



Universidad Nacional de Córdoba  
Repositorio Digital Universitario  
**Biblioteca Oscar Garat**  
**Facultad De Ciencias De La Comunicación**

**LAS CÁMARAS EN MANOS ANCESTRALES: COMUNICACIÓN Y MEDIACIÓN  
CULTURAL DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS DE LA SIERRA NEVADA**

Zulay Osorio Avecedo

Leandro Conti Graffigna

***Cita sugerida del Trabajo Final:***

Osorio Avecedo, Zulay; Conti Graffigna, Leandro. (2019). "Las cámaras en manos ancestrales: comunicación y mediación cultural de los pueblos indígenas de La Sierra Nevada" Trabajo Final para optar al grado académico de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Córdoba (inérita). Disponible en Repositorio Digital Universitario

***Licencia:***

Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional



**Universidad Nacional de Córdoba**

Facultad de Ciencias de la Comunicación  
Trabajo final de la Licenciatura en Comunicación Social

*Las cámaras en manos ancestrales:  
comunicación y mediación cultural de los pueblos indígenas  
de La Sierra Nevada*

Leandro Conti Graffigna  
Zulay Osorio Acevedo

Directora  
Dra. Carolina Álvarez Ávila

Junio de 2019  
Córdoba-Argentina

## Agradecimientos

*A nuestras familias por el apoyo incondicional.*

*A nuestros compañerxs porque sin su presencia este camino no hubiese sido el mismo.*

*A nuestros docentes, especialmente a aquellxs que se convirtieron en maestrxs.*

*A Caro Álvarez por su dirección, su apertura de conocimientos y su compartir en este proceso de trabajo final.*

*A Maxi Rodríguez por su transformación de la realidad en ilustraciones.*

*A Jwi-Kamey por abrirnos el camino a los pueblos de La Sierra.*

*A los pueblos indígenas de La Sierra por compartir sus conocimientos ancestrales.*

*Y por último, al otro invisible, que con sus impuestos contribuye al sostenimiento y desarrollo de la Universidad Pública Argentina.*

*“Nadie tiene todo el conocimiento de cómo actuar en el mundo. Ni siquiera nosotros los Mamos sabemos sobre todas las cosas. Por ejemplo, de la tierra, los árboles, del agua y los espíritus. Puedo decir que, con cada amanecer, siempre vienen nuevas enseñanzas”.*

*Mamo de La Sierra Nevada.*

# INDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>4</b>
<b>Capítulo I: El Colectivo de Comunicación Zhigoneshi: la mediación como táctica.....</b>	<b>12</b>
1.1 Introducción al mundo de la sierra nevada y sus pueblos indígenas .....	13
1.2 Conflictos actuales en la sierra .....	20
1.3 La conformación del CCZ .....	22
1.4 Proceso de capacitación técnica .....	24
1.5 La mediación de la cultura.....	27
1.6 Organizaciones de comunicación indígena en latinoamérica .....	31
1.7 Corpus de producciones audiovisuales del CCZ.....	33
<b>Capítulo II: Deconstruyendo al audiovisual indígena.....</b>	<b>38</b>
2.1 ¿Desde dónde pensar el audiovisual indígena? .....	39
2.2 ¿Cine documental o audiovisual indígena?.....	40
2.3 Conceptualizando y caracterizando al audiovisual indígena .....	43
2-3.1 Los tiempos de expresión del contenido.....	50
2-3.2 Los temas trabajados por el CCZ.....	53
2.4 Construir desde la alteridad radical .....	63
2.5 Capacitación y circuitos de circulación de las producciones .....	65
2.6 Lo imperfecto en la estética de las producciones del CCZ.....	71
2.7 Cuadro comparativo: diferencias con el documental tradicional .....	74
<b>Capítulo III: El elemento clave: la autorepresentación en el video indígena .....</b>	<b>75</b>
3.1 El camino a la organización.....	76
3.2 La necesidad de autorepresentación .....	78
3.3 La autorepresentación como agenciamiento político .....	81
3.4 Las nuevas tecnologías y el hermanito menor al servicio de la lucha .....	88
3.5 Objetivando memorias.....	89
3.5.1-Transformando las miradas.....	91
3.6 La autorepresentación como resistencia y manifestación de vitalidad .....	93
3.7 La autorepresentación como pedagogía.....	96
<b>Conclusiones.....</b>	<b>100</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>109</b>

## Introducción

La presente tesina parte del análisis de la producción audiovisual realizada por el Colectivo de Comunicación Zhigoneshi, que es el organismo que representa la comunicación externa de los pueblos indígenas Wiwa, Kogui y Arhuaco de La Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia. Este colectivo nace en el año 2007, como una necesidad para los pueblos de *La Sierra*, debido al contexto de violencia del país, y no sólo nos referimos a la histórica guerra colombiana, sino también a la violencia que sufren estos pueblos desde la colonización.

A través del siguiente trabajo, antes de enfocarnos en el corpus seleccionado, buscamos dilucidar el proceso de mediación cultural que realizaron los pueblos indígenas de *La Sierra*. Al principio, no dimensionábamos en su total magnitud la importancia de su mediación, sin embargo, en el desarrollo del trabajo se convirtió en un aspecto nodal para lograr comprender, un poco mejor, el desarrollo del cual surgen sus producciones. Esto se vincula con que, para poder realizarlas, se vieron obligados a modificar algunas de sus prácticas y tradiciones ancestrales, con el objetivo de mediatizar determinados aspectos de sus vidas, para conseguir aliados externos que les ayuden en la visibilización, en la resistencia, y en la lucha contra las múltiples amenazas que padecen en sus territorios.

Una vez centrados en el corpus, surgió un interrogante hallado en el proceso mismo de investigación, referido a la cuestión de si los audiovisuales indígenas se pueden catalogar como documentales tradicionales o, como proponen algunos autores, no deberían pensarse dentro de las categorías de la producción audiovisual tradicional, sino fuera de ellas, ya que posee otras lógicas de producción, entre otras características. Descubrimos que no existe un consenso respecto a estas creaciones: por una parte están quienes los toman como un documental independiente, y otros proponen que no se trata de un producto que pueda ser catalogado dentro de un género tradicional, ya que se asemejan más al reciente género de “cine doméstico” o al “cine personal” de los documentalistas de vanguardia. También quienes remarcan la inconveniencia de aplicar las mismas categorías y términos provenientes de tradiciones anglosajonas a contextos culturales distintos, como el de los pueblos indígenas.

