, p. 5) y conceptualizar el territorio como un microcosmos con unos rasgos biológicos y culturales particulares, desde “un control vertical” ” o “modelo del archipiélago vertical” (Murra, 1975; Langebaeck, 1985), que se basó en el uso de los pisos térmicos permitiendo el manejo de la variedad de nichos ecológicos, desde el sistema de cuencas y micro cuencas, que en tanto tecnologías del espacio, permitieron cierta organización social y relación con la naturaleza. La SNSM como lugar histórico, paisajístico y cultural se ha representado como un sistema homeostático de adaptación al medio (Uribe, 1988, 2006; Ulloa, 2004, p. 33) Esta visión de la planificación del territorio como un lugar de adaptación y de autorregulación por parte de las comunidades indígenas, contrasta con el uso que las poblaciones colonas han hecho del territorio. Para Serge (2008) proyectos como el de la fundación Pro Sierra, imponen un modelo de paisaje desde el equilibrio entre naturaleza y cultura, que interviene el territorio desde el desarrollo de la infraestructura, la salud, la educación, pequeños proyectos productivos, formación de líderes comunitarios y acompañamiento de las instituciones estatales.

Otra de las imágenes para representar la SNSM, ha sido la de territorio de “conflicto armado”, “zona roja”, o “tierra de nadie”. Desde la colonización española, pasando por la bonaza marimbera en los años 70 y el narcotráfico de cocaína en los años 80 y 90, los

⁶⁸ Organización sin ánimo de lucro fundada en 1986. Tiene como principal objetivo, de acuerdo a su página de internet, buscar la protección y la preservación del patrimonio natural y cultural de la Sierra Nevada de Santa Marta y sus alrededores. En: <http://www.prosierra.org/index.php/nosotros/quienes-somos>

pueblos indígenas han tenido que poblar las tierras altas, para escapar de la guerra. Esta representación como un territorio en permanente conflicto entre actores armados como la guerrilla, los paramilitares y el ejército, presenta un tipo de geografía política de un territorio ingobernable, que dentro de una lógica administrativa abarca un lugar salvaje en el que está presente la muerte, el endeudamiento, la prostitución y la explotación intensiva de cultivos ilícitos (Serge 2005). Esta forma de representación de “la ausencia del Estado” y “la ley del monte”, ha justificado que “ese espacio”, empiece a ser ocupado por empresas desarrollistas (mineras, hidroeléctricas, petróleo), que han pasado a ocupar el lugar del Estado ausente. La “ausencia del Estado” ha servido, primero, como narrativa para intervenir el territorio militarmente y, segundo, lo ha construido como un lugar de desarrollo económico y de explotación de recursos naturales.

Desde los años 2000, de acuerdo con Ojeda (2012), los sedimentos geográficos de la guerra y el turismo en el Tayrona empiezan a cobrar una relevancia en el contexto colombiano del post-conflicto desde la “pacificación” del territorio en el gobierno de Alvaro Uribe (2002-2010). La política de la “seguridad democrática” supuso la legitimación del poder socioespacial de grupos paramilitares, basado en la violencia y la muerte que terminó por arrinconar a la guerrilla y asumir el control territorial, el mercado de cultivos ilícitos y la industria turística. Al mismo tiempo que se impuso un orden paramilitar, se ha producido la SNSM como un paraíso y un destino turístico que se articuló a ese poder criminal en el que, por un lado, se controlaba la población local desde la violencia física y sexual y, por otro lado, se intensificaba el turismo (Ojeda, 2012). Se presenta desde la majestuosidad de sus picos nevados, sus laderas cubiertas de bosques y de ahí como lugar de consumo de la naturaleza y la tradición a través del ecoturismo, el turismo de aventura y el turismo “espiritual” que explota la asociación de los indígenas como los sabios de la montaña. Aquí, la imagen de la SNSM habitada por los “indígenas como sujetos espirituales”, contrasta con la del poder paramilitar en la región.

La representación de la SNSM como un lugar que es necesario explotar, desarrollar e intervenir, sea desde proyectos de desarrollo o desde la industria del turismo, se mantiene en la actualidad. A la vez que estos proyectos toman más fuerza, también aparecen formas

alternas de pensar el territorio. De acuerdo con Escobar (2014), desde el sur global, las comunidades campesinas, las mujeres y los pueblos indígenas han hecho un cuestionamiento a las prácticas de conocimiento del desarrollo y a las ideas de crecimiento, progreso y modernidad. Los pueblos indígenas, especialmente, han impulsado unas ontologías múltiples que han pasado de una comprensión moderna del mundo a una que lo entiende como pluriverso. Se trata de una epistemología que ha hecho un intento por deconstruir la relación entre sujeto contemplativo y un objeto naturaleza, para hacer un “giro biocéntrico” que se aleja del antropocentrismo de la modernidad. Se constituyen como cosmovisiones u ontologías relacionales que evitan la división binaria entre naturaleza/cultura, individuo/comunidad y hace énfasis en entender la naturaleza como sujeto de derechos. Estas “luchas ontológicas”, de acuerdo con Escobar, tiene el potencial de desafiar el orden liberal, en tanto cuestiona sus principios:

“El enfatizar en la concepción de la tierra como un sistema vivo donde todos los seres están profundamente interconectados, Macy (2007; Macy y Brown 1998) habla de una revolución cognitiva y espiritual que implica la desaparición del yo moderno y su sustitución por un yo ecológico, no dualista, que se vuelve a conectar con todos los seres y recupera el sentido del tiempo evolutivo, borrado por el tiempo lineal de la modernidad capitalista; solo de esta manera podremos aprender de nuevo a estar “en asociación con los seres del futuro” (Macy 2007: 191), “sanar a nuestra cultura fragmentada” (Goodwin 2007), y avanzar por los caminos de la transición.” (Escobar, 2014, p. 29)

¿Cómo es la relación de estos discursos y el territorio? ¿Cómo se producen? En la segunda mitad de los años 90, Castells (1996) empezó a hablar sobre la “Sociedad de la Información” y desde ese momento su trabajo se convirtió en una referencia para entender cómo se han tejido discursos que cuestionan los modelos de desarrollo, desde el acceso a los medios de comunicación y la sociedad en red como un entramado transnacional de acción política. La crítica posestructuralista en cabeza de Foucault, *“ha contribuido para desarmar epistemológicamente el Norte imperial, pero no para armar epistemológicamente al sur anti imperial”* (De Sousa Santos, 2010, p. 21). Los medios de comunicación indígena, en la actualidad, se han configurado como un campo desde donde

se producen y circulan esas otras ontologías, esas otras formas de entender el desarrollo desde nociones de “decrecimiento”, “buen vivir”⁶⁹ y “derechos de la naturaleza”. Sus formas de organización y relación no se limitan a un diálogo con los Estados nacionales, sino que trasciende a ámbitos transnacionales en los que cada vez más instituciones como la ONU se han apropiado de estos lenguajes. La representación de los indígenas de la SNSM como “nativos ecológicos y espirituales”, que se configura de manera estratégica, ya no se da desde una mirada vertical. Por el contrario, su discurso y el uso de medios técnicos de comunicación, comprende una estrategia comunicativa compleja en el que se mezcla la técnica, la tecnología y un lenguaje nativo. La sofisticación de su comunicación adopta las nuevas -o no tan nuevas- tecnologías de comunicación para ocupar un lugar distinto en el mundo, que históricamente les ha sido negado. Como decía McLuhan (2003): “el medio es el mensaje”.

Medios de Comunicación Indígena en el contexto global

Cada año, en Barcelona, se organiza la muestra de cine indígena que presenta películas realizada por indígenas de toda Suramérica. En mayo de 2016 asistí a *Indifest 2016. Pobles indígenes en lluita per la vida XI Mostra de Cinema Indígena de Barcelona* en los cines Girona. Había poco público en general, pero el evento contaba con una gran organización. Entre los asistentes habían europeos, suramericanos e indígenas. Se vendían camisetas, videos y libros sobre los pueblos indígenas de Suramérica. La muestra era gratis, pero recibían apoyos voluntarios de los asistentes y de organizaciones locales como *Alternativa*. Mariano Estrada, coordinador de la *Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas* (CLACPI), empezó su intervención señalando cuál era la temática de ese año: “*Los Pueblos indígenas en la lucha*”. Mariano explicó que eran más de 53 organizaciones las que se encontraban en la actualidad en la CLACPI, desde su

⁶⁹ En los debates suscitados sobre el postdesarrollo (Escobar, 2014), se pueden identificar dos alternativas al desarrollo el buen vivir y el decrecimiento. El buen vivir, aparece enunciado en los principios de algunos Estados latinoamericanos como Ecuador y Bolivia en 2008. Se considera como una serie de políticas que subordina los objetivos económicos a criterios ecológicos, resaltando valores como dignidad humana y justicia social, en el marco de lo que se ha llamado economías sociales, solidarias y mixtas. Las teorías del decrecimiento, también empezaron a aparecer a partir de la aguda crítica que se hizo al “desarrollo” en los años 80. El decrecimiento, designa una posibilidad o alternativa al desarrollo, que cuestiona los modos de vida centrados en el consumo. Para esto se basa en valores como la soberanía alimentaria, el cuidado y el empoderamiento de los campesinos y los pueblos indígenas.

fundación en 1985. En esta edición, los trabajos audiovisuales y cine foros tratarían de reflexionar sobre los proyectos de “desarrollo” que están afectando a distintas comunidades indígenas. Los videos en su mayoría tenían como tema la relación entre territorio, grupos étnicos y proyectos desarrollistas (minero energéticos, hidroeléctricas etc.). Entre los expositores, se resaltaba la presencia de realizadoras mujeres indígenas de Argentina, Guatemala y Colombia. Ellas no sólo se presentaban como mujeres indígenas comunicadoras, sino como jóvenes, lo que les permitía generar otro tipo de representación y relación con el público. Además de presentarse en Barcelona, según me dijo Mable Quintero comunicadora *Nasa*, visitarían Valencia y Madrid. La comunicación indígena en Sur América, se caracteriza porque ha desarrollado una narrativa de puesta en valor de los recursos naturales (especialmente del agua), identificando su bienestar más con nociones de *decrecimiento y buen vivir que* con las ideas de *desarrollo y progreso* que impulsan los Estados Nacionales de la mano de Corporaciones trasnacionales. En este escenario, los comunicadores indígenas están creando artefactos comunicativos, desde sus diferentes formatos para visibilizar los fenómenos ambientales, políticos y económicos que suceden en su territorio. Los procesos de comunicación de los pueblos indígenas, se caracterizan por crear alianzas, no solo a nivel local sino también internacional que permiten el establecimiento de redes de acción y sensibilización global como el evento de *Indifest 2016*. Sin embargo, la circulación y la producción de estos artefactos comunicativos, no se limita a estos eventos internacionales, sino que utilizan redes sociales, radio y canales de televisión, para circular la información de manera más inmediata y viral. La producción de estos artefactos comunicativos constituye una apuesta, con respecto a los medios convencionales, en la que los pueblos indígenas buscan estrategias para “ser en el mundo” en un contexto global cada vez más agresivo, en el que la amenaza a su territorio es permanente. Al igual que la producción cinematográfica, los medios de comunicación, permiten afianzar y reorganizar relaciones de poder al interior de sus organizaciones políticas y de cara a sus interlocutores no indígenas.

En el siglo XXI, el acceso a las tecnologías de comunicación ha sido generalizado, especialmente entre personas jóvenes que han nacido en la era digital, quienes las han incorporado de manera natural como parte de su vida cotidiana. El acceso a las TIC no ha

sido ajeno a las naciones y pueblos indígenas. Estas comunidades históricamente subordinadas tienen sus propios canales de T.V, plataformas en Internet, permitiendo así redes de intercambio de información y conocimiento. En la era de la comunicación, la posibilidad de acceder a cámaras digitales o a plataformas on-line es cada vez más plausible para todo tipo de grupos y colectividades. Desde las diferentes teorías que se han desarrollado con respecto al uso de las TIC y los pueblos indígenas, se pueden identificar dos posiciones. Una que le asigna mayor agencia a los objetos tecnológicos y a los cambios de tecnología. Esta posición, hace énfasis en el acceso tecnológico y la capacidad de conectividad a internet (on-line). Otra, que sitúa la agencia en los sujetos sociales y su capacidad de producción cultural, adaptación y apropiación (Ramos, 2015). Si bien desde la perspectiva de la brecha digital existen territorios y poblaciones relegados en los avances tecnológicos (Raad, 2006), lo cierto es que las TIC han generado unas transformaciones indudables en las formas de sociabilidad contemporánea. Las relaciones entre pueblos indígenas e internet, y el uso y las formas de significación y apropiación, son experiencias contemporáneas que dan cuenta del contexto actual de los pueblos indígenas, y que, siguiendo a Marcus (1995), no se restringen a un lugar físico concreto, sino que se desplazan a relaciones locales, nacionales y transnacionales.

Las comunidades indígenas no se encuentran aisladas y, como sugiere Shalins (1999), las interacciones externas e internas con el mundo digital e internet han permitido que costumbres, rituales y celebraciones se fortalezcan en interacciones que se acomodan a las relaciones y estructuras previamente existentes. De acuerdo con Postillo (2011), es desde la producción de localidad donde se dinamizan las relaciones y prácticas sociales por medio de la realización y circulación de contenidos, situando contextualmente los espacios online y offline. Para Ginsburg (2008), la categoría de era digital genera unas formas jerárquicas entre quienes pueden programar, quienes solo utilizan el ordenador y quienes no tienen acceso a estas tecnologías. Reconoce que, dentro de ciertas comunidades, existe un uso estratégico de los medios de comunicación, tanto para mantener un sentido de comunidad, como para crear representaciones de un tradicionalismo estratégico. Ginsburg (2008) denomina a este fenómeno como activismo cultural (*cultural activism*) en el que el uso de

las tecnologías se produce de manera contextualizada a partir de los intereses locales de los pueblos indígenas.

La historia de los medios indígenas tiene unas características particulares en cada parte del mundo (Canadá, Australia, México, Brasil, Bolivia). Su surgimiento se ha caracterizado por darse en países con una historia de abuso colonial, con presencia importante de población indígena, en el marco de unas políticas de multiculturalidad y en el que las producciones indígenas se encuentran en tensión, entre: procesos impulsados por el Estado, fondos internacionales, y procesos autogestionados. En la actualidad, el auge de festivales y organizaciones de comunicación indígena permite acercarse a sus procesos de producción y circulación audiovisual desde una aproximación multisituada. El seguimiento de las imágenes sobre y hechas por indígenas, supuso un tema pertinente para el caso de la SNSM, porque responde a la relación de la imagen como algo que circula y genera relaciones en diferentes escalas, en contextos transnacionales e intercambios comunicativos pluriétnicos. De la misma forma, implica establecer las imágenes producidas desde el Estado, la comunidad internacional hacia la SNSM y de ahí hacia afuera, en un flujo y diálogo continuo.

En 1985 se celebró el *I Festival Latinoamericano de Cine y videos de los pueblos indígenas de México*. Este encuentro permitió que se conformara la CLACPI, y, desde entonces, existe una gran cantidad de festivales y organizaciones que promocionan los medios indígenas en Latinoamérica y el mundo. Incluso festivales de cine tan prestigiosos a nivel mundial como Sundance y Cannes tienen espacios para la promoción y financiación de producciones indígenas (Gisnburg, 2011). En el 2019 el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI) inauguró una sección para películas realizadas por indígenas. En este contexto, una de las preguntas relevantes que surgen es: ¿a qué se le llama producciones indígenas? Cuando se habla de medios de comunicación indígena, “lo indígena” aparece en relación a algo más, es decir, a partir de la existencia de una alteridad (Peterson, 2003). Según Wilson y Steward (2008), los medios indígenas son formas de expresión conceptualizadas y producidas por personas indígenas alrededor del mundo. Empero, desde una aproximación etnográfica, estos procesos de producción audiovisual no

son creados de manera aislada, sino que, por el contrario, involucran un equipo multicultural en permanente diálogo y concertación (Cardús, 2014). Los modos de consumo audiovisual hacen que la mayoría de comunidades indígenas y no indígenas estén expuestas a los formatos narrativos de Hollywood, a las telenovelas locales y, en general, a la televisión comercial (Flores, 2005). No obstante, son precisamente estas formas de intercambio entre lo “propio” y lo “externo”, el “observador” y “el observado”, que aparecen en el estudio de los medios de comunicación indígena, lo que hace cuestionar estas dicotomías dominantes. Según Paterson (2003), los análisis desde la antropología de los medios de comunicación permiten una perspectiva transcultural, que es saludablemente escéptica a universalismos y esencialismos. Como otras ciencias sociales, la antropología se interesa por los cambios que se generan en el mundo en la era de la globalización. Dentro de la teoría de la comunicación, una aproximación antropológica entendería la comunicación desde el paradigma del intercambio, haciendo parte de una amplia tradición que viene desde el *“Ensayo sobre el don”* de Mauss. El modelo del intercambio puede tomar lugar en el mercado o involucrar redes de redistribución o reciprocidad. Desde esta perspectiva, se asume que tanto los productores como los consumidores no son agentes pasivos, sino que, por el contrario, transfieren un tipo de conocimiento que luego es resignificado y apropiado a partir de sus propias producciones audiovisuales (Cardús, 2014). Un abordaje desde el intercambio permite pensar no sólo las particularidades de la producción indígena de forma local, sino también sus posibilidades de articulación en redes que configuran alianzas y generan otros usos e interpretaciones de lo indígena, por parte de los mismos pueblos indígenas.

“Ir escuchando”: Derechos de la naturaleza y producción de artefactos comunicativos
“Poco a poco la gente se dará cuenta que la plata no vale nada frente al agua”. Amado Villafaña

El día 26 de septiembre de 2018 en el asentamiento Wiwa de Gotshezhi (vereda El encanto) ubicada por la cuenca del río Guachaca, se presentó la película *Ranchería* (2017) de Amado Villafaña, producido por la embajada de Suiza de Colombia, en el marco del mismo festival

de *Cine y Video indígena Daupará, Los espíritus de la imagen*. La pantalla se ubicó en un lugar de reunión tradicional de la comunidad wiwa, en el que se encontraban varios comunicadores y realizadores indígenas del ya disuelto Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi (CCZ): Amado Villafaña, Roberto Mujica, Saúl Gil y Pablo Mora que estaban en calidad de anfitriones del festival. También habían comunicadores y comunicadoras indígenas de los pueblos Embera, Wayúu, Nasa, Kuna, entre otros. La mayoría del público eran niños, mujeres y hombres wiwas, habitantes del asentamiento. Amado Villafaña empezó su intervención hablando sobre la resistencia que han llevado a cabo los cuatro pueblos indígenas en la denominada Línea Negra y el papel en la defensa del territorio, especialmente del cuidado del agua y la amenaza que representan los proyectos de explotación minero-energéticos. La película trata sobre un pagamento de un Mamo Wiwa que viaja con un niño aprendiz y la Saga, desde donde nace el río Ranchería en territorio Wiwa, hasta donde desemboca en territorio Wayúu. En su travesía pasan por las minas de la empresa Cerrejón, mostrando la devastación ecológica de la empresa minera y de paso el significado del agua para los wiwas y lo que implicaría su desviación. Según el Mamo, sería como taponar las vías de escape del pene. El documental termina con el testimonio de una mujer wayúu que dice que el gobierno colombiano les dio las mejores tierras a las empresas de explotación carbonífera y cómo esto ha hecho que el pueblo Wayúu se esté muriendo de hambre y sed. El documental tiene una importancia por su componente multiétnico: es dirigida por un arhuaco, trata sobre un pagamento wiwa y aborda la problemática nacional sobre la escasez de agua y alimento en la Guajira que está matando al pueblo Wayúu⁷⁰. Al terminar la película, uno de los miembros del *Colectivo de Comunicaciones Wayúu Putchamaajana* (CCWP), intervino señalando cómo finalmente se logró parar la desviación del río Ranchería. Este proceso, significó un triunfo de la movilización no sólo de los pueblos indígenas del Norte de Colombia, sino que contaron con la solidaridad de otros colectivos no indígenas de todo el país. Este logro del pueblo Wayúu, implicó un periodo de persecuciones de los líderes indígenas por parte de Cerrejón,

⁷⁰ “La mortalidad infantil en la Guajira ha alcanzado niveles comparables con los de Ruanda y no muy lejanos de los de Etiopía, de acuerdo con un informe publicado por las Naciones Unidas. De la Hoz cree que en realidad las víctimas fatales son muchas más de las que contabilizan los indicadores oficiales, esto debido a la escasez de servicios médicos y a la tradición wayúu de enterrar a sus hijos en sus propias tierras.” En: Revista Vice. Visto el: 11/06/2019 https://www.vice.com/es_co/article/yv7vvx/en-colombia-la-falta-de-agua-potable-esta-matando-miles-de-ninos-indigenas.

de acuerdo con las intervenciones de los comunicadores wayúu. *Ranchería* (2016) es un manifiesto sobre el tema del agua y los proyectos desarrollistas ligados a la explotación de recursos minerales y desvío de cuencas. Este tema es un problema transversal que afecta no sólo a los pueblos indígenas del Norte de Colombia, sino a los pueblos indígenas del mundo.