Decidimos entonces, luego de conocer el trabajo contenido en el catálogo, que debíamos buscar el anclaje comunicacional y analizar estas producciones no desde la semiótica, o desde un abordaje de género cinematográfico, sino más bien debíamos abordarlo desde la impronta comunicacional y lo que implica que estos pueblos estén apostando por ésta, como

una herramienta de lucha. A partir de esta decisión, hemos hallado que las producciones del CCZ tienen mucho que decir, y no sólo en el contenido explícito que se puede observar, sino también, en lo que el proceso y la forma dicen. La característica que se destaca en estos trabajos y que aporta la gran diferencia en el audiovisual indígena, es *la autorepresentación*. Analizaremos entonces lo que dicha retórica trae aparejado en varios aspectos de las reivindicaciones culturales de los pueblos originarios, así como en sus luchas políticas, y sus resistencias a las amenazas que vienen de afuera.

### *¿Cómo llegamos hasta aquí?*

La presente tesina de grado surge a partir de interesarnos por las culturas originarias que habitan lo que hoy llamamos Latinoamérica, interés que se incrementa en el cursado de la materia Antropología y Comunicación, del tercer año de la Licenciatura en Comunicación Social, de la Universidad Nacional de Córdoba. Allí se despertó en nosotros con más claridad y mayor profundidad, un gran interés por la vida e historia de las culturas indígenas de la Patria Grande (América Latina). Gracias a un viaje realizado a Colombia en el año 2015, una de nosotros tuvo una gran oportunidad. En Minca, un pueblo ubicado en el territorio que comprende la Sierra Nevada de Santa Marta, conocí<sup>1</sup> a Jwi-kamey,<sup>2</sup> indígena Arhuaco quien se convertiría en la persona que abrió para mí las puertas del mundo de los pueblos indígenas de *La Sierra*. Él junto a sus tres hermanos menores, estaban viviendo allí como internos en la escuela del pueblo, ya que la escuela cercana a su hogar sólo llega hasta tercer año del secundario. Por casualidades, o no, de la vida, habitamos la misma casa durante dos días, así que me dispuse a la tarea de tratar de explorar de la manera más sutil y profunda, ese mundo que tantas veces me había parecido lejano y de difícil acceso. Y no sólo me parecía lejano por una cuestión geográfica, o por la dificultad de acercarme a una persona indígena, sino también, por no querer caer en el lugar común tan criticado en las ciencias sociales, de presentarme como sujeto externo, observador del otro, manifestándome en una posición de poder. También era consciente de que, en el caso de los pueblos de *La Sierra*, ellos hablan otras lenguas, y que era cuestión de disposición (de ellos) que quisieran comunicarse conmigo.

A partir de ese momento, la relación con los hermanos quedó establecida a través del intercambio de contacto mediante la red social Facebook. Esto me sorprendió inicialmente

---

<sup>1</sup> Habla en primera persona Zulay Osorio A.

<sup>2</sup> Significado del nombre: camino al sol.

(que tuvieran un perfil allí), pero caí en cuenta rápidamente que estaba ante un grupo de adolescentes de entre 14 y 18 años, y que era “normal”, aunque fuesen indígenas, que esa red social fuese su medio de contacto. Después comprendí con mayor profundidad lo que significaba esta herramienta de comunicación y lo que implica su uso dentro su cultura.

El día que regresaban a la escuela, para ya quedarse toda la semana, me dejaron de regalo una pequeña mochila que había sido tejida por una de las mujeres de su pueblo y que me manifestaron tenía un gran valor para ellos. Yo me sentí sumamente especial y para mí fue la confirmación de que se estaban abriendo las puertas de un camino que estaba dispuesta a recorrer.

Durante un año seguí manteniendo la comunicación vía Facebook, principalmente con Jwi-Kamey, el hermano mayor. Aprovechaba para preguntarle algunas cosas y en cuanto tuve una primera idea de cuál podría ser el tema de mi tesina se lo comenté a él, para saber qué tan viable era acceder a una visita a alguno de los asentamientos de su pueblo, y que opinaba de que realizara mi trabajo final de la universidad con un tema vinculado a las culturas de *La Sierra*. Jwi-Kamey siempre manifestó una buena predisposición y apertura, a pesar de que la comunicación con él, para mí, no era igual que con las personas de mi sociedad. Con él había que releer los mensajes, pensar un poco mejor la forma de ser lo más clara posible, tratar de dejar de lado la jerga y modismos, ya que tal vez se podía llegar a malos entendidos. Con la posibilidad abierta de acceder a una visita y luego de investigar un poco sobre su historia, sus movimientos y sus luchas, descubrí el trabajo audiovisual que estaban llevando adelante desde hacía varios años, y que para mi sorpresa estaba a cargo del abuelo de Jwi-Kamey, el sr. Amado Villafaña. Este dato fue sumamente relevante porque generó que sintiera mucho más cercano el proceso de producción de los audiovisuales, el abuelo de la persona indígena con la que establecí contacto era el encargado del Colectivo de Comunicación Zhigoneshi (CCZ), que es el organismo encargado de la comunicación externa de los pueblos y que sería clave para el desarrollo de este trabajo.

En el año 2017, volví a Colombia y pude visitar por siete días el asentamiento Arhuaco ubicado en la ribera del río Aracataca, en el departamento<sup>3</sup> del Magdalena. Fue una gran aventura llegar hasta allí y permanecer esos días en compañía de algunos miembros de la familia de Jwi-Kamey y visitar la escuela Gunmakú, ubicada a unos 40 minutos caminando desde la casa de la familia. La madre de Jwi-Kamey, María, es docente de artes y tradiciones, esto me permitió relacionarme con el director y los docentes indígenas y realizar algunas

---

<sup>3</sup> En Argentina equivale a provincias.

entrevistas desestructuradas. El tema que abordaba en las mismas, giraba en torno a la incorporación de las nuevas tecnologías en la educación, y en la vida de los pueblos, y de su opinión con respecto al trabajo del Colectivo de Comunicación Zhigoneshi. La escuela es pública de gestión estatal pero con educación étnica. A partir de estas entrevistas y de la visita pude comprender muchas cosas, a pesar de que había leído varios trabajos acerca de la cosmovisión y organización de los pueblos de *La Sierra*, sólo gracias a esta experiencia pude dimensionar lo que implicaba trabajar con estos pueblos y lo profundo de sus relaciones, sus tradiciones y sus luchas. Lo que en un principio fue curiosidad, se tornó en compromiso para con estos pueblos originarios, entendiéndolos más allá de los Estados-nación, como grupos humanos muy antiguos, con costumbres, lenguas, organización política, conocimientos, y una cosmovisión sumamente diferente a la propuesta por el “ser occidental” en nuestras sociedades.

De regreso a la ciudad de Santa Marta, con Jwi-Kamey, visitamos la Casa Indígena, que es el lugar donde funciona físicamente la Organización Gonawindua Tayrona, y sirve como lugar de paso para todos los indígenas de los cuatro pueblos que necesitan ir a la ciudad por alguna actividad en particular. Allí se consigue el catálogo de producciones audiovisuales con el cual trabajamos en la presente tesina, y es donde normalmente encontraría a Amado Villafaña. Gracias a Jwi-kamey pude contactar a Amado y hablar con él por espacio de 15 o 20 minutos. Esta fue la única entrevista que pude grabar en formato audio y que sirvió para confirmar información y entender algunas cuestiones referidas al proceso de trabajo del CCZ.

Gracias a esta experiencia, surge el presente trabajo, al cual mi compañero Leandro se sumó luego de que yo realizara esa última visita. Él, habiendo conocido la ciudad de Santa Marta, y gracias a que compartí al máximo cada detalle de todo lo trabajado hasta el momento, se contagió del entusiasmo y comenzamos a dar forma al tema que hoy abordamos. Lo primero que nos quedó claro, al inicio del trabajo en conjunto, fue que continuar realizando un trabajo etnográfico, desde una perspectiva antropológica, nos resultaba inviable por la distancia, los recursos necesarios y por la dificultad de acceder a los asentamientos de los pueblos. Fue así que dimos forma a este trabajo de investigación con los objetivos antes mencionados y con la metodología que abajo desarrollaremos. Para el análisis fue importante recuperar ciertas dimensiones del trabajo previo de Zulay, que a su vez explica cómo llegamos al tema. Como expondremos a continuación, fue nodal también realizar una pesquisa acerca de los antecedentes.

### *Antecedentes teóricos e históricos*

Existen varios trabajos que abordan, por un lado, el proceso de capacitación de los pueblos indígenas en las nuevas tecnologías como por ejemplo el libro de Patricia Iriarte y Waydi Miranda (2011) *“Los usos del audiovisual en el caribe colombiano”*. Como así también otros que se centran en la historia del indígena adelante y atrás de la cámara, como el realizado por Maria Angelica Mateus (2013), quien hace un recorrido histórico desde los primeros trabajos audiovisuales en los que aparecieron indígenas colombianos en la pantalla, hasta el momento actual donde son ellos quienes se encargan del manejo de las cámaras y de su representación con las mismas. También son importantes los trabajos consignados por Pablo Mora (2013, 2015) quien ha guiado el trabajo del CCZ y de otros colectivos de comunicación indígena en Colombia, y plasma esas experiencias además de contribuir al análisis de lo que implican las mismas desde una perspectiva antropológica y política. Asimismo, resaltan los trabajos de Amalia Córdova (2011), quien ha trabajado en varios países latinoamericanos, especialmente en México, y aporta un análisis de la conformación de las diversas organizaciones de comunicación indígenas, sus procesos, sus productos, su recepción, etc. Por último, mencionaremos el trabajo de la investigadora Freya Schiwy (2002, 2005, 2009) quien abordó los procesos de comunicación indígena en Bolivia, especialmente a través de la producción de contenidos. Además, trabajaremos con aportes de teóricos del cine documental tradicional como lo son Bill Nicholls (1997) y John Grierson (1966), a la luz de los cuales analizamos el corpus e identificamos posibles similitudes y diferencias que se hallan en el trabajo del CCZ en relación al documental tradicional.

A pesar de que no es inagotable la bibliografía de antecedentes disponibles, son muchas las perspectivas de abordaje para con los movimientos indígenas organizados en Colombia. Sin embargo, son escasos los trabajos que abordan el tema desde la comunicación social, más bien, son abordados desde la antropología o el cine. En esta dirección, también recurrimos a ciertos trabajos antropológicos e históricos que nos permitieron comprender la especificidad de los pueblos indígenas y cómo abordar sus luchas, demandas y mediaciones en el marco de Estados nacionales que, durante las últimas décadas, vienen desplegando diferentes políticas de reconocimiento pero que no necesariamente han logrado a través de ellas mejorar asimetrías, desigualdades e injusticias para con estos pueblos.

### *Metodología*

En este trabajo nos centraremos en el análisis del corpus seleccionado, que comprende todas las producciones audiovisuales contenidas en el catálogo lanzado al mercado en el año 2013 por el CCZ. Nuestra metodología es cualitativa, utilizamos análisis de fuentes, directas (corpus) e indirectas (autores y trabajos afines), fichas de observación con ejes, temas, participación, tiempos, etc. Algunas de las dimensiones analizadas se vieron enriquecidas con la visita exploratoria a la zona. Partimos de la observación de las producciones a través de la ficha, que contiene preguntas estratégicas que nos ayudaron a visibilizar algunas características de la producción, con la finalidad de identificar elementos caracterizados por los autores antes mencionados. Esta ficha, además, nos permitió consignar detalles que consideramos relevantes, que se relacionan más con lo que la producción implica simbólicamente. Observamos desde la duración de las producciones, pasando por la lengua, la estética, los escenarios de las tomas, etc. Atendimos a si estaban hechas sólo por ellos o con participación externa, el proceso de formación para la elaboración de las mismas, los temas seleccionados, entre otras características que nos permitieron abrir el foco hacia lo que la mediación cultural y la opción por la comunicación expresan.

En un reflexión a posteriori, del trabajo realizado, notamos cómo la casi totalidad de las fuentes indirectas son de autores de tradición epistemológica occidental, con la excepción de algunos textos que son manifestaciones colectivas de los pueblos indígenas. Retomaremos esta cuestión en las conclusiones.

### *Pertinencia*

A partir de conocer el contexto histórico y el proceso a través de la mediación cultural para la conformación del CCZ, y acompañado de la observación del corpus, hemos analizado los aspectos más relevantes al objetivo de identificar si las producciones del CCZ pueden ser tomadas como documentales o no, y nos hemos centrado especialmente en un elemento diferencial, que es la autorepresentación. Consideramos que este elemento no sólo es una característica que diferencia en parte la producción audiovisual indígena, de otras formas de producción, sino que además aporta múltiples disparadores para analizar lo que la apuesta por las producciones audiovisuales de los pueblos indígenas implica en términos políticos. El mensaje no sólo está dado en el contenido, sino en la forma y en la propuesta misma de producir. Y debemos añadir que estas producciones están íntimamente relacionadas y atravesadas no sólo por el “ser indígena”, sino también por la historia de violencia que atraviesa el país.