En la serie *Palabras Mayores* (2009) del CCZ en el capítulo “¿Por qué nuestra tierra es sagrada?” El Mamo arhuaco José Romero Mamo explica qué es ser indígena y el papel que cumplen para proteger la SNSM: “*Lo hacemos porque nuestro padre Serankua hizo la tierra y las normas a nuestros padres, madres, abuelos y bisabuelos les dejaron estas tierras para que la cuidaran y esa es la razón de ser indígenas. Debemos tratarla bien, así como hacemos con nuestro cuerpo. Debemos tener en cuenta el nacimiento, el desarrollo y la vejez de cada ser.*” En el capítulo “¿Quién amenaza el agua?” el mamo Kogi José Shibulata explica la importancia del cuidado del agua: “*Así nos lo dejaron saber. Esta es nuestra Ley de Origen. Pero el maltrato a nuestros sitios sagrados ha causado muchos problemas. Aunque cancelemos el tributo, el daño ya está hecho. Por eso tenemos que intervenir en los sitios sagrados. Algo está pasando con el río Ranchería. Es como si taparan el pene, así ¿quién puede orinar?, Si no se orina, se puede inflar el estómago y puede morir. Entonces será que estos sitios no sienten el mismo dolor*”. Existen dos elementos comunes en el discurso de los Mamos. Por un lado, se establece una relación ritual con el territorio y el cuidado de la naturaleza desde el pagamento, es decir, desde una práctica que permite que se recobre el equilibrio. Por otro lado, crean metáforas, en las que el cuidado de la tierra se relaciona con el cuidado del cuerpo. Al igual que el cuerpo sufre y siente dolor, también los elementos de la naturaleza como el agua lo hacen. Esta vinculación profunda con el territorio desde lo ritual y el cuerpo comprende una epistemología no binaria sobre cómo se clasifica la cultura, la naturaleza y el cuerpo. La comunicación indígena entendida como *renokwa awekweyka* que traduce “ir escuchando”, aborda los principios de la Ley de Origen interpretada por los Mamos, pero también se materializa en objetos como audiovisuales y películas de los colectivos de comunicación indígena como en: *Palabras Mayores* (2009) o *Naboba* (2015). Sin embargo, los *artefactos comunicativos* no tienen los mismos ritmos de producción y algunos de estos son

producidos con un carácter más informativo para “el hermanito menor” o de conocimiento interno para la misma comunidad.

Quizás una de las películas que más ha circulado del CCAY y que, personalmente he tenido la oportunidad de ver en diferentes contextos como Barcelona, Bogotá y Kutunzama ha sido *Naboba* (2015) de Amado Villafaña, financiada por ONG norteamericana *The Nature Conservancy*. La película empieza con la siguiente frase: “*Hemos fallado en hablar con ustedes*” refiriéndose a los “hermanitos menores” y termina con el Mamo Camilo Izquierdo tocando la flauta en Kutunzama. *Naboba* (2015) es la historia de un pagamento en el que se hace un recorrido por diversos asentamientos arhuacos, desde la Ciénaga Grande hasta los picos nevados dónde se encuentra la laguna sagrada de *Naboba*. El documental tiene como línea argumental un viaje por las montañas en la que los protagonistas pasan por diferentes comunidades y se entrevistan con algunos Mamos sobre la responsabilidad de los “hermanos mayores” del cuidado del agua, la naturaleza, la protección de los picos nevados y la amenaza que representan la explotación de las empresas mineras. En cada presentación, la película ha logrado interpelar de manera distinta a los públicos y ha puesto en escena uno de los problemas más complejos que afrontan los pueblos indígenas en la actualidad: el detrimento del agua por la explotación de minerales. En efecto, una de las mayores críticas que se le hace a la minería es la contaminación de las fuentes hídricas. El agua se configura en su narrativa como un elemento central dentro del sistema de creencias, como un ser que tiene vida propia y que, por lo tanto, debe ser sujeto de derechos jurídicos y sociales.

La invisibilidad de los pueblos indígenas de la SNSM en la representación por parte de las empresas minero energéticas contrasta con la visibilidad de la lucha frontal que han llevado contra esta empresa desarrollista, por medio de la producción de documentales como: *¿Por qué el agua?* (2009) *Naboba* (2015) y *Ranchería* (2016). No obstante, la problemática de la explotación minera es compleja y difusa desde el mismo hecho de identificar los territorios específicos en donde se quiere explotar el territorio, hasta la posibilidad de rastrear los capitales de las multinacionales involucradas. De acuerdo con la abogada Luisa Castañeda de la *Confederación Indígena Tayrona* (CIT), la minería en la SNSM se caracteriza por la

presencia de canteras. La CIT, no tiene identificado quiénes son los actores o multinacionales interesados en los títulos mineros, ni tienen una información precisa de la situación real de la minería, ni de sus afectaciones. No existe información accesible para las comunidades, en la que exista una caracterización o georreferenciación de los territorios que tendrían una afectación de los proyectos minero energéticos. Si bien se tiene una información del 2014 por parte del Ministerio del Interior, ésta resulta sumamente desactualizada, ya que en los últimos años se ha aumentado exponencialmente la expedición y solicitud de títulos mineros y licencias ambientales en la SNSM. El ocultismo y la atomización de esta información y de los capitales, es parte de las estrategias de las multinacionales, para no ser identificadas y de esta forma, diluir las responsabilidades concretas que afectan al territorio. Lo que termina pasando, es que el Estado distribuye responsabilidades entre las multinacionales y éstas terminan por ocupar el lugar del mismo Estado, reduciendo su presencia, casi que exclusivamente al orden jurídico y policial. La responsabilidad termina ocultándose y difuminándose como si fuera parte de un juego de lo visible y lo invisible.

La CIT, presentó una acción de tutela ante la Corte Constitucional en la cual se mandaron todos los títulos mineros y las licencias ambientales de las que tenían conocimiento. Sin embargo, la sentencia perdió en la primera y la segunda instancia. A la fecha todavía se encuentra en revisión. Dentro de la CIT, existe una serie de preocupaciones sobre el futuro de esta tutela. Cuando la Corte Constitucional la seleccionó, los pueblos indígenas y sus autoridades tomaron la decisión política de no asistir a las consultas previas porque, según ellos, no habían las garantías suficientes para poder establecer un diálogo. Al dejar de asistir a las consultas, la Corte Constitucional les está diciendo, de acuerdo con la abogada Luisa Castañeda: *“Ustedes están pidiendo que respete la consulta previa, pero cuando se le convoca a la consulta, no van.”*. En efecto, las autoridades indígenas están desarrollando una estrategia mixta en la que han establecido un diálogo con otras organizaciones sociales indígenas (OPIAC y la ONIC), ambientalistas, políticos y la procuraduría general como parte del proceso de activismo judicial y de comunicación sobre el tema. Se han realizado ruedas de prensa con medios de televisión local y nacional en la que muestran cómo los proyectos energéticos y la minería los está afectando como pueblo indígena. También se ha

buscado alianzas con congresistas de izquierda (partidos Polo Democrático y Partido Verde), con el fin de tener espacios en el senado.

De acuerdo con el informe del Observatorio ADPI (2017), las empresas minero energéticas, en Colombia, se presentan ante la opinión pública, como un modelo de desarrollo en el que existe un flujo de capital que le entra al país y vienen acompañados de proyectos modales, que involucran la construcción de puertos y autopistas. Sin embargo, los costes de la minería son mucho mayores para la población, que sus supuestos beneficios (Observatorio ADPI, 2017). De acuerdo con el informe de ADPI (2017), primero, Colombia es el país que menos tributa por proyectos minero energéticos en Latinoamérica, eso quiere decir, que el dinero de regalías, no revierte en las poblaciones. Segundo, los territorios en los que se desarrollan estos proyectos, generalmente ponen en riesgo la soberanía alimentaria y la autonomía política. Tercero, el nivel de impacto ambiental de la minería afecta la salud de los pobladores, muy especialmente de los niños debido a la contaminación del agua producida por el mercurio. Dentro de la minería, los autores establecen distintos tipos de minería. Existe una diferencia entre minería ilegal, informal y de subsistencia que, de acuerdo con la normativa actual, básicamente se diferencia por el volumen de minería que se extrae. La complejidad jurídica de la minería en Colombia radica también en los procesos de adjudicación de los territorios a explotar, que se dan en un primer momento con la adquisición de títulos mineros y luego con las licencias ambientales. Existen mecanismos como las consultas previas, a través de las cuales las poblaciones son informadas de acuerdo con los convenios internacionales de la OIT. No obstante, estas consultas no son vinculantes, lo que significa que la última palabra no la tienen las comunidades, sino el Estado. En efecto, en algunos territorios como en Cajamarca (Tolima), las poblaciones han decidido decirle no a la minería mediante consultas populares, pero estos procesos autónomos han sido amenazados porque, por un lado, se quiere limitar el alcance de las consultas populares por parte de la Corte Constitucional y, por otro lado, los títulos mineros todavía pertenecen a las corporaciones mineras que esperan que el clima político cambie para volver a los territorios o demandar con millonarias indemnizaciones al Estado colombiano.

El lugar de la comunicación: Proyecto hidroeléctrico en Ikarwa, drones y etnogeorreferenciación

Durante el trabajo de campo, tuve la oportunidad de hacer parte de la producción de dos *artefactos comunicativos* con el Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi (CCAY) realizados, a partir de la reunión celebrada en el asentamiento arhuaco de Ikarwa (Besotes), en el que se quiere hacer *El embalse Multipropósitos Los Besotes*⁷¹. Sí bien, el tipo de proyecto no está relacionado con la minería, este contexto etnográfico me permitió acercarme a los procesos de producción de *artefactos comunicativos*, en el que se sitúan actores, disputas y procesos colectivos. El primero artefacto, fue un video en el que se hacía uso de un dron para mostrar el asentamiento que se estaría inundado por una cuenca del río Guatapurí, que eventualmente se desviaría. En el video, se aprovechó la presencia de diferentes líderes arhuacos, miembros de la ONU y representantes del Estado para, escuchar sus testimonios e integrarlos en la narrativa del video en defensa del territorio. El segundo artefacto, constituyó en un video de Google Earth, en el que se hacía un recorrido identificando los asentamientos indígenas de la cuenca del río Guatapurí para propósitos internos. La reunión en Ikarwa permitió que se juntaran en un mismo lugar varios hechos que estaban sucediendo. La suma de actores y el detonante comunicativo de la opinión en contra de la posición de los indígenas que apareció en la radio local (Radio Guatapurí), significó un llamado colectivo que hizo que los Arhuacos se pronunciaran. La conjunción de estos elementos, aparentemente azaroso, empezó con la radio, que se propagó en ondas electromagnéticas. Luego, el mensaje se replicó en las cadenas de mensajes por WhatsApp, para que, finalmente, fuera respondido por los indígenas en un comunicado conjunto. La escucha tomó un lugar en el espacio desde una respuesta colectiva que cobró significado en el territorio. La comunicación desde el ir escuchando se delineó y se cimentó en el lugar afectado, desde donde se produjo el pronunciamiento final, haciendo uso de la palabra y la imagen.

⁷¹ Este proyecto, fue ideado en 1969 y tiene como propósito la construcción de una represa para abastecer de agua y electricidad a la ciudad de Valledupar capital del departamento del Cesar. De acuerdo con los estudios, la represa se localizaría en la cuenca del Río Gutrapurí en las estribaciones de la Sierra Nevada de Santa Marta que corresponde a territorio de los pueblos indígenas Arhuaco y Kankuamo.

Todo comenzó con la nota de opinión política que apareció en mayo de 2017 en la radio local “Radio Guatapurí” en el programa “Maravilla Estéreo”. La nota comenzaba así:

“A raíz de la reunión que hubo en Medellín, en dónde se entregó el estado de factibilidad de la represa, o el embalse multipropósito de Besotes, ya los indígenas salieron a cacarear, a decir que ellos no han dado permiso, que la situación debe ser concertada, que la consulta previa y todo aquello. Lo que hay que pensar es qué está en riesgo el futuro de Valledupar, de sus habitantes y sus influencias.”

Otro de los periodistas continuó con el discurso y este fue el comentario que más indignación causó entre los indígenas:

“Aquí tenemos la bendición de contar con varios ríos y el más importante, por supuesto, es el río Guatapurí y resulta que no podemos, so pretexto de un derecho que tienen los indígenas, por... perdónenme la expresión: atravesarse como una vaca muerta en este proyecto.”

La animalización como forma de designar a los indígenas con términos como “cacarear” y “vaca muerta”, responde a una vieja forma colonial de anular la alteridad y hacer, de acuerdo con Castillejo (2016), que el otro devenga un peligro, en un constructo que lo sitúa en algo menor a lo humano. La periodista continúa:

“El mensaje es claro, es que los indígenas no pueden seguir siendo la piedra en el zapato de los proyectos de infraestructura en el país. No sólo pasa en el Cesar, sino en el Cauca y en el interior del país. A ellos hay que socializarles esto, pero tienen que entender que no pueden seguir un argumento que dentro de su cosmovisión es respetable, pero que no tiene ningún sustento científico o técnico porque la madre tierra no lo permite.” En otra parte reafirma el mismo argumento: *“Eso es lo que tenemos que entender, que sí tienen unos derechos (los indígenas), pero al fin y al cabo no pueden ser la cortapisa del desarrollo.”*

En estos dos fragmentos se retoma el discurso desarrollista que se ampara en la ciencia y la técnica como único lugar legítimo de enunciación y ordenamiento del territorio. La epistemología indígena es anulada y reducida a una “cosmovisión” que hace más parte del mundo de la fantasía, de la superchería y la creencia, que no es digna de tomarse en cuenta para asuntos tan complejos y “técnicos” que sólo corresponde a los expertos y que ni siquiera los oyentes pueden entender:

“Hay cuatro escenarios en los cuales se podría realizar la represa con una expectativa razonable de viabilidad financiera. Esto traduce que hay un escenario uno, un escenario dos, un escenario tres y un escenario cuatro. Es muy complejo y técnico explicarlo ahora, pero hay esa viabilidad financiera”

El argumento de la periodista, termina por afirmar que no importa desviar el Río Guatapurí si existe una “viabilidad financiera”. En el fondo, no es importante discutir lo que implicaría reubicar a las poblaciones asentadas (indígenas), desviar el Río Guatapurí y ocasionar una intervención drástica en el territorio. Lo importante, según la periodista, es que dentro de los acuerdos a los que llegaron los expertos existe una “viabilidad financiera”, sin embargo, dicha “viabilidad” se encubre de argumentos técnicos que son invisibles e incomprensibles para la opinión pública.

El 30 y 31 de mayo de 2017 se desarrolló en Ikarwa (Besotes) la reunión organizada por la ONU y financiado por la Oficina de Asuntos exteriores de España, con el fin de establecer un protocolo sobre consulta previa al pueblo Arhuaco. Las autoridades indígenas habían escogido este lugar de manera estratégica, por el pronunciamiento reciente de los medios locales sobre *El embalse Multipropósitos Los Besotes* que se desarrollaría precisamente en ese asentamiento arhuaco. Amado Villafañá, como director del CCAY me llamó para que lo acompañara en calidad de camarógrafo. Nuestra presencia consistía en hacer una memoria visual del evento y así establecer una estrategia comunicativa para responder la nota de *Radio Guatapurí*, que para muchos Arhuacos había sido una ofensa. En la reunión al aire libre, las mujeres estaban separadas de los hombres tejiendo mochilas y los hombres mientras tanto poporeaban, sin perder la atención a lo que se decía. En esta ocasión, había

una mayor cantidad de hombres que mujeres, sin embargo, contaban con la presencia de mujeres líderes arhuacas como Leonor Zalabata y Benerexa Márquez. Este tipo de reuniones son largas, porque cada intervención se traduce del iku al español y viceversa, con la ayuda de Adriano, el traductor oficial de la CIT. En la reunión, además de las autoridades arhuacas, había representantes de la ONU, en su mayoría mujeres, y comunicadores contratados por el organismo internacional, llamados LA PLENA. También había indígenas Nasa del Cauca (que habían venido con el apoyo de la ONU), y en el segundo día, asistieron miembros del Ministerio del Interior, Defensoría del Pueblo y Procuraduría. En suma, en Ikarwa se encontraban reunidos no sólo actores nacionales, sino internacionales y comunicadores indígenas y no indígenas. El primer día del evento empezó la reunión con la intervención de los Nasa, quienes contaron su experiencia con la represa *La Salvajina* en el Cauca y las consecuencias medioambientales y sociales que tuvo. De acuerdo con su experiencia, la represa fue construida a pesar de la oposición de ellos y en efecto, hubo varios problemas medio ambientales y de desplazamiento de las comunidades asentadas. Resulta relevante cómo este tipo de espacios permiten generar un diálogo interétnico sobre proyectos de desarrollo que los afecta como pueblos en el escenario nacional. Luego de la intervención de los Nasa, se discutió el texto del protocolo de consulta previa que ya casi estaba listo. Sin embargo, se objetaron algunos elementos que terminaron por cambiarse: Primero, no se explicaba cómo se encuentra organizada la CIT. Segundo, en el documento, no se desarrollaba de manera clara qué entiende el pueblo arhuaco por “territorio” y “tiempo”. Para resolver estas definiciones, se mencionó que para hablar sobre territorio era necesaria la presencia de los otros pueblos indígenas de la SNSM. Uno de los líderes arhuacos, explicó qué entendían por “tiempo” los arhuacos, haciendo la aclaración que debería consultarse a un Mamo: *“El tiempo se entiende desde los ciclos de la luna, las estrellas y el sol y esto tiene unas repercusiones en el calendario, la organización de las cosechas, la cotidianidad y los ritmos espirituales. Desde el 8am - 12am se hacen actividades positivas y desde las 12 hasta la noche, actividades negativas”*. La importancia de definir el tiempo, de acuerdo con los líderes, consiste en poder establecer los momentos para hacer las consultas previas para que no les ocupe una presencia y participación constante en este tipo de reuniones.

En el segundo día de la reunión, por la mañana, antes de la firma del protocolo con la presencia de los representantes del Estado, se escuchó el audio de Radio Guatapurí públicamente. La líder Leonor Zalabata, quien fue nombrada en la locución⁷², señaló cómo la consulta previa es un compromiso no sólo con el Estado, sino con la OIT y recordó los acuerdos de Ginebra. Al terminar su pronunciamiento, algunos líderes sugirieron incluso interponer una demanda a Radio Guatapurí por sus comentarios ofensivos y denigrantes. Antes del almuerzo, se procedió al acto protocolario de la firma. La representante del Ministerio del Interior, decidió no firmar porque, según ella, en el texto decía que se había acompañado a las comunidades durante todo el proceso cuando esto no había sucedido realmente. Uno de los análisis extra oficiales de la reunión señalaba, que el protocolo impulsado por la ONU, podría resultar contraproducente para las comunidades porque lo que hacía era centrarse solo en el pueblo Arhuacos, quienes si bien se han caracterizado por su diplomacia y su carácter conciliador y político, no involucraba al resto de pueblos indígenas. Esto, hacía que los indígenas no pelearan en bloque, sino de forma autónoma y se generara fragmentaciones. En el fondo, más allá de las buenas intenciones de la ONU, existía una lógica de “divide y vencerás”.

De manera paralela a este proceso junto con el CCY, nos encargamos de grabar las intervenciones de los diferentes actores mencionados, en la que hacíamos tomas de contexto de la reunión y tomas aéreas con un dron. Para esto, Amado Villafaña había contratado un operador de dron con quien había establecido un intercambio no monetario en la que le cedían las imágenes al CCY. Amado, como director, me dio las indicaciones de filmar a los niños y a las mujeres, y así generar un tipo mayor de sensibilidad para que el video tuviera un mayor alcance y se volviera viral. Amado ya había utilizado el dron para películas como *Ranchería* (2016) en la que mostraba cómo el río estaba cercado por la empresa del Cerrejón. El video de Ikarwa tenía la finalidad de informar a los hermanitos menores sobre los proyectos de desarrollo en la SNSM y la visión de los indígenas. La escala de la mirada del dron permitía un ojo mecánico de águila, que desde el cielo puede ver lo que desde la tierra es imperceptible. Las imágenes se sitúan en un lugar en donde el

⁷² “Y dónde vive la mayor parte de la población indígenas, ya no vive en la Sierra, viven en los centros urbanos. Mire a ver donde estudian los hijos de Leonor Zalabata...” En Radio Guatapurí, 2017.

ojo humano no tiene acceso, ampliando el paisaje y permitiendo una visión en que los “hermanitos mayores” guían el recorrido con el conocimiento del territorio y el manejo de la técnica audiovisual. El ojo del dron se eleva en los cielos y amplía la perspectiva del territorio y dimensiona visualmente los alcances del megaproyecto hidroeléctrico. Este artefacto volador, localiza e identifica los lugares específicos en los que se va a intervenir el ecosistema.

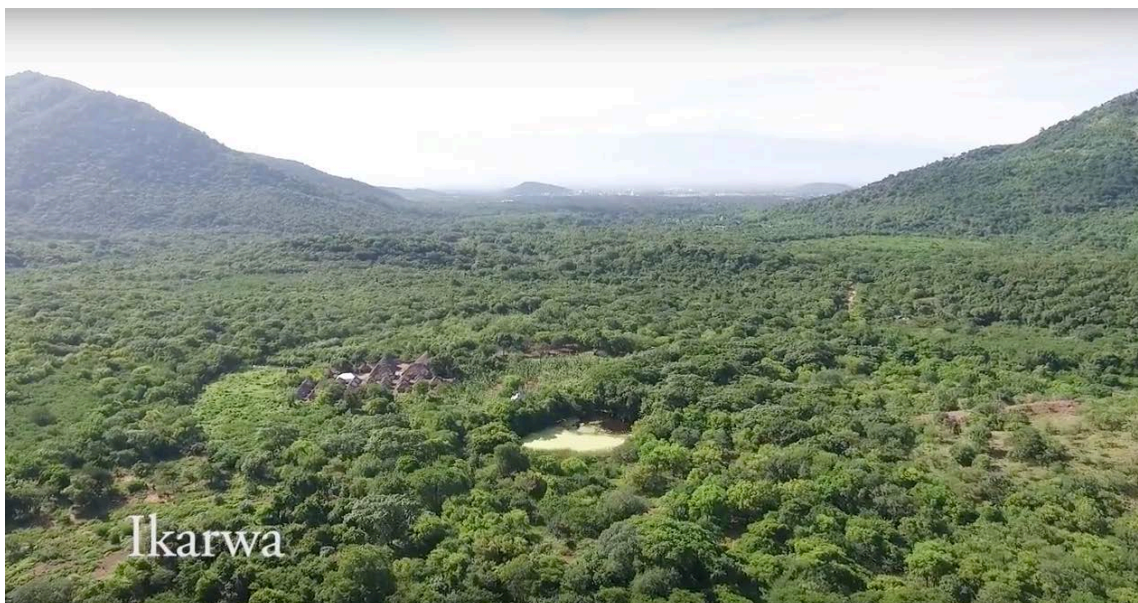


Figura 35 Fotograma de Dron. Video Ikarwa.

Los procesos comunicativos de filmar, registrar y documentar permiten un acceso privilegiado en contextos en los que participan líderes, autoridades indígenas y actores nacionales e internacionales. En mi rol de camarógrafo del CCAY, tuve la oportunidad de guardar una parte de la memoria audiovisual del pueblo Arhuaco, y en ese sentido, hacer una elección de lo que se graba y lo que no, de lo visible y lo invisible. Un ejemplo de esto, fue un espacio autónomo de discusión de los Arhuacos que no se grabó por expreso señalamiento de Amado. De manera análoga, lo mismo sucedió cuando se estaba modificando el documento del protocolo y las autoridades indígenas señalaron que existen cosas que “*no pueden decirse al bunachi*”. Nuevamente lo visible y lo invisible cobra un matiz distinto. Comunicar, en este caso, se trata de escuchar atentamente y seleccionar el lugar, el medio y la información que se le quiere decir al “hermanito menor”, en un proceso

de traducción que contiene las dificultades y desafíos que implica la comunicación transcultural. Así lo señaló un líder indígena.

“Es difícil hacerle entender a los hermanitos menores la idea, el pensamiento. Cómo se proyecta el indígena hacía el futuro para la permanencia, no solamente de los indígenas sino de la humanidad, de todo ser viviente. Y me llena de contento porque hay civiles que están ayudando a hacer documentos realmente como pensamos los indígenas. Y que las entidades Defensoría del Pueblo, Procuraduría, el Ministerio del Interior, Asuntos étnicos entiendan cuál es nuestro pensamiento. Los indígenas no solamente queremos sembrar una mata de maíz para mirar sembrarla, sino miramos la cosecha, el resultado. Las Represas que se han hecho en el país, aquí en la Guajira se hizo una, pero se gastó mucha plata, ha tenido impacto, pero el beneficio ninguno.”⁷³

La producción de artefactos comunicativos además de partir de contextos específicos desde donde se enuncia la comunicación, se elaboran con el uso de tecnologías y programas de computación, a los que los pueblos indígenas cada vez tienen más acceso como: drones y programas de georreferenciación, etc. En el caso del video que realizamos llamado: *Rechazo a la Represa Bezote (Ikarwa)* (2017) se usó cámaras, sonidos, drones y programas de edición en Mac. Mientras tanto, en el segundo artefacto que desarrollamos con el CCY utilizamos fundamentalmente Google Earth. El producto consistió en hacer un trabajo de *Etnoreferenciación* del recorrido del Río Guatapurí, desde los picos nevados, pasando por sus diferentes cuencas, hasta llegar a su desembocadura. Este recorrido virtual permitía localizar las diferentes comunidades asentadas cercanas al Río Guatapurí y su afectación en una eventual construcción de la hidroeléctrica. La realización de este artefacto comunicativo, implicó no sólo un conocimiento técnico del manejo de Google Earth sino un profundo conocimiento del territorio. Muchos de los lugares por donde pasa el Río Guatapurí no aparecen en Google Earth, lo que implicó que para la realización del video se necesitará el conocimiento del territorio de Amado Villafaña y de su hijo Ángel Villafaña para identificar los asentamientos y sus nombres en un proceso de creación colaborativo. A

⁷³ Visto en 09/11/2018 "Rechazo a la Represa Bezote (Ikarwa) <https://www.youtube.com/watch?v=oTbZOednkYY&t=46s>

diferencia del video de Ikarwa, que era un artefacto comunicativo orientado hacia afuera y los hermanitos menores, el video de Google Earth tenía una orientación interna, especialmente para las autoridades indígenas. La intención del CCAY, de igual manera que con el video de Ikarwa, consistía en poder tener la aprobación de las autoridades arhuacas y de esta forma, poder grabar en las partes altas de las montañas, eventualmente hacer un documental y tener un registro visual más detallado. El recorrido en Google Earth identificaba los asentamientos cercanos al Río Guatapurí y bajaba nombrando los asentamientos y estipulando a cuál pueblo indígena pertenece cada asentamiento indígena (Kogi, Arhuaco, Wiwa, Kanakuamo).

Tanto el video de Ikarwa, como el recorrido del Río Guatapurí, en tanto *artefactos comunicativos*, condensan un entendimiento profundo sobre lo que es el agua, la naturaleza y la gestión del territorio. En el diálogo que establecen los Arhuacos en Ikarwa a partir de la escucha, se hace un esfuerzo por incluir a la mayor cantidad de actores estatales y no estatales. Se apropian del lenguaje del hermanito menor desde la construcción de documentos escritos (protocolo de consulta previa) y recogen el lenguaje legalista del Estado. Su comunicación es amplia y hacen uso de la palabra y la imagen como un lugar común para buscar otros interlocutores, no sólo con el Estado sino con organismos internacionales. Los artefactos que producen también les sirven en la parte interna y les permite comprender el territorio desde otras perspectivas que amplifican la mirada desde el cielo. Sin embargo, el mensaje sigue siendo el mismo. Se parte de una defensa del territorio desde el entendimiento ecológico de la naturaleza como sujeto de derechos y desde los principios de la Ley de Origen. Así lo señala Amado Villafaña al final del video:

“Nosotros no podemos mendigar lo que ya está escrito en la Constitución, lo que ya se reconoce en la lucha de los pueblos indígenas. Que se cumpla las garantías. La Procuraduría, Defensoría, realmente comiencen a ejercer lo que les corresponde hacer. Reconocer a la naturaleza como ser viviente con derechos, es lo que debemos hacer todos. Esa visión de creación que no nos hace propietarios de un territorio, sino que somos hijos de ese territorio. Nos da a entender que no vamos a permanecer toda la vida, sino que

vamos de paso y nuestra responsabilidad es con nuestros hijos. Que sigan cumpliendo esa Ley de Origen para que sigan disfrutando de lo que es la madre tierra.”

Al reconocer a la naturaleza como sujeto de derechos se opone a la racionalidad mercantil, amparada en el desarrollo, la técnica y la “viabilidad económica”. Reconoce los derechos del agua y su importancia ecosistémica para la vida y la sobrevivencia. De acuerdo con De Sousa Santos (2010) las epistemologías dominantes se basan en la ciencia y las leyes, las cuales han sido históricamente construidas a partir de las necesidades de dominación del sistema económico capitalista y el colonialismo. Estas epistemologías hegemónicas, se han basado en la producción de un otro ignorante, retrasado, inferior e improductivo (De Sousa Santos, 2010, p. 22), que se relaciona con lo pre moderno, lo simple y lo obsoleto. Prioriza unas formas de saber basados en la ciencia moderna y la alta cultura como únicos criterios de verdad. Parte de una idea lineal de la historia, que solo tiene sentido desde el progreso, la modernización y el desarrollo y unas formas jerárquicas de organización, en las que la mujer, el negro, el campesino y el indígena han sido históricamente inferiores. Esto ha creado unas formas históricas que, De Sousa Santos (2010), ha llamado de *epistemicidio*, que designa el proceso de destrucción de los conocimientos vernáculos de los pueblos. Sin embargo, para el autor, las luchas más innovadoras y transformadoras vienen ocurriendo en el sur global en el contexto de realidades socio-político-culturales muy distintas y al mismo tiempo particulares. La emergencia de estas luchas se basa, en lo que él ha denomina una *ecología de saberes* que presupone la idea de una diversidad epistemológica del mundo, del reconocimiento de la existencia de una pluralidad de conocimientos que van más allá del conocimiento científico. Parte de una interconexión en la que incorpora otros saberes sin olvidar el de sí mismo, abrazando, de esta forma, tanto el conocimiento científico como el no científico. Su posibilidad radica en crear mundos no imaginados desde el uso de diferentes categorías y universos simbólicos. Parte de la prudencia como elemento rector de conocimiento, no desde unos dictámenes infalibles, sino por el contrario, se encuentra en contante diálogo con el mundo occidental. En efecto, los *artefactos comunicativos* indígenas, como se vio con el video del recorrido por la cuenca del Río Guatapurí en Google Earth, o el video viral sobre la represa de Ikarwa, realizados en un contexto en el que participaron diferentes actores sociales, guardan un conocimiento que incluyen el logos

y lo mítico, la técnica y principios de la Ley de Origen, la experiencia y el conocimiento científico. Son artefactos, que, si bien son traducciones de unas formas de pensamiento más densas, resumen la complejidad de las interacciones que viven los indígenas de la SNSM, marcados por lo local y lo global, lo tecnológico y lo tradicional.

Indigeneidad performada: imágenes y etnoturismo

No hay nada tan extraño, en una tierra extraña, como los extraños que vienen a visitarla.
Dennis O'Rourke.

A veinte minutos en carro del asentamiento arhuaco de Kutunzama, se encuentra Palomino, un pueblo que en los últimos años se ha consolidado como uno de los centros turísticos más importantes de la Costa Atlántica ubicado al pie de la SNSM, en el departamento de la Guajira. En Palomino transita una variopinta cantidad de personas. Se puede encontrar desde turistas europeos, hippies bogotanos, colonos e indígenas koguis, arhuacos y wiwas. Palomino hace parte de un entramado de cosmopolitismo tropical que ha provocado una mayor afluencia de turismo en Colombia. Al bajar a la playa desde la Troncal del Caribe, los precios se incrementan, los sonidos y la música es más fuerte. La playa aparece como el escenario perfecto para el consumo de diversos productos, en una amalgama cultural en las que se ofrecen tomas de Yajè, clases de Yoga en la mañana y Kundalini por la tarde, clases de inglés, italiano, francés y kággabba. Palomino es el encuentro entre varias culturas, en un contexto de selva tropical, mar y montañas. En ese contexto, la imagen del “indio” aparece y desaparece en las paredes de las calles, de forma camaleónica, camuflándose entre los transeúntes. Esta imagen, acentúa el exotismo del lugar y es producida y reproducida en fotografías, grafitis y objetos indígenas que se comercializan. Un día, desayuné en la carretera en la Troncal del Caribe cerca de un puesto turístico que ofrecían visitas a las comunidades indígenas. En el cartel de publicidad habían fotos de indígenas kogis y selfies de turistas, en su mayoría blancos, con los indígenas. Uno de los guías turísticos, se encontraba hablando con una pareja que venía de la Guajira y mientras desayunaban les ofreció visitar una comunidad kogi:

Guía turístico: Ustedes pueden ir y tomarle fotos a las indígenas que son bien bonitas.

Turista: ¿Y sí puedo tomar fotos?

Guía turístico: ¡Claro! les toma foto a las casas, a los niños y así. Es acá arriba, yo ya le tengo cuadrada a la gente.

El 17 de Julio de 2017 durante mi trabajo de campo en Kutunzama, mientras estábamos comiendo carne y arroz que yo había traído Efraín, líder de la comunidad, me dijo que venían unas personas de Bogotá. Después de comer, todos empezaron a preparar el árbol de moro para recibir a los visitantes. En Kutunzama nunca falta la comida y siempre vienen distintas organizaciones e instituciones para hacer presencia y traer “regalos”. Nos sentamos alrededor del árbol de Moro. Efraín y José Manuel empezaron hablar en *iku* sobre el turismo y las posibilidades económicas que representaba para los asentamientos indígenas cercanos a la carretera como Kutunzama. Cada vez más el tema del turismo estaba teniendo un lugar preponderante en las discusiones que tenían las autoridades indígenas. Otro de sus temas de conversación fue sobre la cerca de alambres de la entrada del asentamiento, señalando la necesidad de protegerla de las constantes intromisiones que venían sucediendo. Efraín explicó que cuando se viola la cerca, es como una afrenta personal. De manera paradójica, por un lado, se discutía sobre una mayor apertura para los turistas, pero al mismo tiempo, de una mayor protección al asentamiento. Poco a poco empezaron a llegar las mujeres, hombres y niños de Kutunzama y Bunkuimaque, para sentarse alrededor del árbol de Moro. El Mamo Camilo no estaba, pero había una gran cantidad de gente, no solo indígenas, sino familias colonas de Perico Aguado. Mientras esperábamos, las mujeres empezaron a tejer las mochilas y los hombres a poporear. Yo me hice con los hombres quienes me tomaron el pelo por la carne dura que les había traído. Finalmente, llegaron los invitados en dos camionetas Ford con platón. Entre las personas que arribaron, se encontraban dos mujeres de unos 50 años y varios jóvenes de Santa Marta. De las camionetas empezaron a bajar comida en una olla con arroz con pollo, maletas de viaje con ropa, mercados y una enciclopedia. Mientras unos preparaban la comida otros tomaban fotos, especialmente a los niños indígenas. Efraín se me acercó y me dijo que no le gustaba que las personas no se presentaran: “*Vienen, no se presentan y nos dan comida como si fuéramos cerdos, como si fuéramos animales*”. Nuevamente el lenguaje de la animalización se presenta, pero esta vez desde la voz de los mismos

indígenas. Ya varias veces desde mi estadía había escuchado cómo los regalos que traía, como la carne o las ayudas que venían se menospreciaban con algún comentario. De alguna forma, estos mecanismos permitían minimizar los regalos que venían de afuera, para no quedar en una situación de deuda⁷⁴. Efraín estaba en lo cierto, la comitiva que había llegado servía el arroz con pollo en platos de plástico, pero nunca aclararon quiénes eran, ni a quién representaban. Al escuchar el reclamo de Efraín, decidí acercarme a la organizadora y preguntarle que hacían allí. Natalia Ferry, era la encargada del proyecto, originaria de Santa Marta, pero vivía en Barcelona. El proyecto hacía parte de una ONG, que hasta ahora se estaba formando llamada “Danza de la hermandad”. Cuando le pregunté sobre su propósito, me respondió: *“Yo vengo ayudar a mi propia gente y mantener la cultura”*.



Figura 36 ONG en Kutunzama 2017. Foto: Sebastián Gómez Ruiz.

La escena no dejaba de tener tintes paternalistas y asistencialistas y reproducía una imagen ingenua de los indígenas como sujetos de beneficencia. Más allá de las buenas intenciones

⁷⁴ Este hecho, recuerda la anécdota del antropólogo Richard Lee entre los bosquimanos Kung!, en el desierto sudafricano de Kalahari. Lee, decidió hacer un buen regalo a los Kung! donde había estado viviendo mientras realizaba su investigación. Para esto, seleccionó el buey más grande y hermoso de la zona. Cuando los Kung! lo tomaron y mientras se lo comían le decían: “te han engañado, este animal no tiene valor”. Tiempo después, los Kung! le explicaron que cuando alguien ofrece un gran regalo, también se cree grande, se siente poderoso. Tal vez se imagina superior al resto de la aldea. (Harris, 1995).

de llevarles comida, paquetes, galletas y ropa, había un desconocimiento sobre las condiciones materiales y de producción del contexto en el que se encontraban. Si bien los mercados eran siempre bien recibidos, la ropa que traían desde Barcelona desconocía sus formas de vestir y tejer. Otra de las mujeres organizadoras que traía las enciclopedias decía: *“Las enciclopedias son para hacer consulta y no para que se las lleven”*. La ayuda estaba enmarcada en los valores de la ilustración, en las que se regalaban víveres básicos, pero también el canon del conocimiento occidental representado en el saber enciclopédico. Existía una escenografía de la “ayuda” de parte y parte, en la que unos hacían el rol de “dadores” y los otros de “recibidores”. ¿Qué intenciones había detrás de estas ayudas?, ¿Qué tipo de intercambios se establecían? Al mismo tiempo que se generaban unas ayudas enmarcadas en la cooperación, se desplegaba toda una producción de fotos, videos con cámaras y drones que “documentaban el proceso”. Los mercados y la comida creaban un tipo de intercambio implícito en el que “esos regalos”, les permitía tomar fotos de los indígenas. Los documentos visuales que producía la ONG, a su vez, les permitía recoger fondos en Barcelona, buscar recursos y de esta forma, continuar con la lógica de la cooperación. En un momento, Natalia quería tomarse una foto con los Arhuacos, pero aclaraba a *“con los que tienen vestido”*. A uno de los jóvenes le preguntó: *“¿por qué está tan serio?”*. Al terminar las fotografías Natalia preguntó, quienes tenía WhatsApp, y así mantener un contacto y poder comunicarse: *“porque si llamo por teléfono desde Barcelona me sale un ojo de la cara y ya no podré ayudarlos”*. Daisy era la única de las mujeres arhuaca presentes que tenía un Smartphone y así lograron compartir el contacto. Al final, yo me subí en la camioneta para que me acercaran a la carretera mientras los jóvenes no paraban de tomar fotos, selfies y hacer videos.