Consideramos que nuestro trabajo -aunque no persigue específicamente fines de lucha política- es una contribución a la divulgación de la agencia y resistencia que llevan a cabo los pueblos indígenas, históricamente oprimidos, y un aporte al desarrollo de este importante proceso en el que estos deciden “abrir su cultura” iniciando una nueva etapa, donde se ubican como nuevos e importantes actores en la esfera pública nacional.

Por último, observando la coyuntura actual, vemos que a los históricos gobiernos de derecha que han gobernado Colombia, se sumó en 2018 otro triunfo electoral alineado con los sectores conservadores, los cuales no priorizan las necesidades de los pueblos indígenas, y por el contrario, los siguen tratando como invasores en sus propios territorios, y como pueblos ajenos a los planes del Estado-nación que persigue intereses lucrativos de “progreso” antagónicos a la protección y el cuidado que practican los indígenas. En este contexto, en marzo de 2019, se realizó “La Minga por la Defensa de la Vida, el Territorio, la Democracia, la Justicia y la Paz” que comenzó en el norte del Cauca y doce días después se sumaron seis departamentos más a la movilización. Resistiendo a la represión por parte del gobierno y sus brazos armados, más de 12.000 indígenas, campesinos, afrocolombianos y miembros de sectores populares exigían principalmente la cura, protección y defensa de la “Madre Tierra”, garantías para la vida y los derechos humanos, desmonte del paramilitarismo y del Escuadrón Móvil Antidisturbios (ESMAD), y parar la guerra como imperativo ético-político y como única posibilidad de futuro para Colombia<sup>4</sup>.

Debido a estas condiciones históricas que se mantienen hasta hoy en día, uno de los principales desafíos de este trabajo era poder generar un contacto con personas de los pueblos indígenas, ya que suelen tener una actitud de desconfianza hacia las personas no indígenas y, además, una vez superado ese primer desafío, pensar en diferentes estrategias que nos permitieran trabajar a la distancia, sin tener la posibilidad de volver y consultar sobre posibles dudas que surgieran en el proceso. En cuanto a los antecedentes de investigación del tema, no son muchos los trabajos que abordan la comunicación mediada de los pueblos indígenas, primero porque estos procesos son relativamente recientes y además porque no existe una gran comunidad e inversión por parte del Estado para dar mayor relevancia al tratamiento y acompañamiento de estos procesos.

Los reclamos del Colectivo de Comunicación Zhigoneshi, al igual que los de La Minga del Cauca, giran en torno a la defensa del territorio y de la vida. Y sostenemos que visibilizar estas cuestiones, en el marco de la academia, aporta a la discusión por los derechos de los

---

<sup>4</sup> Recuperado de <http://www.colombiainforma.info>

pueblos originarios, en un ámbito en el que han tenido muy poca injerencia, y en el que es necesario, a la vez que urgente, que tengan una mayor presencia.

### *Recorrido de lectura*

-En el capítulo uno comenzamos con la historia y cosmovisión de los pueblos, siguiendo con la contextualización de la conformación del CCZ y su proceso de capacitación, además del análisis del concepto de mediación en relación al Colectivo. Por último, se hallan consignadas las reseñas de cada uno de las producciones del catálogo del corpus.

-En el capítulo dos continuamos con el análisis de las características identificadas mediante la ficha de observación, en contraste con las propuestas teóricas de los autores con los que hemos trabajado. Identificando en las mismas, similitudes y diferencias con las lógicas de producción del documental tradicional. Para terminar centrándonos en los elementos más importantes de estas producciones.

-En el capítulo tres haremos foco en la noción de autorepresentación, ligada al agenciamiento político como resistencia, búsqueda de aliados, reconfiguración de la memoria y la identidad, y propuesta pedagógica. Elementos claves a la hora de mirar las producciones del CCZ.

-Finalmente esbozamos consideraciones finales que pretenden aportar a lo estudiado y abrir algunos nuevos interrogantes.

## Capítulo I

### *El Colectivo de Comunicación Zhigoneshi: la mediación como táctica*

En el presente capítulo conoceremos, brevemente, acerca de los tres pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta que conforman el colectivo de Comunicación Zhigoneshi, CCZ de aquí en adelante. Para ello comenzaremos situando al lector en el contexto de *La Sierra*<sup>5</sup> con sus particularidades geográficas y político administrativas. Además, narraremos la cosmovisión de cada pueblo, sus formas de organización, sus conflictos, y sus objetivos conjuntos en el CCZ. Utilizando los aportes de Jesús Martín Barbero (1987) a las teorías de la comunicación, expondremos cómo estos pueblos se vieron forzados a buscar estrategias que les permitieran visibilizar sus realidades, generando así una mediación de su cultura para poder preservarla. También historizaremos resumidamente el proceso de capacitación en la producción audiovisual que permitió a los indígenas generar autorepresentación a través de las cámaras. Por último, haremos un breve repaso para conocer acerca de otros colectivos de comunicación indígena en Latinoamérica, y expondremos una reseña de cada audiovisual que conforma el corpus del CCZ con el que trabajaremos.

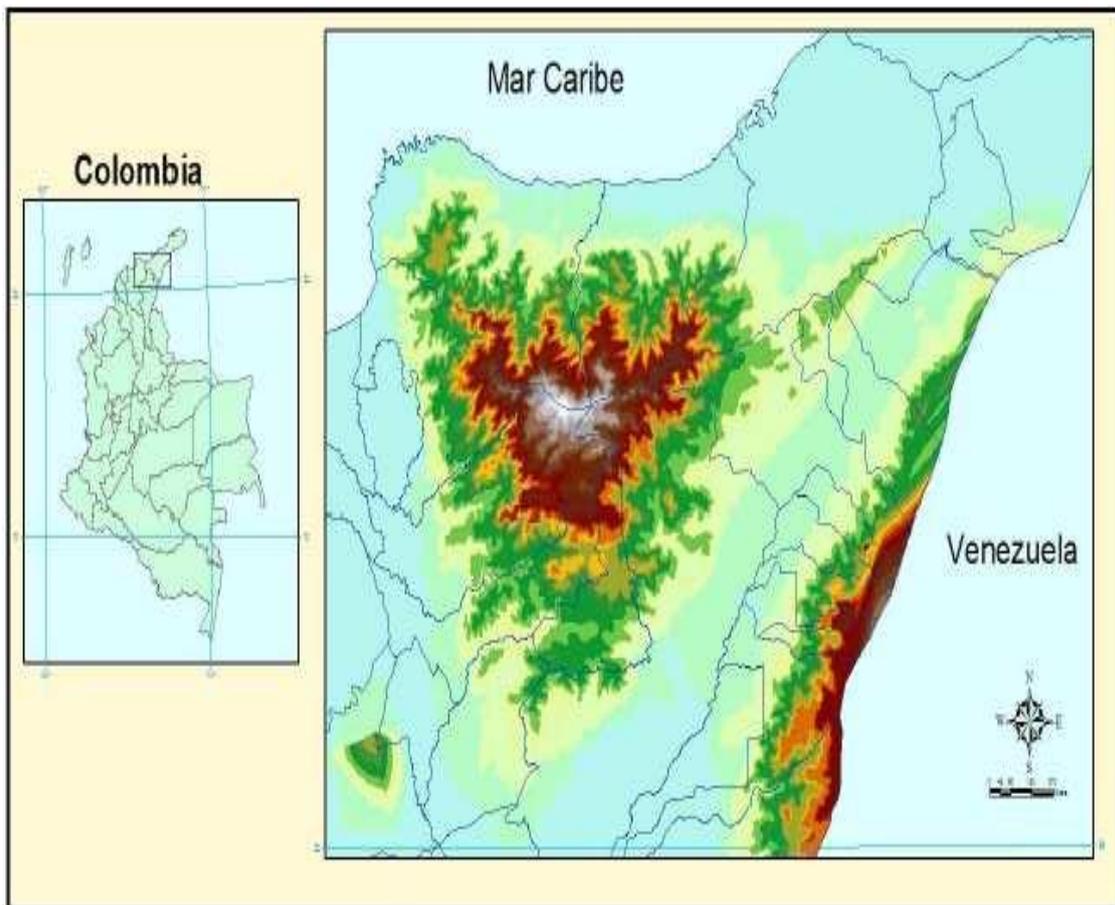


---

<sup>5</sup> Usaremos tipografía cursiva al referirnos a *La Sierra*, ya que haremos referencia a La Sierra Nevada de Santa Marta y no a cualquier subconjunto de montañas.

### 1.1 Introducción al mundo de la Sierra Nevada y sus pueblos indígenas

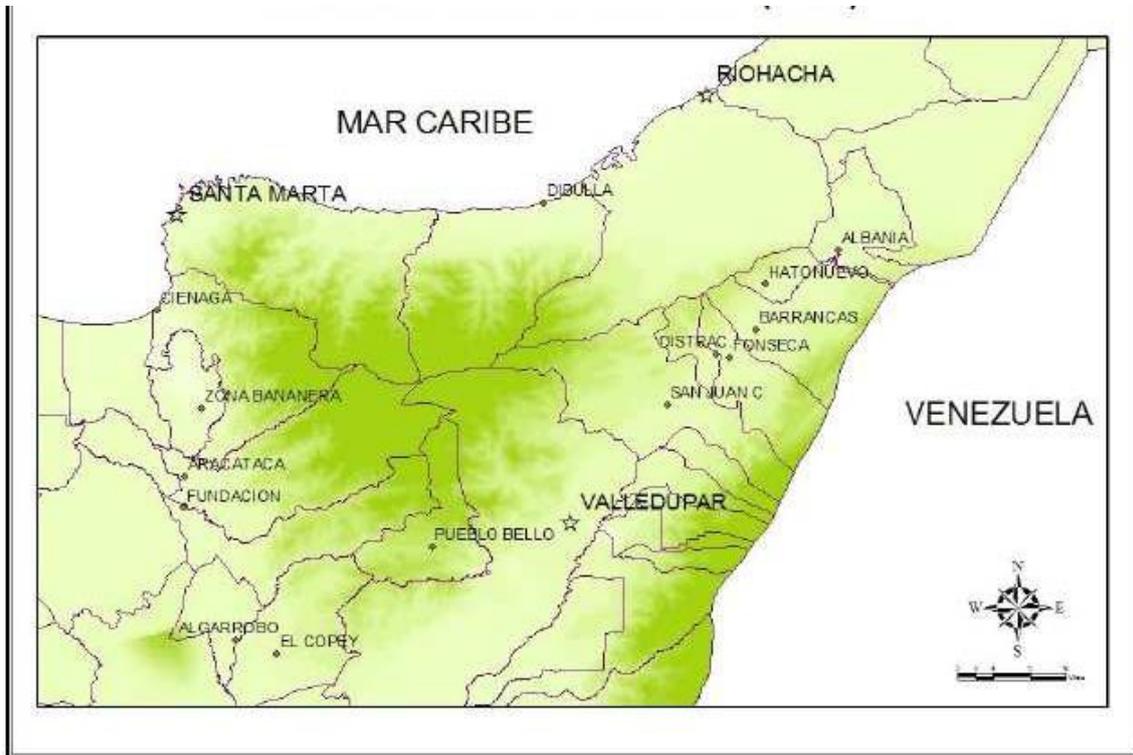
El colectivo de Comunicación está conformado por integrantes de los pueblos indígenas Kogui, Wiwa y Arhuaco que, a su vez, son descendientes de los indígenas Tayronas. Estos pueblos comparten el territorio de la Sierra Nevada de Santa Marta, que es un macizo montañoso en el norte de Colombia, aislado en eras geológicas de la gran Cordillera de los Andes. Se encuentra ubicada a orillas del Mar Caribe, entre el río Magdalena y la Serranía de Perijá (ver Mapa 1). Fue declarada por UNESCO, en 1979, Reserva del Hombre y de la Biosfera puesto que se la considera la montaña de litoral más alta del mundo comenzando desde el nivel del mar hasta los 5775 msnm en dos picos gemelos: Pico Bolívar y Pico Colón, siendo la montaña de mayor altura en Colombia. Posee un área total de 21.158 km<sup>2</sup> en la cual hay una alta diversidad de climas y ecosistemas que cambian constantemente cada vez que se asciende o desciende, desde el más cálido al nivel del mar hasta las nieves perpetuas en sus picos nevados. Gracias a sus condiciones biogeográficas esta es una región de mucha riqueza hidrográfica, 35 cuencas abastecen a 1.400.000 personas en la región.