La producción de imágenes turísticas, tiene una similitud con las producciones de imágenes de los proyectos de cooperación. Tanto la cooperación como el turismo, tienen una genealogía colonialista en los que el nativo es cosificado por medio de la imagen. De acuerdo con MacCannell (1992, p. 1) el turismo refleja la sombra colonial en la que se expresan las dominaciones de clase, raciales y de género y al mismo tiempo, se encapsula la cultura y la naturaleza dentro de unas necesidades particulares. En esta compleja relación entre indigeneidad, turismo, colonialismo e imagen, ya no se trata de matar, reducir o

tortura al otro, sino de producirlo: el indígena se vuelve un objeto de producción (Baudrillard, 2000, p. 63). El tipo de intercambio que se da es a la vez simbólico y material. La imagen del indio además de la seducción que representa, cobra un mayor valor cuando está acompañada de un blanco que le está dando dinero, comida o ropa. Guarda una lógica del intercambio, en un contrato que es a la vez visible e invisible: “yo te doy, y tú te dejas tomar fotos”. El valor de la imagen-cosa está es su presencia, en la demostración de “estar allí”, del “dar” y la “ayuda”. La imagen del indígena seduce y guarda cierta sensualidad referente a lo exótico, lo distinto, lo arcaico y lo salvaje. Esta seducción se replica en una economía visual en el que el intercambio de imágenes también supone un intercambio de materialidades. ¿Cómo se escenifica el turismo?, ¿Cómo se producen las imágenes de indígenas en el turismo?, ¿Qué tipo de artefactos comunicativos se producen? Dentro del cine etnográfico existen varios documentales que trabajan la relación entre imágenes, turismo y colonialidad: *Canibal Tours* (1988) y *Framing the others* (2012).

Canibal Tours (1988) de Dennis O'Rourke, es especialmente interesante al complejizar la producción de imágenes etnoturísticas a lo largo del recorrido visual por el Río Sepik en Paupoa Nueva Guinea. Los turistas europeos producen a los nativos en la fotografía desde la diferencia, a partir de una mirada estereotipada que al mismo tiempo cosifica y subordina. De acuerdo con Silva (2009, p. 27), la película de O'Rourke plasma la transfiguración del turista en un agente (post)colonial que por medio de la producción de imágenes termina por recrear el imaginario colonial en la que se establece una imagen del colonizador como productor de imágenes y al colonizado como objeto de la representación, perpetuando así un imaginario de distanciamiento entre el uno y el otro. El performance de los nativos de Nueva Guinea no es ingenuo y por el contrario es “*un sujeto que maneja adecuadamente los códigos del capitalismo multicultural*” (Silva, 2009, p. 27). El indígena está dispuesto a performarse para recibir los beneficios económicos que implican la industria turística. No obstante, en el caso de los indígenas de la SNSM, el agenciamiento frente al turismo, ha implicado un manejo más complejo que la sola puesta en escena para captar beneficios en dinero o materiales que traen la industria turística. Si bien también existe una puesta en escena cultural, ésta guarda una comprensión más amplia sobre el turismo, que se despliega en los diferentes contextos en los que existe una apropiación de la industria. El

turismo se ha convertido en un lugar con proyecciones económicas y de sobrevivencia material para las los indígenas y las organizaciones que ven en este tipo de simulacro y performatividad una amenaza menor que la que representa la empresa desarrollista minero-energética. La producción de artefactos comunicativos ya no solo se cosifica en videos o fotografías, sino que implica toda una puesta en escena del instante, de la experiencia inmediata. Si por un lado se escenifica la cultura, por otro lado, emergen unas necesidades de tener más control sobre su representación que se cristaliza en un mayor control de la industria turística.

El turismo es usualmente percibido como una industria con pocas repercusiones socio-ambientales que genera ganancias a “bajo costo”. Sin embargo, a gran escala implica que existan recursos como agua, comida, energía y fuerza de trabajo sin las que sería imposible su existencia. En Colombia, el turismo ha configurado una serie relaciones sociales que han estado marcadas por un contexto de violencia y conflicto armado, lo que ha hecho que se consolide tardíamente, en relación con otros países de la región. Durante los años 80 y 90, el país vivió uno de los periodos más violentos de su historia, que hizo que el turismo en su mayoría fuera interno (Ojeda, 2012). A principio de los 2000 en el gobierno de Álvaro Uribe (2002-2010) y su política de “seguridad democrática” el turismo empezó a volverse una de las industrias más importantes: ¿Cómo se pasó de un país en dónde nadie venia por el conflicto armado a ser un país turístico? A medios de los 2010 empezaron aparecer eslóganes publicitarios como: “Colombia el único riesgo es que te quieras quedar” o “Colombia es pasión” Este imaginario de Colombia como un país “pacificado” se fue alimentado más recientemente con películas como *Colombia Magia Salvaje* (2015) que muestra la exuberancia del paisaje y la diversidad ecosistemas en un documental con gran circulación (Cine Colombia, Netflix). Para Ojeda (2012), el turismo en Colombia además de abrir otros mercados, ha facilitado el discurso de una “nueva nación” basada en la “seguridad” y la “prosperidad”. La *turistificación* del país se ha vuelto central en la formación de su estructura militar, el capital y un Estado patriarcal, que, en nombre de la seguridad, ha creado un orden socioespacial basado en la impunidad y la criminalidad de estructuras paramilitares que, en el caso de la SNSM, han sido quienes se han encargado de administrar la industria turística.

Desde aproximadamente el 2010, los indígenas de la SNSM han ganado cada vez más terreno y soberanía en la administración de la industria turística. En este apartado, argumento que los mismos desafíos que se dan en la cooperación desde el consumo y la producción de imágenes de los pueblos indígenas, también los enfrentan en la industria turística. Si, por un lado, las imágenes explotan una idea romántica y exótica, al mismo tiempo, han visto en el turismo un lugar de solvencia económica y sobrevivencia. Para esto muestro algunos casos desde el trabajo de campo en el que se ve de manera gradual cómo se han establecido cada vez más procesos de agenciamientos en el control y manejo del turismo. Estos casos etnográficos permiten aproximarse a las formas en las que se performa la cultura y se produce el etnoturismo como imagen dialéctica: al mismo tiempo que los *artefactos comunicativos* se multiplican muestran la imagen de los indígenas como guardianes de la naturaleza y conectados con las montañas, también emerge una mayor soberanía sobre cómo se producen esas imágenes.

En internet circula un video de Play Ground⁷⁵, en el que se alternan imágenes de los indígenas arhuacos, música local y un texto que se dice lo siguiente:

“Los Arhuacos son conocidos por su gran conciencia comunitaria y política, velan por preservar la naturaleza y por mantener el equilibrio y la armonía en el mundo. Profundamente espirituales, creen en la paz entre los pueblos y también entre el ser humano y su entorno. Luchan contra la deforestación y la tierra sagrada y contra la degradación del medio ambiente. Desde las montañas lanzan un mensaje de sabiduría y convivencia para el resto del planeta”.

El video tiene más de 50.000 me gusta en Facebook y más de 176.600 comentarios. Las imágenes románticas y atractivas tienen la intención de mostrar a los indígenas de la SNSM como “los sabios de las montañas” y “los protectores de la naturaleza”. Esta producción de la imagen de los arhuacos genera seducción, atracción e insista a una mayor cercanía. El

⁷⁵ Es una plataforma digital de comunicación que nació en el 2008. Se encarga de distribuir por medio de videos cortos tendencias culturales y políticas.

aura de la imagen supone una lejanía como sostiene Benjamin (2007), pero al mismo tiempo, su reproducción omnipresente, permite un tipo de seducción, cercanía y una mayor tacticidad, que intriga e invitan a la aventura. En la SNSM se han diseñado cada vez más espacios turísticos de contacto con los asentamientos indígenas. En Pueblo Bello, un municipio del Cesar que se caracteriza por ser fronterizo entre el Resguardo Arhuaco, habita tanta población colona, mestiza e indígena. Es el pueblo más habitado e importante comercialmente como lugar de abastecimiento del Resguardo Arhuaco para pueblos como Simonorua y Nabusímake. En el 2015 se lanzó a la alcaldía el indígena arhuaco de madre española Saúl Mindiola. Fue la primera vez que se postulaba un arhuaco a la alcaldía de un pueblo colono. Sin embargo, no ganó y muchos dicen que le robaron las elecciones. Allí se escogió crear el complejo turístico llamado: “Centro de interpretación Arhuaca” que corresponde a un proyecto de la alcaldía y el municipio administrado por una institución privada llamada Confacesar, que tenía como fin atraer el turismo a la región. “El Centro de interpretación arhuaca” consta de casas (*urakas*) y consiste en una réplica del pueblo Arhuaco de Nabusímake, tomando la reproducción de toda su arquitectura. El lugar tiene la aprobación de las autoridades indígenas para su existencia y además también está impregnado de un valor espiritual. En el 2010 se hizo un pago y se sembró un árbol que de alguna forma amplía el aura sagrada del espacio. El precio de las habitaciones oscila entre 70 mil pesos (20 €) y 90 mil pesos (26 €). Las habitaciones son amplias, no tienen televisión y cuentan con una ducha en la intemperie para disfrutar del imponente paisaje de las montañas de la SNSM. La experiencia del lugar, no sólo está orientada al descanso, sino que supone un acercamiento a la cultura Arhuaca.



Figura 37 Centro de Interpretación Arhuaca. Pueblo Bello. Foto: Sebastián Gómez Ruiz

Durante nuestra estadía, tuve la oportunidad de asistir a una “muestra cultural”. En las horas de la tarde nos llamaron a la puerta y nos propusieron hacer un ritual y así “conocer” sobre la cultura Arhuaca”. Nos reunieron en la entrada del Hotel, allí se encontraba Bunkei una mujer arhuaca que cumplía la función de guía y vendedora de mochilas. También estaba Abel un Mamo mayor y poco hablador. Bunkei, nos indicó hacer una fila de hombres y otra de mujeres y nos dieron unas manillas blancas en cada mano como “aseguranza”, que consiste en un ritual en el que se sacan las energías negativas y se atraen las positivas. Con la mano izquierda se sacaba lo malo y con la mano derecha lo bueno. De alguna forma, en esta versión turística de la aseguranza, se ampliaba a más personas, se resumía su tiempo y se despersonalizaba el vínculo. Mientras el Mamo ponía las manillas blancas, las personas en la fila charlaban, reían y hacían chistes. Solo algunos parecían tener una mayor predisposición para el ritual. Bunkei les entregó las manillas a las mujeres, mientras el Mamo a los hombres. Luego del ritual fuimos al lago Ati-Naboba. En el que Bunkei nos contó que todo lo que allí había era una réplica de Nabusímake. El Hotel reproducía sus espacios sagrados y la ubicación de sus casas. Bunkei con imágenes proyectadas en *Video Beam*, hizo una exposición de la cultura Arhuaca. Habló sobre el uso

de la hoja coca (*ayo*), la mochila, las formas de casamiento y la organización espiritual en torno a la Ley de Origen y los Mamos. Durante su exposición, fue constantemente interrumpida por el administrador del complejo turístico, que no era arhuaco. La situación era incómoda y por momentos el administrador le quitaba la voz a Bunkei haciendo interpretaciones falsas o comparaciones erróneas. Este gesto resumía como se establecía la relación entre los que administraban el complejo turístico y los Arhuacos. Tanto Bunkei como el Mamo eran contratados como trabajadores. Al final de la presentación, los turistas nos tomamos fotos con Bunkei y el Mamo. De esta forma, se mantenía un simulacro de la cercanía con la toma de fotografías, que de alguna forma cerraban el vínculo efímero que se había creado. La imagen se desplegaba como la culminación de un ritual controlado y un acercamiento que combinaba la ritualidad arhuaca y la forma de expositiva de la administración de un centro turístico. El “Centro del pensamiento Arhuaco” es un lugar en el que hay una aprobación de la comunidad indígena, pero no es administrado por ellos. Existía una negociación en la representación, una puesta en escena cultural, que, de alguna forma, tenía la función de ser un abre bocas para ir a Nabusímake. Este lugar suplía la necesidad de estar en Nabusímake, sin estarlo. Mientras habían rumores sobre lo difícil de ir a Nabusímake, la precariedad de su carretera y cómo en muchas ocasiones los semaneros no dejaban entrar a los turistas, al mismo tiempo se creaba un simulacro de esa experiencia que duplicaba su arquitectura, con el mismo paisaje y sin las dificultades y los permisos que implicaba ir al verdadero Nabusímake. Era una forma implícita de mantener a los turistas lejos de su capital.

En agosto del 2018, cuando regresé a Kutunzama, me senté en el árbol de Moro con el Mamo Camilo Izquierdo después de un año de no venir. Mientras conversábamos, al otro lado de la cerca del asentamiento, llegaron dos hombres en motocicletas quienes me llamaron desde lejos. Al acercarme, me preguntaron si era posible que vinera una comitiva de más o menos 100 turistas al asentamiento para que pudieran meterse al mar y tomar fotos. Les respondí que yo no tomaba ese tipo de decisiones, pero que le consultaría al Mamo. El Mamo de inmediato, me dijo que les dijera que no. Sin embargo, los hombres insistieron y nos dijeron que cada turista pagaría 20.000 pesos (7 €). Luego, el Mamo, se les acercó y les dio su teléfono, advirtiéndole que, si finalmente venían, primero, no podía

ser esa cantidad de personas y segundo, tenía que ser solo por dos horas. Cuando nos volvimos a sentar, el Mamo me dijo que ese dinero le serviría a la comunidad. Desde mi primera visita a Kutunzama me habían dicho que quería construir un *Centro de Pensamiento Arhuaco* para que personas interesadas en la cultura Arhuaca pudieran acceder. De acuerdo con Daniel Mejía, autoridad arhuaca, no se trataría de un espacio turístico tradicional, sino de un centro cultural en el que se recopilen textos, imágenes y películas sobre el pueblo Arhuaco y puedan participar investigadores de Colombia y el mundo. Al hablar con Amado Villafaña sobre el turismo, él señaló que el mejor escenario sería que no vinieran turistas, ni a los picos Nevados, ni al Parque Tayrona, ni a Nabusímake. Las personas que de verdad quisieran conocer la SNSM, deberían pagar un alto costo a las organizaciones indígenas y no al ICANH o a Parques Naturales. Amado reconoce que al interior de las mismas organizaciones no hay un acuerdo sobre el tema del turismo. Al respecto me dijo: “*Nosotros no queremos que vengan turistas y nos tomen fotografías como monos*” El tema del turismo tiene muchas aristas en las que se juega no solo una fuente económica, sino sus propios regímenes de visibilidad. Las luchas por la soberanía visual suponen también una lucha por un control de la imagen y su producción. No se trata de que no les tomen fotografías, sino de tener el control simbólico y material de esa imagen. Esto implica, en el fondo, una mayor soberanía frente a la misma industria del turismo.

Entre los grupos indígenas de la SNSM, los wiwa son quienes más han alcanzado visibilidad y soberanía en términos del manejo del turismo dentro de su territorio. Entre las empresas que existen se destaca *Wiwa Tours* que es una agencia turística creada en el 2010 que adelanta proyectos con las Autoridades Indígenas relacionadas con el turismo. La empresa se presenta como un proyecto de etnoturismo sostenible, local y comunitario. Su proyecto no sólo se limita al turismo, sino que tiene otro tipo de proyectos relacionados con el manejo de basuras, capacitación de guías, apoyo laboral, participación de proyectos culturales, arreglo de caminos comunales, entre otros. De acuerdo con su página Web su objetivo es:

“Nuestro objetivo es, como una empresa turística, recuperar la tranquilidad y la autonomía en nuestras tierras ancestrales y direccionar el turismo a una actividad sostenible y comunitaria, donde los mismos indígenas entren a la actividad del turismo sin perder las costumbre y tradiciones milenarias, garantizando el proceso de saneamiento territorial y autonomía económica para las familias y comunidades donde opera Wiwa Tours de la mano con las autoridades indígenas”⁷⁶

Lo que principalmente ofrece Wiwa Tours es el recorrido a Teyuna (Ciudad Perdida), en el que compite con otras empresas turísticas, en su mayoría de colonos, que en muchos casos fueron ex miembros de grupos paramilitares. El recorrido de 5 días 4 noches cuesta 700.000 mil pesos (200 €). De acuerdo con Victoria, una artista que han hecho el recorrido a Ciudad Perdida con Wiwa Tours, los guías, a diferencia de las otras empresas, son indígenas. El tema del recorrido es igual que en las otras agencias en las que empiezan por Machete Pelao y luego de ahí comienza la caminata hacia las terrazas de Teyuna. Se quedan en un asentamiento Wiwa, pero comparten los otros asentamientos del recorrido con las demás agencias. Una de las características que a Victoria más le llamó la atención, fue la actitud del guía al llegar a las terrazas. El guía hizo un pagamento y resaltó el carácter sagrado del lugar para los indígenas. En las terrazas contaron con la presencia, no solo del guía, sino con un Mamo Wiwa que les hizo el ritual de la aseguanza. Wiwa Tours es un ejemplo de una empresa en la que el pueblo indígena y las organizaciones se encuentran más involucradas en el manejo del turismo. Si bien se mantiene una relación en la que los dueños de la empresa todavía compran la fuerza de trabajo de los guías y los Mamos, también es cierto que, al parecer, existe una mayor responsabilidad con las comunidades indígenas. Al igual que en los demás casos, existe un acceso a la fotografía más ligero y una mayor predisposición para que se tomen fotos con los indígenas. Esto contrasta con mi propia experiencia de años atrás durante el mismo recorrido a Teyuna con una agencia tradicional, en la que de forma naive quería tomarle fotos una pareja indígena y no me lo permitieron.

⁷⁶ Ver en: <https://wiwatour.com/quienes-somos/>

La fotografía y el turismo han estado ligados históricamente. La explosión de la fotografía digital ha estado relacionada con el boom del turismo como industria. El estar en un lugar, tiene sentido porque es fotografiable, se puede guardar, se objetiviza la experiencia, se tiene un registro, un recuerdo, una memoria e incluso es también un signo de estatus social. El conocimiento que los indígenas muestran frente al turismo y su administración, está ligado estrechamente con el conocimiento de la imagen, la fotografía y su capacidad de reproducción técnica. No se trata, en este caso de producir artefactos comunicativos para afrontar el tema del turismo, sino que implica un conocimiento más amplio sobre lo que es su imagen en relación con la industria turística. En unos casos, como en Pueblo Bello, se trata de alejar a los turistas desde una réplica de Nabusímake en la que ellos no participan como administradores, pero les dan su aval y les permite mantener una distancia de su capital Nabusímake. En otros casos, desde una relación más directa con el turismo, en la que se busca otras formas de performar la cultura como el proyecto que se quiere realizar en Kutunzama. Finalmente, el último caso de Wiwa Tours, desde una lógica más tradicional de administración, pero que establece una relación distinta con el territorio y las comunidades. En estos tres casos, el contrato que se hace con la producción de la imagen resulta más negociado, que al final se cristaliza en procesos más soberanos sobre el manejo del turismo. El performance indígena implica una imagen doble en la que el sujeto se vuelve objeto y el objeto sujeto, en un juego de miradas.



Figura 38 Imagen en Bus de Línea. Amado Villafaña. Foto: Sebastián Gómez Ruiz

Para ir desde Santa Marta a Palomino, se toma el bus de Línea en el mercado. El bus pasa por todos los sitios turísticos de la SNSM del lado del Magdalena, atravesando la Troncal del Caribe, pasando por Buritaca, Parque Tayrona, Machete Pelao, Perico Aguado (Kutunzama) y finalmente Palomino. En el bus siempre se encuentran turistas extranjeros, nacionales, indígenas, locales y vendedores. La mayoría de los buses tienen fotos de las playas y los lugares emblemáticos de la SNSM. Entre las fotos, un día encontré la de Amado Villafaña. Quien para mí es un realizador arhuaco conocido en el mundo por luchar por la “autorepresentación”, pero que este contexto turístico se convierte en objeto de la representación y en parte del consumo de las imágenes. En la foto, el sujeto se vuelve objeto y el objeto sujeto. De acuerdo con Taussig (2000), se trata de unas imágenes dialéctica en las que el uno se alimenta de lo otro, en un escenario de conflictos, negociaciones y luchas por la representación, en la que las imágenes se producen mutuamente. El turismo, en este sentido, se resume como una foto incómoda en la que el indígena accede a performance, pero tiene plena conciencia del gesto. Se trata de un instante espacio-temporal en la que el indígena, se juega más que su propia imagen como sujeto.