Mapa 1. Ubicación de la Sierra Nevada de Santa Marta en Colombia.

Fuente: recuperado de Instituto Geográfico Agustín Codazzi en Vilorio de la Hoz (2005, p. 8).

Su división político-administrativa es altamente compleja debido a la gran cantidad de entes territoriales que la comparten: 3 departamentos<sup>6</sup> —Magdalena, Cesar y Guajira—, 16 municipios (ver Mapa 2), 3 Corporaciones Autónomas Regionales —Corpamag, Corpocesar y Corpoguajira—, 1 área de reserva forestal, 2 Parques Nacionales Naturales —Sierra Nevada de Santa Marta y Tayrona—, 1 Parque Arqueológico —Ciudad Perdida o Teyuna— y 4 Resguardos Indígenas.



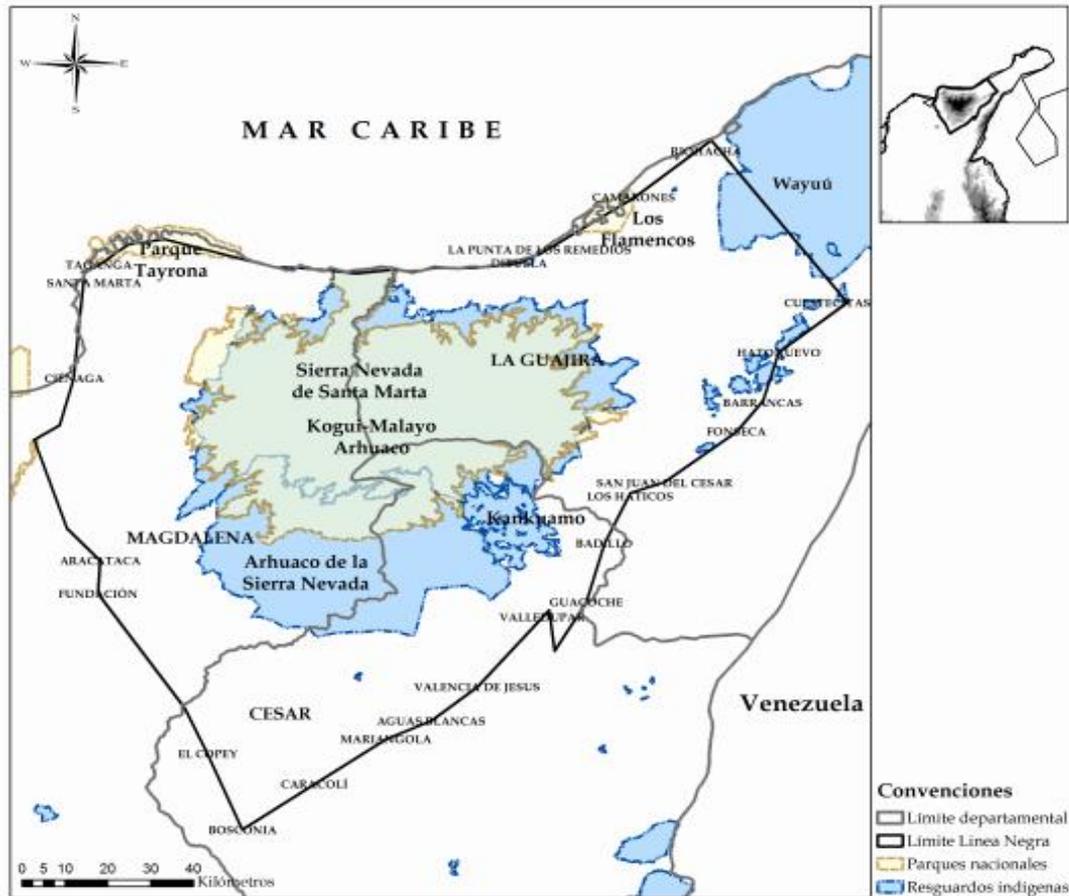
Mapa 2. Municipios con jurisdicción sobre la Sierra Nevada de Santa Marta

Fuente: recuperado de Instituto Geográfico Agustín Codazzi en Vilorio de la Hoz (2005, p.10).

Este territorio de la Sierra Nevada de Santa Marta es nombrado por los indígenas como *Gonawindúa* y han convivido allí, desde tiempos prehispánicos, cuatro pueblos indígenas: kogui, arhuaco, wiwa y kankuamo, reconocidos en la actualidad por la Constitución colombiana como grupos étnicos, los cuales conservan —unos más que otros— algunas de sus prácticas y tradiciones ancestrales. Subsisten tres lenguas aborígenes: *koguian* (kogi), *ikun* (arhuaco) y *damana* (wiwa). La tenencia de la tierra por parte de estos pueblos, en el marco de la juridicidad colombiana, está dada bajo la figura de Resguardo Indígena, los cuales son una institución legal y sociopolítica de carácter especial, conformada por una o

<sup>6</sup> En Argentina equivale a provincias.

más comunidades indígenas, que con un título de propiedad colectiva que goza de las garantías de la propiedad privada, poseen su territorio y se rigen para el manejo de éste y su vida interna por una organización autónoma amparada por el fuero indígena y su sistema normativo propio (Artículo 21, decreto 2164 de 1995)<sup>7</sup>. En *La Sierra* existe el Resguardo Kogui-Malayo, el Resguardo Kankuamo y dos Resguardos Arhuacos (ver Mapa 3).



Mapa 3. Línea Negra, Parques Nacionales y Resguardos Indígenas.

Fuente: recuperado de Instituto Geográfico Agustín Codazzi en Pérez-Valbuena, Higuera-Mendieta y Bonilla-Mejía (2017, p.7).

Estos pueblos indígenas comparten la cosmovisión de que la Sierra Nevada es el corazón del mundo, pero sus tradiciones varían en algunos aspectos. La historia del pueblo **Wiwa** se la conoce a través de la tradición oral, a partir de cuentos y mitos que comparten los pueblos de *La Sierra*. Los wiwas cuentan que tuvieron vida en el agua:

<sup>7</sup> Recuperado de: <https://www.mininterior.gov.co/content/resguardo-indigena>

“Antes de amanecer, antes que se creara al mundo como hoy lo vemos, todo era agua, éramos burbujas de agua. Cuando todo estaba oscuro se originó el pensamiento de todo lo que existe, incluyendo el pensamiento Wiwa, por eso desde el pensamiento se comienza a ser Wiwa. Este momento se llamó Gaira. Cuando no había amanecido los padres y madres ancestrales discutían cómo crear al mundo. Algunos no querían que amaneciera y otros sí, por eso hubo guerra entre ellos. Antes de amanecer la guerra era en pensamiento, desde el principio había guerreros en pensamiento” (Diagnóstico y líneas de acción para las comunidades wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta, 2015, p.41).