Ir escuchando

“lo visual tendería a lo mimético, y lo sonoro se inclinaría a lo metéxico (es decir, al orden de la participación, del reparto o del contagio)” (Nancy, 2007, p. 9)

Al llegar a una comunidad indígena, es usual encontrar que las autoridades están en reuniones en diferentes partes de la SNSM, siempre atentas a lo que está sucediendo en el territorio. Más allá que en la actualidad estos mensajes se transmitan por teléfonos celulares o redes sociales, se mantiene una cultura de la oralidad que continúa con el uso de los medios de comunicación. La cultura de la oralidad supone una comunicación más directa con los otros basada en la palabra y la escucha. La atención que supone “ir escuchando” significa un tipo de relación con el territorio desde el movimiento, el cambio y la trashumancia. Estar atentos a lo que sucede desde la escucha comprende una atención

permanente que actúa desde lo auditivo, como si fueran ondas electromagnéticas que se propagaran de una forma no siempre identificable, descriptible u organizada, pero al ser un fenómeno sonoro es siempre omnipresente. De acuerdo con la filosofía, el paso del mito al logos fue el hecho que permitió fijar el pensamiento en el texto configurando un discurso lógico y unas formas de argumentación más lineales. La comunicación como un “*ir escuchando*” le da un lugar privilegiado a la oralidad que responde a un tipo de pensamiento que no es necesariamente lineal, sino más cercano a lo fragmentado, relacionado con el eco. Jean-Luc Nancy (2007) sostiene que la escucha se relaciona con unas formas de entendimiento que no están inscritas a un sentido claro, sino a una resonancia:

“En todo decir (y quiero decir, en todo discurso, en toda cadena de sentido) tiene lugar el entender, y en todo entender mismo, en su fondo, una escucha; esto querría decir que quizás es preciso que al sentido no le baste con tener sentido (o con ser logos), sino que además ha de resonar.” (Nancy, 2007 p. 6)

Las estrategias comunicativas de los indígenas de la SNSM para afrontar los temas relacionados con megaproyectos de desarrollo y la industria del turismo suponen una atención permanente frente a lo que está pasando en el territorio. El “*ir escuchando*” implica una comprensión profunda de lo que acontece en el presente, que es al mismo tiempo atención y acción. La narrativa indígena relacionada con la naturaleza como sujeto de derechos y la adaptación al turismo no siempre responde a una dinámica que se pueda localizar de manera clara, pero guarda una resonancia no solo nacional, sino transnacional. Unas veces las estrategias comunicativas se logran cristalizar en artefactos y otras veces de formas más difusas como en el caso del turismo. En una época en donde la comunicación se basa siempre en dar opiniones, hablar, en tener siempre una respuesta para todo, la comunicación como escucha se preocupa más por crear vínculos y lenguajes comunes, que en dar dictámenes. El “*ir escuchando*” parte de un interés por el otro, e intenta crear espacios de diálogo, que se da desde un tipo de conocimiento sobre la comunicación que es colectivo y cuyo poder está en revelar, en adaptarse y en su capacidad de ocultación. El “*ir*

escuchando" supone en el fondo una mezcla de los sentidos: los ojos y los oídos no están fragmentados, sino que el ver es también escuchar y el escuchar es también ver.

Conclusiones

Las imágenes de la Sierra Nevada de Santa Marta se presentan en contornos vivos en los que se dibujan figuras y sombras que se alzan desde sus montañas, ríos y una vegetación espesa, que cada vez está siendo más deforestada. Los indígenas han denominado este territorio como la Línea Negra, que guarda en su interior el corazón del mundo. Como forma de protección, los Mamos hacen rituales de pagamento cada cierto tiempo como si en esa repetición estuviera la clave de un pasado mítico para afrontar las inclemencias del presente. La voluptuosidad del paisaje, los follajes que dan abrigo, los picos nevados y los rituales de pagamento de los indígenas de la SNSM, son ahora imágenes fotosintéticas que se reproducen una y otra vez en las pantallas de todo el mundo. Estas imágenes guardan un conocimiento para quien tiene la disposición de ver. Sin embargo, acercarse a su luz, también supone un viaje por sus oscuridades.

Recorrer la Sierra Nevada de Santa Marta, fue un itinerario personal que significó atravesar sus montañas, bajar por sus mesetas y terminar a las orillas del mar. También, fue ir tras la pista de los realizadores indígenas, y especialmente de Amado Villafaña, director arhuaco que me mostró de manera generosa su visión espiritual y política sobre la imagen y el territorio. Con el tiempo, su acompañamiento y su presencia, implicó tomar distancia de él y conocer la voz de otros líderes y habitantes. Durante mi recorrido en la Sierra Nevada, usé las cámaras de video y de fotografía como objetos mediadores, especialmente en el poblado Arhuaco de Kutunzama, en donde presencié de manera más cercana la vida social de las imágenes, en una experiencia compartida con sus habitantes. Recorrer la Sierra Nevada, también fue un ejercicio de acercamiento y distanciamiento, en el que visioné una y otra vez las películas de los colectivos de comunicaciones indígenas, encontrando en sus imágenes la fuerza y la belleza de un sistema de pensamiento complejo. Pero fue en la participación de sus ritmos de producción audiovisual, cuando tuve la posibilidad de ser parte de sus luchas por la defensa del territorio, y encontrar una propuesta propia sobre la comunicación. Al final tuve que dejar de ver y empezar a escuchar.

- 1) Desde una perspectiva temporal, las imágenes habitan tanto el presente como el pasado y el futuro. Las imágenes al contener estas tres temporalidades, permiten

ampliar los significados sobre el tiempo socialmente experimentado. El presente no solo es consecuencia del pasado, desde una mirada lineal, sino que el futuro incide en el presente y el presente en el pasado. La producción de imágenes, en tanto práctica temporal, supone unos modos de experimentar ritmos temporales de aceleración y desaceleración que se dan en la modernidad indígena. Por un lado, existen unos ritmos más lentos vinculados con la memoria, el ritual y el mito. Un ejemplo de ello, es la forma como se reinterpreta el pasado de forma más lenta con la producción de películas como *Nabusímake. Memorias de una independencia* (2010). También, la producción de sus películas con el Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi (CCZ), se configuró como una puesta en escena ritual con un tipo de temporalidad más pausado que le daba sentido y legitimidad a la imagen fotosintética dentro de su sistema de creencias, en lo que los Mamos hicieron un llamado a “los padres espirituales de la imagen”. Esta estructura narrativa en torno al ritual, hace parte de muchas de sus películas que se basan en pagamentos (*Naboba*, 2015; *Ranchería*, 2017). Así mismo, su práctica de producción se articula a procesos rituales que van más allá de lo que representan las películas, como sucedió con el corto documental etnográfico *Wàsi* (2017); realizado en el marco de un rito para llamar la lluvia.

Por otro lado, existen unos ritmos más acelerados de la producción de la imagen vinculados con los desafíos que plantea la modernidad en el contexto de los proyectos de desarrollo. Un ejemplo de ello, tiene que ver con los *artefactos comunicativos*, como el video viral de Ikarwa, que tenía como propósito visibilizar y sintetizar de manera más inmediata las implicaciones de un proyecto hidroeléctrico. En este caso, la comunicación opera desde la rapidez de lo que está sucediendo en el territorio. Los videos son hechos para afuera y hacen un llamado sobre la amenaza de un proyecto contemporáneo, plantenado acciones hacia el futuro, en un acto social coordinado desde el ir escuchando.

Tanto la aceleración como la deceleración son dos tiempos de producción de la imagen que pueden suceder de forma simultánea, e incluso muchas veces se

yuxtaponen entre sí. No se trata de dos tipos de temporalidad, sino de ritmos sociales de acción que se dan en la modernidad indígena. La producción de imágenes constituye un viaje en el tiempo permanente. Las películas se reinterpretan en el pasado y al mismo tiempo, están diseñadas hacia el futuro. Crean realidad desde una narrativa cercana al mito y tienen su eficacia en el presente (*Resistencia en la Línea Negra*, 2011; *Businu. Memoria de un Pueblo*, 2016).

- 2) Las imágenes son nómadas y omnipresentes, es decir que pueden circular en diferentes partes del mundo y de manera simultánea. También, ocupan un lugar en el mundo y son corporales y mediales (Belting, 2007). Estas características, se han entroncado con la configuración de unas indigeneidades cosmopolitas, o como señala Cusicanqui (2015), unos sociólogos de la imagen, que han ampliado espacialmente su experiencia en la modernidad indígena. Un ejemplo son las organizaciones de comunicadores indígenas. Por medio de sus películas, los temas de la Sierra han logrado circular en diferentes contextos transnacionales. La circulación de estas imágenes, ha puesto en escena una agenda indígena que se relaciona con la autorepresentación, la autonomía en el manejo del territorio y la protección de la naturaleza. Especialmente, el tema del cuidado de la naturaleza, plantea una ontología sobre los derechos de lo no humano (montañas, ríos, etc.), que constituye una reivindicación que desafía las concepciones clásicas sobre “los derechos humanos”. La forma de acción política, por medio de las imágenes, es planetaria y va más allá de un diálogo con el Estado colombiano.

Sin embargo, esta exposición a contextos internacionales, también ha significado un reajuste de sus formas de organización y los temas de sus películas. Un ejemplo de esto, es la crítica a la ausencia de enfoque de género que han recibido los colectivos indígenas desde ciertos sectores académicos y sociales. Esto se traduce en un cuestionamiento por no integrar mujeres en los colectivos indígenas y de sólo tratar temas masculinos, al privilegiar la voz de los Mamos. Esta crítica ha sido parcialmente atendida por los colectivos de comunicadores indígenas, especialmente por el Colectivo de Comunicaciones Wiwa Bunkuaneyuman

(CCWB), el cual han empezado a estructurar sus películas en torno a las Sagas, mujeres de poder que cumplen un rol de guías espirituales similar al de los Mamos. También los colectivos de comunicación Wiwa y Arhuaco han empezado a integrar mujeres como miembros activos de sus colectivos de comunicación.

- 3) La *etnografía de las imágenes* como aproximación teórica/metodológica permitió un acercamiento a la representación, producción y circulación de imágenes de y sobre el pueblo Arhuaco. Este abordaje supuso ir más allá de la observación participante y se usó la cámara e imágenes fotográficas y cinematográficas, como herramientas de acercamiento, interpelación e interlocución. Las imágenes se definieron como *artefactos culturales* que se inscriben en unos modos de ver y de representar desde una taxonomía de lo que es socialmente visible y lo que no. Se caracterizan por: 1) ser nómadas, 2) contener y articular temporalidades 3) poder ser exhibidas a una diversidad de públicos.

Durante el trabajo de campo surgieron dilemas del orden epistemológico, ético, estético y político. Desde una perspectiva epistemológica, significó definir la imagen desde sus características mediales, corporales y miméticas. Más que centrarme en lo que la imagen representaba, me interesó lo que la imagen hacía. A nivel ético implicó un trabajo colaborativo desde un diálogo crítico, agudo y permanente entre los sociólogos de la imagen (realizadores indígenas) y yo, en calidad de etnógrafo. Esto supuso un manejo de los derechos de la imagen utilizadas y grabadas, es decir, negociar la imagen desde sus regímenes de visibilidad. Un ejemplo de esto fue compartir la autoría de la película *Wàsi* (2017) con Amado Villafaña. Finalmente, en términos estético- políticos el trabajo etnográfico implicó: 1) Seguir los lineamientos políticos del Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi (CCY), especialmente, en la manera de entender el territorio orientada principalmente en proteger la Sierra y la lucha por la autonomía indígena. 2) Trabajar en la recopilación de imágenes históricas, que supuso un proceso de circulación de memoria audiovisual en el poblado de Kutunzama. 3) Acompañar y promocionar la circulación y difusión de los documentales de los colectivos de

comunicaciones indígena en ámbitos nacionales e internacionales, a través de la película *Wási* (2017).

- 4) Los *sedimentos visuales* designan un concepto que comprende la historicidad del etnocidio espiritual de los indígenas arhuacos durante la presencia en Nabusímake de la misión capuchina (1915-1982). Al ser objetos de la representación por parte del Estado, la Iglesia y el conocimiento científico, les remarcaron su poder colonizador sobre sus cuerpos. La apropiación de su imagen, implicó unas formas de localizar el poder no solo físicamente, sino desde el monopolio de la representación, en la que se mostraban a los indígenas como perezosos, paganos, sucios, borrachos y salvajes. La expulsión de los capuchinos en 1982 y los procesos territoriales que venían desarrollándose durante los años 70, significaron la gestación de unas formas de autonomía política por parte de los arhuacos, que coincidió con unas formas incipientes de apropiación de estos *sedimentos visuales*, desde el registro visual y sonoro, 20 años antes de la aparición del Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi (CCZ). Estas formas de apropiación de la imagen, que se dio con la colaboración de documentalistas y antropólogos, le permitió al pueblo Arhuaco no sólo empezar a autorepresentarse como seres emancipados, sino construir y perfilar unos planteamientos políticos que fueron registrados en cine, video y fotografía. Al mismo tiempo, abrieron paso para comunicarse de manera directa con el mundo *bunachi* (no indígena) y de esta forma, comenzar a apropiarse de sus herramientas tecnológicas.

Los *sedimentos visuales*, también tienen una implicación emocional porque se remontan un pasado que en ocasiones es nostálgico, seductor y otras veces doloroso. La fotografía y el cine se inviste de un aura de misterio que hace que se configure también como un objeto que seduce y repele. Entre más antigua es la fotografía o la película, más misteriosa resulta. Existe una relación emocional con la imagen que remite a la historicidad de sus creencias. La fotografía y el cine, en tanto objetos, contienen una memoria que transita en el tiempo: se produce en el pasado y se resignifica en el presente, no solo como un acto de interpretación racional, sino

también emocional. En efecto, estas imágenes amplían significativamente el entendimiento sobre la misma idea de lo que es “memoria” e “historia” para los arhaucos, en los que confluyen elementos míticos, políticos, espirituales, de parentesco y emocionales.

- 5) Los colectivos de comunicaciones de la Sierra Nevada de Santa Marta, se insertan en un movimiento mundial de producción de cine y video indígenas, que se viene consolidado desde los años 80 en el mundo. En el caso de la Sierra se ha producido un tipo de masculinidades indígenas de comunicadores, fotógrafos y documentalistas que, desde el activismo cultural, la autorepresentación y la soberanía visual están dando cuenta de una interpretación nativa de sus realidades. El Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi (CCZ) que apareció en el 2002 tenía como objetivo, comunicar el mensaje de las autoridades tradicionales de tres de los pueblos de la Sierra Nevada (Kogi, Wiwa, Arhuaco) encarnada en la figura de los Mamos. Este proceso, significó una transformación en los modos de apropiación de las tecnologías de representación mecánica a un nivel externo e interno. En un nivel externo, supuso la domesticación de la cámara, la apropiación de narrativas audiovisuales y formas de contar, influenciadas por los modos de documental interactivo y reflexivo. También, todo un conocimiento sobre la infraestructura que supone los procesos de producción, financiación y circulación de audiovisuales. Por ejemplo, la financiación de las películas tiene unas características paradójicas en la Sierra Nevada: a mayor explotación de los recursos naturales en el territorio, mayor financiación y producción de películas. Es decir, mientras las películas de los colectivos indígenas de comunicaciones tratan temas sobre el cuidado de la naturaleza, éstas, en parte, son financiadas indirectamente por dineros que vienen de las empresas que explotan el territorio. Esta financiación se da por medio de instituciones estatales, ONGs, organizaciones internacionales, etc. Como lo resume Amado Villafaña: *“Es como una culebra que se come su propia cola”*.

En un nivel interno, significó interpretar estas tecnologías desde los sentidos propios de la imagen y la comunicación, insertas en unas prácticas y creencias

espirituales. Un ejemplo de esto tiene que ver con la identificación de unos padres espirituales de la imagen que configuran sus regímenes de visibilidad. El sentido espiritual del audiovisual, comenzó al bautizar las cámaras para que así estos objetos pudieran entrar al territorio y tener una legitimidad social encabezada por los Mamos. Esta práctica, se puede interpretar como una forma de subvertir el poder de la hegemonía de las cámaras en manos de los *bunachi* (no indígenas) y afirmar, desde el pago, que las imágenes hacen parte del mundo indígena desde sus orígenes. Las historias de sus películas muestran una experiencia ritual en la que se performan pagos (*Naboba*, 2015; *Ranchería*, 2017) y al mismo tiempo, la práctica cinematográfica es ritual (*Wàsi*, 2017).

- 6) La *soberanía visual* es un concepto que ha surgido en los últimos años desde diferentes colectivos de comunicación indígena en el mundo. En el caso de la Sierra Nevada de Santa Marta está estrechamente relacionada con los regímenes de visibilidad vinculados a los padres espirituales de la imagen. No sólo se trata de una defensa de la imagen y la autorepresentación, sino del conocimiento que contiene dicha imagen, la cual es entendida desde la propiedad colectiva. Preguntarse por los derechos de la imagen, implica una lucha jurídica y política, pero también pensar lo visible y lo invisible de la representación audiovisual. Estos regímenes de visibilidad tienen un doble filo que sitúa el acento en los límites de la representación y el conocimiento indígena: por un lado, se trata de dar cuenta de un pensamiento propio, visibilizar sus realidades, denunciar las problemáticas del territorio y establecer una comunicación con el “hermanito menor” y, por el otro lado, como dice Amado Villafaña, se “*desnuda a la madre*”, es decir, se vuelve vulnerable y un producto consumible.

Esto plantea una paradoja, como formulan los Comaroff (2011), que emerge cuando el productor es también parte de la mercancía. Existe una fusión entre el objeto y el sujeto, entre lo material y lo inmaterial. El valor de las películas indígenas, en un contexto de mercantilización de la etnicidad, radica en que el realizador indígena es una “voz legítima de la cultura” y las películas tienen valor porque son hechas por

indígenas. Esto hace que los realizadores audiovisuales indígenas sean productores de sus películas y en ese sentido, también se vuelven consumidores de su propia cultura. En el caso de las películas indígenas de la Sierra Nevada, la *soberanía visual* es una forma de apropiación política de las imágenes, pero también supone unas formas de valorización cultural, que implica entrar en una economía de lo étnico, en donde los mismos realizadores indígenas son agentes de ese tipo de consumo.

- 7) La aparición de los colectivos indígenas de comunicaciones configuró unas formas alternas de organización política al interior de tres de los pueblos (Wiwas, Arhuacos, Kogis) de la Sierra Nevada de Santa Marta. En un principio, el Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi (CCZ) surgió por la necesidad de transmitir los mensajes de los Mamos y domesticar las tecnologías de reproducción visual. Esto supuso establecer unos roles en la producción audiovisual, pero también unos lideratos que, con el tiempo, crearon disputas internas. Los desacuerdos entre las organizaciones indígenas correspondiente a cada pueblo y las discrepancias al interior de los miembros del Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi (CCZ), hizo que cada pueblo tomara su propia dirección. Unos crearon su propio colectivo de comunicaciones, como es el caso de los wiwas (Colectivo de Comunicaciones Wiwa Bunkuaneyuman) y de los arhuacos (Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi), mientras que los kogi siguieron colaborando con grandes producciones (BBC).

En el caso del pueblo Arhuaco, fue Amado Villafaña quién asumió la dirección del Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi (CCAY). Amado Villafaña ha tenido un rol que va más allá de ser un comunicador y tiene un rol político dentro del pueblo Arhuaco. Este liderazgo le ha permitido transitar y articularse al interior de las organizaciones indígenas civiles de la Sierra Nevada (Confederación Indígena Tayrona CIT y la Organización Gonawindúa Tayrona OGT). Al ser una figura política y poder moverse dentro de las organizaciones indígenas, estatales y ONGs, ha ganado amores y odios. La mayoría del pueblo Arhuaco reconoce la importancia

de sus películas, sin embargo, también ha tenido detractores. Por ejemplo, la líder Leonor Zalabata, considera que sus películas tienen una visión parcial y que algunas de ellas cuentan más la historia del linaje de la familia de Amado, que la del mismo pueblo Arhuaco. No obstante, más allá de estas diferencias sobre las películas del Colectivo de Conminaciones Arhuaco Yosokwi (CCAY), este ha tenido una legitimación dentro de la organización política del pueblo Arhuaco en el orden civil (CIT y OGT), pero, sobre todo, dentro del sistema tradicional de los Mamos, que, si bien es política, responde a un orden espiritual.

No obstante, es importante anotar que durante mi trabajo de campo no tuve la oportunidad de ahondar en una descripción más profunda de los conflictos en torno a las películas de Amado Villafañá. Esto debido, en parte, a que mi recorrido por la Sierra Nevada fue guiado por el mismo Amado y porque él es reconocido por su trayectoria como autoridad en temas relacionados con la comunicación arhuaca.

- 8) El cine arhuaco y especialmente las películas *Resistencia en la Línea Negra* (2011) y *Butisinu. Memoria de un Pueblo* (2016) son objetos culturales recientes, que hacen parte de la producción simbólica del pueblo Arhuaco, convirtiéndose en parte del *Kʷnsama*; concepto nativo que designa nociones como memoria, cultura y tradición. La eficacia simbólica del *Kʷnsama* les ha permitido sobrevivir como pueblo desde sus prácticas y creencias culturales, teniendo un efecto en la configuración de políticas públicas en el territorio. Un ejemplo es el reconocimiento de la Línea Negra y la salida al mar en el poblado Arhuaco de Kutunzama.