Recuerdan que cuando amaneció, la madre *Punkuhsa* fue creando todo lo que existe, lo femenino y lo masculino, las diferentes lenguas, todos los animales y las plantas. Ese momento se llamó *Yuimke*, que es también el nombre que recibe uno de los sitios sagrados en la creación del mundo Wiwa. Luego en la sierra *Ade Kayentana* puso la tierra, y después vino el pensamiento Wiwa. El pensamiento Wiwa “venía caminando en la madrugada”, subiendo del agua hacia la sierra, así caminó hasta llegar a un lugar que se llama *Nebake*. Los padres *Sealukukui* y *Serankua* fueron los creadores, quienes convirtieron a los Wiwa en personas cuando estaba amaneciendo, también crearon lo femenino y lo masculino y todos los seres existentes en el pensamiento. Ellos “echaron un pensamiento a una olla de barro”, la calentaron hasta que se cuajara y cuando amaneció ya había hombres. Afirman que los hombres y mujeres Wiwa que salieron de la olla eran lisos, no tenían nada, *Abu Yuimke* buscó, les dio herramientas y órganos sexuales para que se reprodujeran y siguieran viviendo (Recuperado de: [https://siic.mininterior.gov.co/sites/default/files/pueblo\\_wiwa\\_-\\_diagnostico\\_comunitario\\_0.pdf](https://siic.mininterior.gov.co/sites/default/files/pueblo_wiwa_-_diagnostico_comunitario_0.pdf)).

En la cosmovisión del pueblo Wiwa existe un fuerte vínculo espiritual con seres no humanos que dan vida a las historias míticas del mundo. Es por esto que los seres como el *Mamo* y la *Saga* materializan la realidad espiritual del pueblo. Se los considera, entonces, autoridades tradicionales ante los demás integrantes del pueblo. De este modo, son personajes que explican la vida social y natural del colectivo, conocimiento transmitido a través de la memoria oral de los *Mamos* y *Sagas*. Será muy importante para la producción y el análisis de las producciones del CCZ reparar en los *Mamos* quienes, como decíamos, son autoridades y sabios con poderes, que cumplen un rol central en la vida de los pueblos de *La Sierra*, y

también dentro de sus organismos representativos (Diagnóstico y líneas de acción para las comunidades wiwa de la sierra nevada de Santa Marta, 2015).

Para los **Kogui** (Kággaba) en un principio no existía nada y el pensamiento de la madre *Aluna* se centraba en la oscuridad y en el mar. Ese pensamiento era el origen de todo ser y de ahí salieron todos los seres espirituales, creadores del mundo kogui: *Sukukui*, *Seiyankua*, *Kajantana*, *Seynekun*, *Duguenavi*, y *Seraira*. Los *Mamos* cuentan que la creación del mundo se dio en dos etapas diferentes:

“En un principio todo era oscuridad y agua, no existía ni el sol, ni la luna, ni las estrellas. Luego, fue la madre *Aluna* quien hizo aparecer la vida en el agua, aunque no hubiera seres vivientes. Los hombres y animales aparecieron en la tierra cuando la madre tuvo varios hijos quienes no sólo ayudaron en la creación del mundo como tal, sino también del universo Kággaba” (Coronado, 1993 en Caracterización de los pueblos indígenas en riesgo, 2010, p.146).

El pueblo evidencia un esquema social fundamentado sobre la Ley de Origen, que es la norma del comportamiento del hombre con el medio natural, la cual les fue asignada junto con las tradiciones y la lengua propia. Cada pueblo fue delegado para vivir y cuidar de un espacio determinado: los koguis al norte, los wiwas al nororiente, los kankuamos en el oriente y los arhuacos al sur y suroccidente. Para los koguis existen personajes mítico-religiosos, seres que integran lo positivo y lo negativo, y que permanecen gracias al alimento espiritual, a los "pagamentos" que ofrecen en los diferentes lugares que consideran sagrados. La actividad espiritual de los pagamentos es mediada por el *Mamo*, mediador entre lo cósmico y lo terrenal. El *Mamo*, como decíamos, es una figura nodal en la vida social del pueblo.

Así como para los otros pueblos indígenas de *La Sierra*, para los Kogui su origen y el del resto de la humanidad procede de los *hermanos mayores*<sup>8</sup>, que se distancian del resto de los humanos, ya que según su ley de origen, la madre *Aluna* les dejó la función primordial de ser los guardianes del mundo.

En la cosmovisión de los **Arhuacos** (Iku), el complejo montañoso de la Sierra Nevada es considerado como el cuerpo de la madre, donde los ríos son las venas, los árboles y vegetación el cabello y los músculos, y los picos la cabeza. De esta forma, el habitar en *La*

---

<sup>8</sup> Indígenas que habitan la Sierra Nevada.

*Sierra* es convivir con la madre, por lo cual para este pueblo su papel no es ser dueños sino protectores. La mediación con el medio natural la realiza el *Mamo*, el cual se encarga de difundir, transmitir y hacer cumplir los mandatos dejados por Serankua y Seyenekan. Cumplen el papel de guía espiritual, practican la medicina tradicional y median las acciones del colectivo. (Caracterizaciones de los Pueblos Indígenas en Riesgo, 2010, p.11-12).