Lejos de que su acción política se reduzca exclusivamente a unas formas de reconocimiento por parte del Estado colombiano desde un ámbito legal, se trata de un entramado de estrategias complejas en las que la producción cinematográfica ha sido fundamental como sintetizador del pensamiento, para alinear sus demandas, visibilizar realidades e imaginar un territorio más autónomo. Las luchas territoriales por la Línea Negra y la salida al mar, tienen su asidero material en la relación con el Estado y en leyes como el decreto 1500 de 2018 de la Línea Negra. Al mismo

tiempo, estas reivindicaciones responden a un orden espiritual que hace parte de la Ley de Origen. Esto tiene una doble interdependencia: el territorio tiene sentido en tanto que tiene un significado espiritual y lo espiritual en tanto que sostiene una relación con el territorio. De manera análoga, la eficacia simbólica del cine tiene asidero en su base material, que es la técnica, y en lo inmaterial, que es el relato mitológico. Las películas arhuacas entendidas como parte del *Kʰnsama* usan el poder de la imagen para delinear fronteras espirituales, proyectarse como pueblo y situar sus repertorios de resistencia.

- 9) La significación social de las imágenes en el poblado Arhauco de Kutunzama, desde una aproximación etnográfica, se dio con la producción del corto documental *Wàsi* (2017) y el uso de la fotografía. Estas imágenes se insertaron en un modelo de intercambio entre: los comunicadores indígenas, el Mamo, la comunidad y yo -en calidad de etnógrafo-. El carácter nómada y material de los objetos cine y fotografía, se configuraron como un *don*, en un proceso de reciprocidad y redistribución. De la misma forma, la fotografía y el cine, en tanto artefactos de espacio y tiempo, permitieron establecer unas conexiones emocionales con la imagen. La relación entre la imagen y los lugares creó unas *geografías emocionales*, al hacer referencia a unos determinados espacios y relaciones de parentesco en la Sierra Nevada. El vínculo con el pasado, se dio desde ciertas temporalidades que evocaban las imágenes. Estas no respondían a una linealidad, sino a formas fragmentadas que tenían unas reminiscencias en el presente.

Durante el proceso de producción de la película *Wàsi* (2017), la imagen hizo parte del pagamento para llamar a los padres espirituales de la lluvia. Al mismo tiempo, la producción cinematográfica fue ritual en sí misma, tanto en el proceso de filmación como en los visionados que se hicieron de las películas y las fotografías. Este proceso se dio en un tiempo de producción intenso y concentrado. La producción de la película constituyó una negociación colaborativa con Amado Villafaña, en la que se elicitaban películas y fotografías sobre los arhuacos de los años 20, 60 y 80. Esto permitió hacer una reinterpretación de rituales, cultura material, de la figura del

Mamo, de canticos y prácticas de adivinanza que aparecían en las películas. Al mismo tiempo, se generó otro nivel de interpretación en el público que vieron las películas desde asociaciones al pasado y reacciones emocionales como la risa y la indignación.

La fotografía etnográfica, en tanto *don* (*makruma*), permitió acercarse a las nociones de propiedad colectiva y propiedad individual, de tiempo y espacio. Para esto se hizo un cambio de la cámara de cine a la cámara de fotografía y el uso de imágenes impresas. Este proceso se dio desde la larga duración y el intercambio constante, permitiendo un mayor acercamiento a la población de Kutunzama: a sus formas de organización social, su historia y su parentesco. La fotografía etnográfica permitió ampliar la noción arhuaca de *makruma* no solo como regalo, sino como un proceso de redistribución en el que el objeto posee las características de la persona que hace el regalo. La fotografía como *makruma* significó la imagen retornada; la devolución de la imagen como prestada y luego devuelta como *don*.

- 10) En el contexto de la modernidad, marcada por los proyectos de desarrollo, se ha producido la imagen de los indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, que de acuerdo con Ulloa (2008), se caracteriza por una serie de discursos verdes transnacionales que los representan como *nativos ecológicos*. Se trata de un tipo de imágenes que surgen en el marco de una lógica mercantil neoliberal, en la que los territorios deben explotarse, desarrollarse y servir como un enclave económico para la minería, proyectos hidroeléctricos y más recientemente el turismo. De manera simultánea, con la masificación de las TIC, los indígenas se han configurado también como *nativos comunicadores* en un fenómeno de alcance global. Ginsburg (2008) sostiene que, dentro de ciertas comunidades indígenas, existe un uso estratégico de los medios de comunicación, tanto para mantener un sentido de comunidad, como para crear representaciones de un tradicionalismo estratégico.

Para el pueblo Arhuaco, la comunicación se entiende como un “ir escuchando”. La comunicación, de este modo, se centra en los sentidos auditivos, en un gesto casi

corporal de acompañar y de reconocer al otro. A partir del trabajo etnográfico con el Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi (CCA), se mostró cómo la comunicación para el pueblo Arhuaco se ha materializado en *artefactos culturales* como películas, pero también en otro tipo de *artefactos*, que yo especifico como *comunicativos*, al tener ritmo de producción y circulación más intenso, propios de la modernidad. En algunas ocasiones, estos *artefactos comunicativos* están dirigidos al “hermanito menor” (no indígenas) y en otras ocasiones, tienen un uso interno. “Ir escuchando” es una propuesta indígena de la comunicación que guarda un conocimiento sobre la naturaleza y lo espiritual, pero que, al mismo tiempo, supone un saber social y técnico. No hay una sola forma de ser indígenas, sino que existen diversas, que se adaptan, se reactualizan y se transforman.

Los *artefactos comunicativos*, como el video para frenar la represa en Ikarwa y el mapa de etno-referenciación, se produjo desde mensajes de WhatsApp, con el uso de tecnologías como cámaras de video, Google Earth y drones, en contextos multiétnicos, desde acuerdos internos y con la participación de diferentes actores estatales e internacionales. Su mensaje es complejo y se basa en que la naturaleza debe ser sujeto de derechos. Al igual que el cuerpo sufre y siente dolor, también los elementos de la naturaleza como el agua lo hacen. Esta vinculación profunda con el territorio desde el ritual y el cuerpo comprende una epistemología sobre cómo se clasifica la cultura y la naturaleza. Parte de una interconexión en la que se incorporan otros saberes: tanto del conocimiento científico o tecnológico como del no científico. Su posibilidad radica en crear mundos no imaginados desde el uso de diferentes categorías y universos simbólicos.

- 11) La producción de imágenes turísticas, tiene una similitud con las producciones de las imágenes de los proyectos de cooperación. Tanto la cooperación como el turismo, tienen una genealogía colonialista en la que el nativo, en tanto objeto de la representación, es cosificado. No obstante, en el caso de los indígenas de la Sierra Nevada, el agenciamiento frente al turismo, ha implicado un manejo más complejo que la sola puesta en escena para captar beneficios monetarios. Si bien existe una

performatividad, ésta guarda una comprensión más amplia sobre el turismo, que se despliega en los diferentes contextos en los que existe una apropiación de la industria. El turismo se ha convertido en un lugar con proyecciones económicas y de sobrevivencia material para las los indígenas que ven en este tipo de simulacro una amenaza menor que la que representa la empresa desarrollista minero-energética. El tema del turismo tiene muchas aristas en las que se juega no solo una fuente económica, sino sus propios regímenes de visibilidad. Las luchas por la *soberanía visual* suponen también una lucha por un control de la imagen y su producción. No se trata de que no les tomen fotografías, sino de tener el control simbólico y material de esa imagen, que supone una mayor soberanía frente a la misma industria turística.

- 12) El quehacer etnográfico está siempre asociado a la producción de textos escritos. No solo el diario etnográfico, sino a otro tipo de textos que se producen para las organizaciones o la comunidad con la que se trabaja. Estos pueden ser, o no, relevantes para la investigación, pero en definitiva hacen parten de las relaciones y acuerdos de reciprocidad que se establecen. En efecto, en la etnografía ha imperado una producción que se basa en la escritura. Sin embargo, durante mi trabajo de campo, además de textos también produjimos conjuntamente otro tipo de objetos o *artefactos culturales*, que fueron importantes dentro de la investigación, y que tuvieron una correspondencia al interior de la comunidad. Además de hacer el corto documental etnográfico *Wàsi* (2017), en el que se hizo un ejercicio de memoria visual en el poblado de Kutunzama, también colaboré en la producción como camarógrafo del video viral sobre Ikarwa (2017). Los procesos comunicativos de filmar, registrar y documentar permiten un acceso privilegiado en contextos en los que participan líderes, autoridades indígenas y actores nacionales e internacionales. En mi rol de camarógrafo del Colectivo de Conminaciones Arhuaco Yosokwi (CCAY), tuve la oportunidad de guardar una parte de la memoria audiovisual del pueblo Arhuaco, y en ese sentido, hacer una elección dirigida de lo que se graba y lo que no, de lo visible y lo invisible. También produjimos un video de Google Earth, en el que se hacía un recorrido virtual que identificaba los asentamientos indígenas

de la cuenca del río Guatapurí. Este artefacto comunicativo, que fue producido para la parte interna, les permite comprender el territorio desde las localizaciones de los asentamientos, en un ejercicio que abarcó un conocimiento colaborativo, técnico y nativo sobre el territorio.

Al final del trabajo de campo quedaron algunos temas y acontecimientos inesperados que, por temas de tiempo, acceso, o contingencia no logré explorar. Nombro sólo dos de ellos, porque considero que son temas relevantes para futuras investigaciones sobre medios de comunicación indígena en la Sierra Nevada de Santa Marta.

- 1) De acuerdo con Wade (2009) y Jaramillo (2014), las aproximaciones actuales sobre la producción de indigeneidades en América Latina, necesitan un análisis que integren el sexo y el género. Este abordaje, fue tocado tangencialmente y no se profundizó ni teórica ni etnográficamente. Se hizo una descripción de cómo las interpretaciones de los relatos sobre el pasado están atravesadas por una perspectiva de género desde un relato más personal de las mujeres y más público de los hombres. También se hizo énfasis en el carácter masculino de los colectivos de comunicación indígena y la relación con los Mamos, como “hombres murciélagos”. En ese mismo capítulo, se describieron las críticas feministas en torno al carácter masculino que tienen los colectivos de comunicación indígena de la Sierra Nevada. Sin embargo, el tema del género y el sexo queda pendiente para futuras investigaciones sobre comunicación indígena en la Sierra Nevada. Especialmente, porque las dinámicas de la comunicación cambian vertiginosamente y en la actualidad, los colectivos de comunicación indígenas se están renovando generacionalmente, lo que ha implicado una mayor participación de mujeres y también, un cambio en las temáticas de sus películas. Llama la atención la estructuración de los colectivos de comunicación Wayúu, que tienen una mayor participación de mujeres desde su inicio, con realizadoras tan importantes como Leiqui Uriana. En este sentido, los temas de comunicación indígena, sexo y género, quedan por explorar, no solo en la Sierra Nevada, sino en otros contextos de comunicación indígena que respondería a dinámicas propias.

2) El 25 de junio de 2019 se estrenó el *reality* el “Hermano Menor” producido por Telecaribe, hecho en la Sierra Nevada de Santa Marta y grabado en la población Arhuaca de Kutunzama. Me enteré de este hecho en Barcelona durante el proceso de escritura de la tesis y desafortunadamente, no tuve la oportunidad de seguir el proceso. Este *reality* es único en la historia del pueblo Arhuaco y puede ser interpretado de muchas formas. En un principio, se podría decir que es una continuación de cómo el pueblo Arhuaco ha utilizado las cámaras como medio de relación con los “hermanitos menores” históricamente. Fue filmado en un contexto en el que el poder paramilitar se ha revitalizado y se han intensificado la muerte de líderes sociales en Colombia, muchos de ellos indígenas. Es importante recordar como Kutunzama es un territorio en disputa que hacía parte del dominio paramilitar del grupo denominado “los Mellizos” y Hernán Giraldo. En este sentido, por un lado, se lee como una forma de mercantilización de lo indígena, llevado a unos niveles de circulación *mainstream* o, por otro lado, como una estrategia para proteger el territorio de la amenaza que representa el nuevo auge del paramilitarismo en la región. Más allá de esto, creo que este hecho resulta relevante como campo de estudio desde su nivel de producción, circulación y lo que significó en términos de organización interna del pueblo Arhuaco y los habitantes de Kutunzama. Esto implicaría un abordaje con más envergaduras y matices que simplemente interpretarlo como una cosa o la otra. Además de mostrar el dinamismo y el alcance de la producción de artefactos culturales y comunicativos hecho por indígenas y no indígenas en la Sierra Nevada.

La producción de imágenes fotosintéticas durante el siglo XXI ha vivido un cambio acelerado y vertiginoso. Desde los años 80, empezó un tránsito en el que los indígenas no solo eran objeto de la representación, sino también empezaron a domesticar las cámaras para poder autorepresentarse. Este cambio de mirada, que Ginsburg (2011) denominó *parallax effect*, también ha sido un cambio que ha vivido la misma antropología de forma análoga con la denominada “crisis de la representación”. Sin embargo, cuarenta años después, se afrontan otros desafíos epistemológicos, éticos y políticos frente a la producción de imágenes por parte de los pueblos indígenas. Los estudios sobre imagen, desde una perspectiva antropológica, no solo se preguntan por lo que la imagen representa,

sino por la manera como se producen y se significan socialmente esas imágenes. Esto abre un amplio campo de estudio sobre temas que se han mencionado en esta tesis como: políticas de la representación, etnografía de las imágenes, artefactos culturales, regímenes visuales, sedimentos visuales, soberanía visual, indigeneidades cosmopolitas y ritmos de producción nativos.

Los temas que tratan estas películas son síntesis de un pensamiento complejo en torno a la naturaleza, el territorio, la memoria, y la propia cultura, que configuran unas formas de acción y discurso político, que desde la diversidad constituyen una respuesta a unas políticas que cada vez son más ecocidas, etnocidas, extractivistas y homogeneizadoras. Las investigaciones sobre la imagen, la comunicación, el cine y la fotografía de los pueblos indígenas, debe contribuir a garantizar las condiciones materiales y simbólicas para que continúen estas producciones desde unos principios de autonomía, soberanía y autogestión. Las investigaciones deben aportar a los colectivos de comunicación indígena ampliar sus archivos de imágenes, sonidos, conceptos y reflexiones sobre la imagen y la comunicación como fenómenos en permanente transformación. Esto les permitirá seguir creando distintos relatos como pueblo, en el que cada vez aparezca más diversidad de versiones sobre su realidad. No obstante, en la actualidad, esto implica un desafío, especialmente cuando los Estados neo conservadores y de extrema derecha en Latinoamérica lo primero que han hecho es desfinanciar los proyectos de comunicación indígenas. Desfinanciar la comunicación indígena, imponerles unas dinámicas de producción y asumir nuevamente el monopolio de la representación, son los primeros pasos para generar un relato único desde el Estado y tener vía libre para arrasar sus territorios. La comunicación indígena es un derecho y la investigación académica debe contribuir a su sobrevivencia en estos tiempos de oscuridad.

Glosario Iku

A'buru: Pequeñas piedras sagradas; fuerza espiritual femenina que fluye dentro de la tierra.

A`kisuya: Reflejo

A'tinkunu: Piedra sagrada en donde una familia hace su pagamento

Anugwe/ Anugwetina: Fuerza, cuerpo, pensamiento- espíritu

Angwe gina: Gente en espíritu

Angwe sia: Hilo conductor como una fuerza espiritual que recorre el cuerpo-pensamiento

Aruñiwa: prima *

Ati: Hermana mayor espiritual

Ati – Seneika: Madre Tierra. *

Ayu: hojas de coca

Azi me'zare: ¿Cómo se encuentra aquí?

Azi neki: aquí bien

Bastimento: comida

Besamanu: saludes (de “besar su mano”)

Bin zano: ¿qué horas es?

Bin zange: cuando

Bunkweyka: Forma de adivinación arhuaca. (mochila pequeña en piedras)

Bunachi: no indígena

Bunsícaba: Estrella que sale en la madrugada a las 4:am conocida como Lucero. *

Buti gina: gente espíritu que come

Cabildo: Autoridad civil

Can Uraku: Calabozo

Charo: Carrizo o baile tradicional

Cheichi: Padre

Chirrinche: ron sin destilar.

Cheiruwa: hombre

Cho'ona: ¡entre! (imp. De entrar)

Chundwa: Centro en donde reposan las almas si hacemos bien las cosas.

Duna: fuerza espiritual positiva que sólo se materializa en los momentos de equilibrio.

Dunasánꞵ: No me siento bien

Duringun: materialización de la fuerza duna.

Duzani: Buenas (saludo de respuesta)

Duzano: Buenas (saludo inicial)

Eigwianachukwa: hasta luego

Eysa: Trabajo de mortuoria

Gamusinꞵ: Niño

Gíchiki: tacaño, contrario a Makruma

Gina: gente o varios

Gey: fuego

Guka: ¡tome! (imperativo de tomar, recibir)

Guati: mujer o doña

Guia gina: gente espíritu del león (no come)

Guiomu gina: gente espíritu culebra

Gunamu: cuerpo del individuo o de la comunidad.

Gunkuku tana: subgrupo que comparte la fuerza de origen iku

Gunsinu: fuerza espiritual negativa que existe en el mundo material

Gunu: Mano

Ikanusi: espíritu negativo en el mundo material.

Iku: Arhuaco

Iva: hoy*

Iva sarokwa antie: hoy caminamos *

Iwi tima: mes

Kággaba: Kogui

Kakatukwa: Kankuamo

Kake: Padre espiritual

Kagumꞵ: Territorio

Kankurua: casa ceremonial donde se reúnen los dueños espirituales o casa ceremonial donde se reúnen los Mamus.

Kika: comida nativa de la Sierra.

Kwintro: Mariposa mensajera.

Kʘanasanʘ: triste

Kʘn: Leña

Kʘnsamu: historia, memoria, cultura, fuerza de origen y herramienta iku: el ser de la gente Iku.

Kʘzaguina: Pasado

Kunzamanu a'mia: cuerpo-pensamiento o ser femenino.

Ley menor: Función especial de cada tana

Ma: usted

Makruma: regalo, don

Makwa Uraku: Casa del descanso

Makruma goza: cargue Makruma

Mamu: líder espiritual; sol

Marunsama: seguridad / Marusama= Casa matrimonial (averiguar)

Muchuru: caracoles, representaciones del sexo femenino.

Murundwa: Árbol Sagrado

Na: Yo

Niwiumʘnukʘnʘ: Sierra Nevada de Santa Marta

Nuwati: tía

Naasaki: hermana

Nasaca: mamá *

Pagamento: Existen varias formas para referirse a pago: *Zassanamu* es pagar en general. Es una obligación o un compromiso. En Iku es *Yona*, que significa quitar una carga espiritual. En Koggaba y en Damana se dice *Zhonna*. *Aburu gawi Zsari* es el lugar en donde se hace el trabajo tradicional en Iku.

Primos cruzados: primos hermanos hijos de hermanos de sexo opuesto

Púnkiri: Flauta de pan

Say: ayer

Sakukus: Gobernadores Cabildo gobernador *

Serankua: Padre creador de la casa del pensamiento*

Seyʘnchwi: Adivinación. Antes de la creación

Semanero: mensajero de la insatisfacción de alguien: un “dueño espiritual” o un familiar.

Persona que roba a los niños indios para los capuchinos.

Sanzu: antes*

Sige: mañana *

Sinamu: Familia

Taguasi: ¡Verdad! (Reconocimiento)

Tana: subgrupo que comparte el mismo origen espiritual

Teirunikũ: delgado

Teti: señor o don

Tewe: tío

Tima: Luna. Establece los periodos de siembra y recolección.

Tijómajona: Los antepasados

Túking: Después

Tutu: Mochila

Tutuisa: Tejer mochila

Tutusama: sombrero blanco tejido por los hombres Iku, hace parte de su atuendo y representa las mesetas.

Weiru: ron chinchirri (forma de adivinar con ron)

Wiachinu: Piedra Sagrada Grande.

Wirakoku: Estrellas (lugar sagrado)

Wisinu: (oficina)Lugar de reunión de la comunidad, dónde actúan las autoridades civiles.

Wiwa: Arsario

Yagua /Saga: Mujer del Mamo. Mujer de poder entre los Wiwa

Yatukua: Adivinación con calabazo (tutuma) de los Kogi.

Yui: sol; fuerza espiritual masculina que fluye dentro de los rayos de luz; fuerza del semen.

Yugo: Murciélago

Yukurumu: Pozos sagrados en los ríos.

Yuro Uraku: Casa de la felicidad

Yuw Uraku: La casa del mar conchas de mar, contacto con el mar. *

Unkũssia: Asegurnaza (hilo)

Uraku: Casa

Vinsare ataniko: Cuando es la cosecha

Zaku: madre

Zaku Ùmuke: Madre Tierra

Zamay: Canto

Zamayamu: Acción de cantar

Zanungweyka: Futuro, (lo que va a pasar)

Zati: hermana mayor

Zea: noche

Zirichu: caracoles, representación del sexo masculino.

Bibliografía

Amieva, Mariana (2018) “El Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE: las voces del documental y un espacio de encuentro para el cine latinoamericano y nacional” en Georgina Torello (ed.), Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990), Irrupciones. Montevideo.

Ang, Ien (1982) *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. Trans Della Couling. Londres y New York: Methuen.

Ardèvol, Elisenda (2008) Cine etnográfico: relato, discurso y teoría. En: *Dinámicas interculturales: N° 12. El medio audiovisual como herramienta de investigación social*. Vila Guevara, Adriana (coord.) Fundación CIDOB. Barcelona, pp. 31-50

Ardèvol, Elisenda (1996) *Representación y Cine Etnográfico*. Quaderns de l'ICA, N°10. Barcelona.

Askew, Kelly y Wilk, Richard R (eds.) (2002) *The Anthropology of Media: A Reader*. Blackwell Publishers Ltf. Oxford.

Atkinson, Paul y Martyn Hammersley (1994) *Etnografía. Métodos de investigación*. Paidós. Barcelona.

Arendt, Hannah (2003) (1963) *Eichmann en Jerusalén*. Lumen. Barcelona.

Banks, Marcus y Howard Morphy (eds.) (1997) *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press. New Haven, pp. 306

Banks, Marcus (2010). *Los datos visuales en la investigación cualitativa*. Morata. Madrid.

Banks, Marcus y Jay Ruby (2011) *Made to be seen: Perspectives on the History of visual Anthropology*. The University of Chicago Press. London and Chicago, pp. 1-18

Bajas Irizar, María Paz (2008) “La cámara en las manos del otro. El estereotipo en el video mapuche”. En: *Revista Chilena de Antropología Visual* N° 12, pp. 70-102

Barthes, Roland (1989) *La cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós. Barcelona.

Baudrillard, Jean (1978) *Cultura y simulacro*. Kairós. Barcelona.

Becerril, Alberto (2015) *El cine de los pueblos indígenas en el México de los ochentas*. En: *Revista Chilena de Antropología Visual* N° 25, pp. 31-49

Belting, Hans (2007) *Antropología de la imagen*. Katz Editores. Buenos Aires.

Benjamin, Walter (2007) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: *Sobre la Fotografía*. Pre-textos. Valencia.

Benjamin, Walter (2007) *Pequeña historia de la fotografía*. En: *Sobre la Fotografía*. Pre-textos. Valencia.

Bertaux-Wiame, Isabelle. (1993) “La perspectiva de la historia de vida en el estudio de las migraciones interiores”. En: Marinas, J.M. y Santamarina, C. (eds.) *La historia oral: métodos y experiencia*. Madrid. Debate.

Bhabha, Homi (1990) “The Other Question. Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism”. En: Russell Ferguson; Martha Gever; Trinh T. Minh-ha y Cornell West (eds.), *Out There. Marginalization and Contemporary Cultures*, pp 71-89. Nueva York: The New Museum of Contemporary Art y Cambridge MIT Press.

Bocarejo Suescún, Diana (2015) Tipologías y topologías indígenas en el multiculturalismo colombiano. Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH). Pontificia Universidad Javeriana. Universidad del Rosario. Bogotá

Boletín Informativo Especial (2017) Política pública de comunicación de y para los pueblos indígenas. Publicación de la Secretaría Técnica Indígena de la Mesa Permanente de Concertación con los Pueblos y Organizaciones Indígenas - MPC

Bolinder, Gustaf (1966) The Indians of the Tropical Snow-Capped Mountains Investigations in Northern Most South America. New Haven: Human Relations Area File.

Bosa, Bastien (2016) ¿Despojados por ley? Los efectos del Decreto 68 de 1916 de la Gobernación del Magdalena sobre la población arhuaca. Revista Colombiana de Antropología. Vol 52, N° 2. Bogotá. pp 107-138.

Bosa, Bastien (2015) Volver: retorno de los capuchinos españoles al norte de Colombia a finales del siglo XIX. Historiolo. Revista de historia regional y local. Vol 7 N° 14. pp. 141-179

Bourdieu Pierre (1998) (1979) La distinción. Criterio y bases sociales del gusto. Taurus. Madrid.

Bourdieu, Pierre (2003) (1965) La definición social de la fotografía. En: Un arte medio. Gustavo Gili. Barcelona. pp. 135-168.

Brown, Michael. (2003) Who Owns Native Culture? Cambridge, MA: Harvard University Press.

Cabildo Arhuaco de la Sierra Nevada (2015) Entendimiento Mutuo para el Cuidado de Nuestro Terriotrio. Niwi U`munkunu chawamu narigun re`no`kwamu. Guía de relacionamiento y diálogo entre el sector minero-energético y el pueblo Arhuaco.

Resguardo Indígena Arhuaco de la Sierra Nevada. Confederación Indígena Tayrona (CIT). Valledupar.

Callon, Michel (1986a): “Some Elements of a Sociology of Translation: Domestications of Scallops and the Fishermen of Saint Brieuc Bay”, en J. Law (1986a). pp. 196-233

Carbonell Camós, Eliseu (2004) Debates acerca de la Antropología del tiempo. Departament d'Antropologia Cultural i Historia d'Amèrica i Àfrica. Publicacions de la Universitat de Barcelona. Barcelona.

Canlas Roger y Cardús Laura (2010) De la imagen como huella a la imagen como encuentro. Revista Chilena de Antropología Visual. Nº 15. pp 23-39.

Canals, Roger (2011) Studying images through images: a visual ethnography of the cult of María Lionaza in Venezuela. En: Spencer, Stephen. Visual Research methods in the Social Sciences. Routledge. London

Cárdenas, Miguel (ed.) (2003) La construcción del posconflicto en Colombia: Enfoques desde la pluralidad. Bogotá: FESCOL-CEREC.

Cardús, Laura (2011) El poder de mi mirar-se. Els usos de la tecnologia audiovisual en processos contemporanis de negociació identitària indígena-mestissa al sud-est de Mèxic. Tesis de Doctorat. Universitat de Barcelona. Barcelona.

Cardús, Laura (2014) Indigenous media: from transference to appropriation. Indigenous video in Latin America and processes of visual presentation of self and ethnicity. *Anthrovisions* 2, 1.

Castells, Manuel (1996) *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell.

Castillejo, Alejandro (2009) *Los archivos del dolor: ensayos sobre la violencia y el*

recuerdo en la Sudáfrica contemporánea. Ceso-Ediciones Uniandes. Bogotá.

Castillejo Alejandro (2016) Poética de lo Otro: Una antropología de la Guerra, la Soledad y el exilio interno en Colombia. Ediciones Uniandes. Bogotá D.C.

Clastres, Pierre (2001) Investigaciones en Antropología política. Editorial Gedisa. Barcelona.

Clifford, James (1996). "Sobre la autoridad etnográfica". En: Carlos Reynoso (Comp.) El surgimiento de la antropología posmoderna. Barcelona. Gedisa. pp 39-77

Clifford James y Marcus George E. (1986) Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography. University of California. Berkley, Los Angeles y Londres.

Comaroff John y Jean Comaroff (2011) Etnicidad S.A. Katz Editores. Madrid.

Colombes, Adolfo (1985) Prólogo. En: Cine, Antropología y Colonialismo. Ediciones del Sol. Buenos Aires.

Croghan, R., Griffin, C., Hunter, J., & Phoenix, A. (2008). Young people's constructions of self: Notes on the use and analysis of the photo-elicitation methods. *International Journal of Social Research Methodology: Theory & Practice*, 11(4). pp 345-356.

Das, Veena y Deborah Poole (eds.) (2004) Anthropology and the Margins of the State. Santa Fe, School of American Research Press.

Davies, James y Dimitrina Spencer (eds.) (2010) Emotions in the Field. The Psychology and Anthropology of Fieldwork Experience. Stanford, Stanford University Press.

De la Cadena, Marisol (ed.) (2008) Formaciones de la indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina. Envión. Popayán.

De Lary Healy, Jessica (2013) Yolngu Zorba meets Superman. Anthrovisions. August 2013, connection on 01 November 2013. Recuperado En: <http://anthrovision.revues.org/362#text>

De la Cadena, Marisol (ed.) (2008) Formaciones de la indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina. Envión. Popayán.

Deleuze Gilles (1985) Los cristales de tiempo. En: La imagen-tiempo Estudios sobre cine 2. Ediciones Paidós. Barcelona, Buenos Aires, México

Delgado, Manuel (2007) La eficacia simbólica del cine. En: Miradas Cruzadas. Cine y Antropología. Casa Encendida- Fundación Casa Madrid. Madrid.

Delgado, Manuel (2004) Tiempo e identidad. La representación festiva de la comunidad y sus ritmos. Baldiri Reixac. Universidad de Barcelona. Barcelona. pp 77-98

De Sousa Santos, Boaventura (2010) Descolonizar el saber, reinventar el poder. Ediciones Trilce- Extensión universitaria. Montevideo.

Dicks, Bella; Soyinka, Bambo y Amanda Coffey (2006) Multimodal Ethnography. Journal Qualitative Research, 6 (1). PP 77-96.

Durington Matthew y Ruby Jay (2011) Ethnographic Film. En: Made to be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology. Ed. Marcus Banks y Jay Ruby. The University of Chicago Press. Chicago y Londres.

Edwards, Elizabeth (2002): Material beings: Objecthood and ethnographic photographs, Visual Studies, 17:1, pp. 67-75

Escobar, Arturo (2014) (2ª Edición). La invención del desarrollo. Editorial Universidad del Cauca. Popayán

Faris, James C (1992) Anthropological Transparency: Film Representation, and Politics. En: Peter Ian Crawford and David Torton, (eds). Film as Ethnography. Manchester: Manchester University Press, pp. 171-182

Ferro, María Del Rosario (2012) Makruma. El don entre los Iku de la Sierra Nevada de Santa Marta. Ediciones Uniandes. Bogotá.

Flores, Carlos (2005) Video Indígena y Antropología compartida: Una experiencia colaborativa con videistas Maya Qu'éqchi de Guatemala. Liminar. Estudios sociales y humanísticos 3/2; pp. 7-21

Foster, Hal (2001) El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. Akal/Arte Contemporáneo. Madrid.

Foucault, Michel (2010) *¿Qué es un autor?* Trad. de Silvio Mattoni. Córdoba: Ediciones Literales

Foucault Michel (1968) Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. Siglo veintiuno editores Argentina. Buenos Aires.

García Canclini, Néstor (2010) La Sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia. Katz editores. Buenos Aires.

Gastón Carreño y Antonio Ziron (2014). Cruzando Miradas. Entrevista a Elisenda Ardévol. Revista Chilena de Antropología Visual N° 24. pp. 192-200

Geertz Clifford (1998) Géneros Confusos. “La refiguración del pensamiento social”. En: Carlos Reynoso (Comp.), El surgimiento de la antropología postmoderna. Barcelona: Gedisa editorial. pp. 63-77.

Geismar Haidy (2005) Copyright in context: carvings, carvers, and commodities in vanautu. *American Ethnologist* 32, N° 3. pp. 437– 459.

Gell, Alfred (1994) *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Clarendon Press. Oxford University Press. Oxford y Neva York.

Gell, Alfred (1992) *The Anthropology of time. Cultural Constructions of temporal maps an images*. Berg. Oxford y Washington, D.C.

Ginsburg, Faye (1992) “Indigenous Media: Faustian contacto or Global Village” dins E. Marcus (Ed.) *Rereading Cultural Anthropology*. Durham and London: Duke University Press. Pp.365-376

Ginsburg, Faye (1997) “From Little Thing, Big Things Grow. Indigenous Media and Cultural Activism” En: dins R.G Fox y O. Starn (eds.) *Between Resistance and Revolution. Cultural Politics and Social Protest*. New Brunswick, New Jersey & London: Rutgens University Press. pp. 118-144

Ginsburg, Faye (2008). “Rethinking the digital age” en David Hesmondhalgh y Jason Toynebee (eds.), *The media and social theory*, Nueva York: Routledge, pp. 127-144.

Ginsburg, Faye (2011) *Native Intelligence. A Short History of debates on Indigenous Media and Ethnographic Film*. Banks, Marcus and Ruby, Jay (eds.). En: *Made to be seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. The University of Chicago Press. London and Chicago. pp. 234-255

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

Gómez Ruíz, Sebastián (2013) “Sí me he sentido triste pero no se lo puedo decir” La reflexividad etnográfica en la Investigación sobre emociones de la muerte con niños y niñas de Sumapaz en contexto de (pos) Conflicto. Antípoda. Rev Antropol. Arqueol. Revista Antípoda N° 16. Universidad de los Andes. Bogotá. pp. 135-156

Gómez Ruiz, Sebastián (2018) Imágenes de la Sierra Nevada (Colombia): el artefacto cultural como una manera para aproximarse a los medios de comunicación indígena. En: Culturas indígenas: investigación, comunicación y resistencias. Amparo Huertas Bailén y Maria Luna (Eds.). InCom-UAB Publicacions, 16. Bellaterra: Institut de la Comunicació, Universitat Autònoma de Barcelona.

Graeber, David (2008) On Cosmopolitanism and (Vernacular) Democratic Creativity: Or, There never was a West. En: Werbner Pnina (E.d) Anthropology and the New Cosmopolitanism. Rooted, Feminist and Vernacular Perspectives. Berg. New York.

Gramsci, Antonio (1974) La formación de los intelectuales. Grijalbo. Madrid.

Grasseni, Cristina (2011) Skilled Vision: Toward and Ecology of visual inscriptions. Banks, Marcus and Ruby, Jay (eds.). En: Made to be seen: Perspectives on the History of visual Anthropology. The University of Chicago Press. London and Chicago. pp. 19-44

Grasseni Cristina (2004) Video and ethnographic knowledge: skilled vision in the practice of breeding. En: *Working Images. Visual Research and representation in Ethnography.* Sara Pink; László Kurti; Ana Isabel Afonso (Ed.). Routledg. London New York, pp. 19-44.

Grau, Jordi (2012) Antropología audiovisual: reflexiones teóricas. Alteridades, vol. 22, núm. 43. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa. México D.F. pp. 161-175.

Guber (2001) La etnografía. Método, campo y reflexividad. Editorial Norma. Bogotá.

Gros, Christian (2000) Políticas de la etnicidad: identidad, Estado y modernidad. ICANH. Bogotá.

Gruzinski, S. (1994) *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner"*. Fondo de Cultura Económica. México D.F.

Guzmán, Diana y Villegas Orlando (2018) Introducción. La Perspectiva desde Mitú, Colombia: museos, objetos y narrativas. En: *Objetos como testigos del contacto cultural. Perspectivas interculturales de la historia y del presente de las poblaciones indígenas del alto río Negro (Brasil/Colombia)*. Kraus, Michael, Halbmayr Ernest, Kummels, Ingrid (eds.) Ibero-Amerikanisches Institut. Berlin.

Hale, Charles (2005) Neoliberal Multiculturalism: The Remaking of Cultural Rights and Racial Dominance in Central America. *PoLar: Political and legal Anthropology Review*, 28 (1), 10-28

Harper, Douglas (2002) Talking about pictures: a case for a photo elicitation. *Visual Studies*, Vol, 17 N° 1. pp. 13-26

Harris Marvin (1995) *Nuestra Especie*. Alianza Editorial. Madrid.

Heidmann Frank (2013) Social Aesthetics of Proximity: The Cultural Dimension of Movement and Space in South India. *Aesthetics* 23 (1). pp. 49-67

Hodgson, Dorothy L.(2008) *Cosmopolitics, Neoliberalism, and State: The Indigenous Rights Movement in Africa*. En: Werbner Pnina (E.d) *Anthropology and the New Cosmopolitanism. Rooted, Feminist and Vernacular Perspectives*. Berg. New York.

Huertas Amparo (2002) *La audiencia investigada*. Gedisa. Barcelona

Iñarte Días Grandaos, Patricia y Pérez, Waydi Miranda (2011) *Los usos del audiovisual en el Caribe Colombiano: ralto desde las organizaciones, los realizadores y los colectivos*. Observatorio del Caribe Colombiano. Ministerio de Cultura. Bogotá.

Jackson, Jonhn (2004) *An Ethnographic Filmflam: Giving gifts, Doing reserch, and Videotaping the Native subject/object*. *American Antrhopologist* 16(1). pp. 32-42.

Jaramillo, Pablo (2014) *Etnicidad y victimización Genealogías de la violencia y la indigeneidad en el norte de Colombia*. Ediciones Uniandes. Bogotá.

Jaramillo, Pablo (2012) *Deuda, Desesperación y reparaciones inconclusas en la Guajira, Colombia*. *Revista Antípoda*, N° 14. Bogotá. pp. 41-65.

Jelin, Elizabeth (2001) *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI. Madrid.

Leach Edmund, Ronald (1971) *Replanteamientos de la Antropología*. Seix Barral. Barcelona.

Langebeack, Carl (1985) “Tres formas de acceso a productos en territorios de los cacicazgos sujetos al CoCuy siglo XVI”, *Boletín del Museo del Oro* 18: 29-43.

Langebaeck, Carl (2005) “De los Alpes a las selvas y montañas: El legado de Gerardo Reichel-Dolmatoff” *Antípoda* 1: 139-171.

Latour, Bruno (2005) Reensamblar lo social. Una teoría del actor-red. Manantial. Buenos Aires.

León Christian (2010) Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador. Consejo Nacional de Cinematografía. Quito.

Leuthold, Steven (1998) Indigenous Aesthetics. Native Art, Media and Identity. Austin: University of Texas Press.

Lévi-Strauss, Claude (2006) Tristes Trópicos. Paidós. Barcelona.

Lévi-Strauss, Claude (1974) (1987) Antropología Estructural. Paidós Básica. Barcelona.

Lévi-Stauss, Claude (1964) (2002) El Pensamiento Salvaje. Fondo de Cultura Económica. México.

MacCannell, Dean (1992) Introduction. Empty meeting grounds. The tourist papers. Routledge. Londres y Nueva York.

MacDougall David (1994) Films of Memory En: Lucien Taylor (ed) Visualizing Theory: Selected Essays V.A.R . Routledge. New York

MacDougall, David (1995) ¿De quién es la historia? En Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico. ARDEVOL, Elisenda; PEREZ TOLON, Luís (eds.) Biblioteca de etnología, 3. Granada, Diputación Provincial de Granada.

Malinowski, Bronislaw (1986) Los Argonautas del Pacífico occidental. Un estudio sobre comercio y aventura entre los indígenas de los archipiélagos de la Nueva Guinea melanésica. Paneta- Agostini. Barcelona.

Malinoski Bronislaw (1989) Diario de campo en Malanesia. Ediciones Júcar. Madrid.

Marcus, George (1995). "Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography", *Annual review of Anthropology*, vol. 24. pp. 65-117.

Marrero Guillamón, Isaac (2008) *Luces y sombras. El compromiso en la etnografía*. *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 44, núm. 1, enero-junio. Pp. 95-122. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Bogotá.

Martínez Mauri, Mónica y Breton, Víctor (2015) *Identidad, autonomía y soberanía indígena en Panamá y Ecuador: una mirada comparativa desde la antropología política*. En: *Visions d'Amèrica Llatina*. URV edicions. pp.33-8.

Marx, Karl y Engels, Friedrich [1872] (2017) *El manifiesto comunista*. Ediciones Península. Barcelona.

Mateus Mora, Angélica (2013) *El indígena en el cine y el audiovisual colombianos: imágenes y conflictos*. La carreta Editores E.U. Medellín

Mateus, Angélica (2012) *Lo indígena en el cine y video colombianos: panorama histórico*. En: *Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento*. Cuadernos de cine Colombiano No. 17. Ideartes Ed. Bogotá D.C.

Mauss, Marcel (2009) *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Katz editores. Buenos Aires.

Mauss, Marcel y Hubert, Henri (1979) [1905] *Ensayo sobre las variaciones estacionales en las sociedades esquimales. Un estudio de morfología social*. En *Antropología y Sociología*. Marcel Mauss. Editorial Tecnos. Madrid.

McLuhan, Marshall (2003) *Understanding media: The extensions of man*, Corte Madera (Canadá): Gingko Press (Original work published in 1964).

Mignolo, Walter (1995) Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías postcoloniales. Revista Iberoamericana Vol LXI Núm. 170-171. pp 27-40.

Ministerio del Interior (6 de Agosto, de 2018) Decreto 1500. Recuperado 21/9/2018 en: <http://es.presidencia.gov.co/normativa/normativa/DECRETO%201500%20DEL%2006%20DE%20AGOSTO%20DE%202018.pdf>

Molano, Alfredo; Rozo Fernando; Juana Escobar; Omayra Mendiola (1988) Diagnostico de la Sierra Nevada de Santa Marta. Aproximación a una historia oral de la Colonización de la Sierra Nevada de Santa Marta. Descripción Testimonial. Fundación Pro- Sierra Nevada de Santa Marta. Santa Marta

Mora, Pablo (Ed.) (2014) Poéticas de la resistencia. El video Indígena en Colombia. Cinemateca Distrital: Ideartes. Bogotá. D.C

Morales Thomas, Patrick (2000) el corpus Christi en Atánquez. Identidades diversas en un contexto de reetnización. Revista Colombiana de Antropología. Volumen 36 pp. 20-49. Bogotá.

Morin, Edgar (1961) El cine o el hombre imaginario. Ensayo de Antropología. Seix Barral. SA. Barcelona.

Murra, John (1975) Formaciones Económicas y Políticas del Mundo Andino. Instituto de Estudios Peruanos. Lima

Mydin Iskander (2006) (1992) Imágenes históricas, públicos cambiantes. En: Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006). Juan Naranjo (ed.). Editorial Gustavo Gil, SL. Barcelona.

Nagel Thomas (2000) ¿Qué se siente ser un murciélago? Ensayos sobre la vida humana. Editorial Fondo de Cultura Económica, México. pp. 274- 296.

Nancy, Jean-Luc (2007) A la escucha. Amorrortu Editores. Buenos Aires

Naranjo Juan (2006) Introducción. Medir, observar, repensar. Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006). En: Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006). Juan Naranjo (ed.). Editorial Gustavo Gil, SL. Barcelona.

Nichols, Bill (2001) Introduction to Documentary. Indiana University Press. Bloomington Indianapolis. Indiana.

Nichols, Bill (1997) La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Paidós. Barcelona.

Nietzsche Friedrich (1993) Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie. Ediciones Altaya, S.A. Barcelona.

Observatorio Adpi (2017) ¿Paz para quién? Defensa del territorio y minería en Colombia. Estudios de caso desde comunidades indígenas, campesinas y afrodescendientes. Editorial Descontrol. Barcelona

Ojeda Diana (2012) Producing Paradise: The violent Geographies of Tourism in Colombia. PhD Dissertation. Clark University.

Orobitg Canal, Gemma (2004) Photography in the field. Word and image in ethnographic reserch. En: Working images. Visual Research and Representation in Ethnography. Pink Sarah; Kürti Làszló y Alfonso Ana Isabel (Ed.). Routledge. London New York. pp. 31-46

Orobitg, Gemma (2002) “Cine, memoria y resistencia indígena en Canadá. Entrevista a Alanis Obomsawi” En: Quaderns de l’ICA, N° 17-18 época 2 Barcelona: Institut Català

de'Antropologia. pp.121-133

Orobitg Gemma (2003) *Visión e imagen. Procesos cognitivos y Sistemas Simbólicos. Memoria teórica y Proyecto docente.* Universitat de Barcelona.

Orozco, José Antonio (1990) *Nabusímake. Tierra de Arhuacos.* ESAP Centro de Publicaciones. Edición Príncipe. Bogotá.

Padilla, Guillermo (1996) *Derecho mayor indígena y derecho constitucional; comentarios en torno a sus confluencias.* En: *Pueblos indios, soberanía y globalismo*, Varese, Stefano (Coord). Biblioteca Abya-Yala. Quito, pp. 185-204

Peterson, Mark Allen (2003) *Anthropology and Mass Communication. Media and Myth in the New Millennium.* Berghahn Books. New York and Oxford.

Piault, Marc Henri (2002) *Antropología y Cine.* Catedra signo e imagen. Madrid.

Pineda, Gloria (2015) *Cine político Marginal Colombiano. Las formas de representación de una ideología de disidencia (1966-1976).* Ideartes. Bogotá D.C.

Pineda, Roberto (2007) *La Antropología colombiana desde una perspectiva latinoamericana.* Rev. colomb. antropol. vol.43 Bogotá. pp. 367-385

Pink, Sarah (2008) *Mobilising Visual Ethnography: Making Routes, Making Place and Making Images.* Forum Qualitative Sozialforschung. Forum: Qualitative Social Research, Vol 9, N° 3.

Pink, Sarah (2008) *Mobilising Visual Ethnography: Making Routes, Making Place and Making Images.* Qualitative Social Research, Vol 9, N° 3.

Pink, Sarah (1996) Excursiones socio-visuales en el mundo del toreo” En: Antropología de los sentidos. La vista. Garcia Alonso (ed). Celeste Ediciones. Madrid. Pp 125-135

Poole, Deborah (2000). Visión, raza y modernidad. Una introducción al mundo andino de las imágenes. Lima, Sur, Casa de Estudios del Socialismo. Lima.

Postill, John (2011). Localizing the internet: An Anthropological Account, Oxford: Berghahn.

Raad, Ana maría (2006), “Exclusión digital: nuevas caras de viejos malestares”, En: Revista Mad, núm. 14, mayo, pp. 40-46.

Ramos Oscar (2015). Internet y pueblos indígenas de la Sierra Norte de Puebla, México Tesis de Doctorado. Universidad de Barcelona. Barcelona.

Rancière, Jacques (2011) El malestar en la estética. Capital intelectual. Buenos Aires.

Reichel- Dolmatoff, Gerardo (1991) Los Ika: Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia: notas etnográficas, 1946-1966. Centro ED. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

Reichel- Dolmatoff, Gerardo (1996) [1949] Los Kogi de la Sierra Nevada. Bitzoc. Palma de Mallorca.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2015) Sociología de la imagen Miradas ch’ixi desde la historia andina. Ed: Nociones Comunes / Tinta Limón; 17. Buenos Aires.

Rouch, Jean (1985) ¿El cine del futuro? En: Cine Antropología y Colonialismo. Compilación y Prólogo Adolfo Colombres. Ediciones del Sol. Buenos Aires. pp 69-79

Ruby, Jay (1995) *Revelarse a sí mismo: reflexividad, antropología y cine*, en: Elisenda Ardévol y Luís Pérez-Tolón (Eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Biblioteca de etnología, 3. Granada, Diputación Provincial de Granada: 161-201.

Sahlins, Marshall (1999). "What is Anthropology Enlightenment? Some lessons of the twentieth century", En *Annual Review of Anthropology*, vol. 28, pp. i-xxiii.

Said W Edward (2008) *Orientalismo*. Debolsillo. Barcelona.

Salazar, Juan Francisco (2016) *Contar para ser contados: El video indígena como práctica ciudadana*. En: *Miradas Propias. Pueblos indígenas, comunicación y medios en la sociedad Global*. Magallanes, Caludia y Ramos José Manuel (Coordinadores) Universidad Iberoamericana Puebla. Puebla.

Sansi Roger (2002) *La Antropología frente a la Estética relacional: Intercambio de dones y valor en el arte contemporáneo*. IX Congr s d'eAntropologia FAAEE. Barcelona.

Sansi, Roger (2015) *Art, Anthropology and the gift*. Bloomsbury Academic. Londres y Nueva York.

Scott James C. (2004) (1990) *Los dominados y el arte de la resistencia* Edición Era. México D.F.

Serje, Margarita (2005) *El Revés de la Nación: Territorio salvaje, fronteras y tierra de nadie*. Ediciones Uniandes. Bogotá.

Serje, Margarita (2008) *La invención de la Sierra Nevada*. En: *At poda 7*. pp. 197-229. Bogotá.

Silva Escobar, Juan Pablo (2009) *El documental Cannibal Tours: el etnoturismo o el retorno a la escena del crimen*. *Ankulegi 12*. Pp 23-32.

Sontang, Susan (2006) *Sobre Fotografía*. Alfaguara. México.

Tacchi, Jo (2002) *Radio Texture. Between Self and Others*. En: *The Anthropology of media. A reader*. Askew Kelly y Wilk Richard R. Wilk (Ed.). Blackwell Publisher. Malden y Oxford.

Taussig, Michael (2015) *La Magia del Estado*. Siglo XXI Editores. Barcelona.

Taussig, Michael (2000). *Un gigante en convulsiones. El Mundo Humano como sistema nervioso en Emergencia permanente*. Editorial Gedisa. Barcelona.

Taussig, Michael (1993) *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. Routledge. Nueva York y Londres.

Tonkin, Elizabeth (1984): "Participara Observation" En: *Ellen Op.cit.*: 216-223.

Trouillot, Michel-Rolph (2003) *Global Transformations: Anthropology and the Modern World*. Palgrave-MacMillan. New York.

Turner, Terence (1991) "The Social Dynamics of Video Media in an Indigenous Society: The Cultural Meaning and the Personal Politics of Video- Making in Kayapo Communities" En: *Visual Anthropology Review* 7 (2). pp. 68-76

Turner, Terence (2002) "Representation, Polyphony, and the Construction of Power in a Kayapo Video". En: *Indigenous Movements, Self-Representation, and the State in Latin America*, Kay Barbara Warren y Jean Jackson (eds.) Austin: University of Texas Press. pp 229-250

Ulloa, Astrid (2004) *La Construcción del Nativo Ecológico*, Bogotá: ICANH- Colciencias.

Ulloa, Astrid (2008) La articulación de los pueblos indígenas en Colombia con los discursos ambientales, locales, nacionales y globales. En: Formaciones de la indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina. De la Cadena (ed). Envión. Popayán pp. 279-318

Uribe Tobon, Carlos Alberto (1986) “Pioneros de la antropología en Colombia: el padre Rafael Celedón”. Boletín del Museo del Oro. 17: 3-8.

Uribe Tobon, Carlos Alberto (1987) Un antropólogo sueco por Colombia: Gustaf Bolinder. Boletín Museo del Oro N° 18. Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá.

Uribe Tobón, Carlos Alberto (1992) “La etnografía de la Sierra Nevada de Santa Marta y las tierras bajas adyacentes”. Geografía humana de Colombia. Nordeste indígena. T. II, 9-214. Instituto de Cultura Hispánica. Bogotá

Uribe Tobón, Carlos A. (1988) “De la Sierra Nevada de Santa Marta, sus ecosistemas, indígenas y antropólogos” *Revista de Antropología y Arqueología*,4(1): 7-35

Uribe Tobón, Carlos A. (2006) “Y me citarán por muchos años más: el modelo interpretativo de Garardo Reiche-Dolmatoff y la antropología de la Sierra Nevada de Santa Marta” in A. Abello (ed.) *El Caribe en la Nación Colombiana* Bogotá: Museo Nacional de Colombia-Observatorio delCaribe colombiano, pp. 277-289

Valencia, Eugenio, ed. (1924) Historia de la Misión Guajira, Sierra Nevada y Motilonas a cargo de los Padres Capuchinos de la Provincia de la preciosísima Sangre de Cristo. Valencia (España): A. López.

Vallejo, Aida y María Paz Peirano (2017) *Film Festivals and Anthropology*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyn

Verdad Abierta (2009). Acusan a Hernán Giraldo de violar a 19 niñas. Verdad Abierta,

Julio 7. Disponible online en www.verdadabierta.com/justicia-y-paz/1403-acusan-ahernan-giraldo-de-violar-a-19-ninas.

Villanueva, Rosaura y Guerrero, María Angélica (2013) Para ver más allá. Reseña Historica de Daupará. Dauprá. Muestra de cine y video de los pueblos indígenas de Colombia. Para ver más allá. Ideartes. Bogotá

Von Forster, Heinz (1991) Las semillas de la cibernética: Obras escogidas. Gedisa. Barcelona.

Wade, Peter (2009) Race and sex in Latinoamerica. Pluto Press. Londres.

Wade, Peter (2008) Identidad racial y nacionalismo: una visión teórica de Latinoamérica. En: Formaciones de la indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina. De la Cadena (ed). Envión. Popayán. Pp. 367- 390

Werbner Pnina (2008) Introduction: Towards a New Cosmopolitan Anthropology. En: Werbner Pnina (E.d) Anthropology and the New Cosmopolitanism. Rooted, Feminist and Vernacular Perspectives. Berg. New York.

Williams, Raymond (1997) Marxismo y Literatura. Península. Barcelona.

Wilson, Pamela y Michelle Stewart (Eds.) (2008) Global Indigenous Media. Cultures, Poetics and Politics. Durham and London: Duke University Press

Worth, Sol y John, Adair (1997) [1972] Through Navajos Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Filmografía

Acebes Héctor (1982) *La gente de Aluaka*. 10 min. Película. Colombia

Alvarez, Carlos (1975) *Los hijos del Subdesarrollo*. Producción. Colombia.

Barbash, Ilisa y Castaing-Taylor, Lucien (2009) *Sweetgrass*. Producción. 101 min. Francia, Estados Unidos y Reino Unido.

Bolinder Gustaf (1920) *Indios a caballo*. 11 min. Película. Suecia

Castaing-Taylor, Lucien y Paravel Véréna (2012) *Leviathan*. Producción. 87 min. Estados Unidos.

Colectivo *Cineminga* (2010) *Raíz del conocimiento*. 34 min. Producción. Película. Colombia.

Dorado Zúñiga, Antonio (2012) *Apaporis*. Producción. 74 min. Colombia.

Echeverría Ana María (1980) *El universo Mágico de los Arhuacos: Sierra Nevada de Santa Marta*. Descripción Física DVD. 30 min. Película. Colombia.

Ereira Alan (1990) *Desde el Corazón del Mundo*. Un mensaje de los hermanos mayores. Producción BBC. 90 min. Película. Inglaterra

Ereira, Alan (2012) *Aluna*. Producción BBC. Película. 91 min. Inglaterra.

Escobar Eduardo y Briseño Miguel (1995) *Comunidades indígenas en Colombia*. Producción Inravisión y Ministerio de Gobierno. Instituto Nacional de radio y televisión .1 DVD (Video digital). 15 min. Video. Colombia

Ferry, Stephen (2009) *La represa del río Ranchería. La perspectiva indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Película. Estados Unidos.

Flaherty, Robert J. (1922) *Nanook of the North*. 70 min. Película. Estados Unidos.

Gardner, Robert (1988) *Ika Hands*. 60 min. Película. Estados Unidos.

Guerra, Ciro (2015) *El abrazo de la Serpiente*. 125 min. Producción Cristina Gallego. Película. Colombia.

Kamerling, Leonard y Elder, Sarah (1988) *Uksuum Cayuai: Drums of Winter*. 90 min. Película. Estados Unidos.

Kok, Ilja y Timmers, Willem (2012) *Framing the others*. 25 min. Película. Etiopía y Holanda.

Laalej, Myriam y Porchet, Messaline (2015). *Retratos de una resistencia indígena*. 60 min. Película. Francia y Colombia.

Mesa García, Jesús (1975) *El pecado de ser indio* (1975) 15 min. Producción. Colombia
Colombia

Nilton Campo, Jean (2005) *Saakhelu: ofrenda a los espíritus de la Madre Tierra* (2005)
Producción. Película. Colombia.

Oppenheimer, Joshua (2012) *The act of Killing*. Producción. 159 min. Película. Dinamarca, Reino Unido, Noruega.

O'Rourke, Dennis (1988) *Canibal Tours*. Producción. 72 min. Película Australia.

Ospina Luis, Mayolo, Carlos (1971) *Oiga Vea*. 26 min. Producción Ciudad Solar.

Colombia

Robert de Jesús Gacheta (2008) *Caudal de un pueblo*. Producción. Película. Colombia.

Rodríguez Martha y Silva, Jorge (1971) Planas, *testimonios de un etnocidio*. Producción. Colombia.

Rodríguez, Marta y Silva, Jorge (1972) *Chircales*. 45 min Producción Cine Documental. Colombia.

Rodríguez, Miguel (1950) *Amanecer en la selva*. Película. Colombia.

Romelli, Kathleen (1937) *A Journey to the Operations of South American Gold Platinum Co. in Colombia South America*. Película. Estados Unidos

Rouch, Jean y Morin Edgar (1962) *Chronique d'un été*. Producción. 90 min. Francia.

Rouch, Jean (1955) *Les Maitres Fous*. Producción. 36 min. Película. Francia

Rozo Antonio (1964) *El valle de los Arhuacos*. 70 min. Película. Colombia.

Slee, Mike (2015) *Colombia Magia Salvaje*. Producción Karen Meehan. 90 min. Película. Colombia.

Theodoro Drayer, Carl (1928) *La Pasión de Juna de Arco*. 110 min. Película. Francia

Travesía Mundo Indígena (1992) "*Simonorua la Puerta de la Sierra*". 30 min DVD. Película Colombia.

Triana Gloria (1983) *Así es mi pueblo*. Producción. Colombia

Triana Gloria (1983) *La Minería del hambre*. Producción. Colombia

Triana Gloria (1983) *Cantos y danzas de vida y muerte*. Producción. Colombia.

Uribe Piedrahíta, César (1930-1931) *Expedición al Caquetá*. Película. Colombia

Vertov, Dziga (1929) *Man with a Movie Camera*. Producción. 68 min. Unión Soviética.

Winter, Grace y Plantier Luc (2017) *Le Marquis de Wavrin. Du Manoir à la Jungle*. 85 min. Película. Bélgica.

Wiseman, Frederick (1968) *High School*. Producción. 75 min. Estados Unidos

Wiseman, Frederick (1967) *Titicut Follies*. Producción. 84 min. Estados Unidos.

Wavrin, Robert (1934) *Entre los Chamanes*. Bélgica

Películas Indígenas del Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi (CCZ), Yosokwi y Bunkuaneyuman.

CCZ

Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi (2007) *Yuawika Sia: el río del entendimiento*. 17:40 min. Producción. Película Colombia.

Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi (2007) *Yetsikin: Guardianes del agua*. 20:11 min. Producción. Película. Colombia.

Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi (2009) *Palabras Mayores I* (5x7:00 min). Producción. Película. Colombia.

Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi (2009) *Palabras Mayores II* (5x7:00 min). Producción. Película. Colombia.

Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi (2010) *Yosokwi*. 15:20 min. Producción Película. Colombia.

Villafaña, Amado (2010). *Nabusímake: Memoria de una independencia*. Producción: Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi. 35 min. Película. Colombia.

Villafaña, Amado (2011) *Resistencia en la Línea Negra*. Producción: Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi. 84 min. Película. Colombia.

Mora, Pablo (2012) *Sey Arimaku: La otra oscuridad*. 59:23 min. Producción. Película. Colombia.

Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi (CCAY)

Villafaña Amado (2015) *Naboba*. 45 min. Producción Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi (CCAY). Película. Colombia.

Villafaña Amado (2016) *Butisinu. Memoria de un pueblo*. 35 min. Producción Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi. Película. Colombia.

Villafaña Amado (2017) *Mensaje al hermanito menor*. Producción Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi. Película. Colombia.

Villafaña Amado (2017) *Ranchería*. 31 min. Producción Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi. Película. Colombia.

Gómez Ruiz, Sebastián y Villafaña Amado (2017) *Wàsi (ver)*. Producción Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi y Antro pò. 17 min. Película. Colombia

Colectivo de Comunicaciones Wiwa Bunkuaneyuman (CCWB)

Saúl Gil (2012) *Zhamayama: Nuestra Música*. 15 min. Producción Delegación Wiwa. Película. Colombia.

Mojica Rafael (2016) *Shekuita o el mal trueno*. Producción: Colectivo de Comunicaciones Wiwa Bunkuaneyuman. Película. Colombia

Mojica Rafael (2017) *Ushui la luna y le trueno*. Producción: Colectivo de Comunicaciones Wiwa Bunkuaneyuman. 71 min. Película. Colombia

Anexos

Cortometraje Documental

- Gómez Ruiz, Sebastián y Villafaña Amado (2017) *Wàsi (ver)*. Producción Colectivo de Comunicaciones Arhuaco Yosokwi y Antro pò. 17 min. Película. Colombia

Videos

- Rechazo a la Represa Bezote (Ikarwa)
- Video de georeferenciación Google Earth