La tradición oral Arhuaca cuenta:

"Antes de materializarse todas las cosas que hoy día vemos y tocamos, existían en pensamiento espiritual. Todo era tiniebla en el universo y no se habían definido las reglas de la vida, es por tanto que, no existían los malos actos y todo lo que se pensaba, se cumplía. Cuando el mundo se transformó todas las actividades fueron distribuidas por el espíritu creador de acuerdo a la forma de vida, clima y costumbre. De manera tal, que cuando llegó la luz del día, el mundo comenzó a girar en su órbita, todos los animales, plantas y piedras anunciaban la llegada del hombre y, toda actividad comenzó a desarrollarse como lo había ordenado el espíritu creador". (Recuperado de <https://www.lamochilaarhuaca.com/con%C3%B3cenos/pueblo-arhuaco/cosmogon%C3%ADa-y-cosmovisi%C3%B3n/>)

Para todos estos pueblos (arhuaco, kogui, wiwa, kankuamo) la Sierra Nevada representa el corazón del mundo, donde se encuentran las raíces de su conocimiento. Y aseguran que *La Sierra* está rodeada por una línea negra invisible (ver mapa 3), que abarca los lugares sagrados de sus ancestros y demarca su territorio. La Línea Negra se define a partir del conjunto de padres y madres espirituales que conforman estructuras de gobierno propio, materializado geográficamente en forma de cerros, rocas, cuerpos de agua, entre otros. Cada uno de estos padres se ubica en espacios sagrados que 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 ancestral y fuera de él, haciendo efectivo el ejercicio de gobierno que articula los pueblos y garantiza el equilibrio material y espiritual del universo. (Recuperado de <https://origenarhuaco.com/cultura-arhuaca/tradicion/>). Esta concepción sobre el territorio que habitan y protegen es la que justifica e inspira las creaciones de los audiovisuales del CCZ, como veremos en el capítulo siguiente, en el que trataremos con mayor profundidad las temáticas que son abordadas en los diferentes videos del corpus.

Según la cosmovisión de estos pueblos no hay nada que posea una esencia individual o entidad intrínseca perpetua; todo lo que existe está relacionado y es interdependiente, sin importar si las cosas son materiales o espirituales. Lo que pase con una estrella, con un sitio sagrado, un animal o un hombre y los efectos, sean positivos o negativos, se propagan a través de la naturaleza y el universo como ondas de agua. Cada pueblo de la Sierra posee sus propios *Mamos*, que se preparan desde pequeños en un proceso que dura alrededor de 18 años. Durante ese tiempo trabajan en una preparación especial sobre el mundo natural y el mundo espiritual lo cual les permite, además de efectuar la medicina, mantener el orden natural por medio de cantos, meditaciones y ofrendas rituales. Realizan una mediación con el medio natural, encargándose de difundir, transmitir y hacer cumplir los mandatos dejados por los padres espirituales. Además, existe otra figura de autoridad en los pueblos que es la del *Cabildo Indígena*, la cual es una entidad pública especial, cuyos integrantes son miembros de una comunidad indígena, elegidos y reconocidos por ésta, con una organización sociopolítica tradicional, cuya función es representar legalmente a la comunidad, ejercer la autoridad y realizar las actividades que le atribuyen las leyes, sus usos, costumbres y el reglamento interno de cada comunidad. La persona electa es llamada Cabildo Gobernador. (Recuperado de: <https://www.mininterior.gov.co/content/cabildo-indigena>). Este recoge la participación comunitaria y las orientaciones de la autoridad tradicional (*mamos*) para la elaboración de planes, programas y proyectos en busca del bienestar colectivo del pueblo. (Caracterización de los pueblos indígenas en riesgo, 2010; p. 155).

Finalmente destacamos la relación íntima que estos pueblos poseen con la planta de coca, y que desempeña un papel central en la vida cotidiana, y se utiliza en ofrendas y ceremonias. Cada hombre lleva consigo, en su mochila, hojas de coca y cuando se encuentran con otros intercambian un puñado de hojas en señal de respeto mutuo. Es por eso que todos luchan contra la apropiación que hacen de la planta los *hermanitos menores*<sup>9</sup>, los cuales la cultivan, la procesan y la sacan del territorio ancestral para comercializarla como droga ilícita.

Los cuatro pueblos practican la no violencia como forma de vida. Al ser herederos y guardianes de su entorno natural, su compromiso con todas las formas de vida es muy profundo, es por eso que sus tácticas de resistencia nunca han implicado agresión alguna ni siquiera en contra de quienes les han ocasionado daño. Siempre han sido la palabra y el ejemplo sus formas de enseñar, el respeto por la naturaleza y por todos los seres que son

---

<sup>9</sup> Las personas no indígenas.

parte de ella. Sin embargo, se han visto afectados por diversos conflictos que han alterado sus formas de vida, que han destruido la armonía con el entorno natural, y que han transformado a *La Sierra* en territorio de intereses políticos y económicos, lo que abordaremos sucintamente a continuación.

### 1.2 Conflictos actuales en *La Sierra*

Estos pueblos enfrentan hace más de cuarenta años diversos problemas relacionados principalmente con el territorio. En la década del setenta se desató en el territorio lo que se denominó la “fiebre de la bonanza marimbera”, que hace referencia al



auge del cultivo de marihuana en la zona, asociada a las guerrillas y su financiamiento. En los años ochenta padecieron numerosas muertes a causa de luchas armadas guerrilleras. Luego, en la década de los noventa, se vieron afectados por la presencia de campesinos en las tierras bajas de *La Sierra* que se instalaron con nuevos cultivos y animales, ocasionando diversos problemas ambientales. Sumado a esto, llegaron a la zona grupos paramilitares, lo que trajo enfrentamientos con los ya existentes grupos guerrilleros y que, a su vez, provocó que los campesinos e indígenas sufrieran la violencia colateral de dichos conflictos<sup>10</sup>. Con el nuevo milenio, llegó la instalación de capitales extranjeros que buscaban el desarrollo de megaproyectos de explotación de recursos naturales. En todas estas etapas, *La Sierra* atrajo la atención de diarios, revistas, y canales informativos a nivel mundial, lo cual propició la llegada a la zona de periodistas y camarógrafos que filmaron y fotografiaron el territorio sin el permiso de los pueblos, lo que para ellos significó “*mostrar al mundo el cuerpo desnudo de la madre*” (¿cómo hicimos palabras mayores?, min 02:04). También hubo presencia de investigadores, que según denuncian los indígenas, se apropiaron de conocimiento ancestral y lo publicaron sin dar crédito ni contexto a los pueblos de *La Sierra*.

Todos estos conflictos, y sus efectos colaterales fueron los que motivaron la decisión de los *Mamos* de producir contenido que pudiera transmitir al *hermanito menor* su cosmovisión, y

---

<sup>10</sup> Para ver más sobre este tema, consultar “Fragmentos de la historia del conflicto armado (1920-2010)” Molano Bravo, 2015.

en relación a ella, sus preocupaciones. Fue un proceso complejo dentro de las comunidades, ya que, justificados en sus creencias, los *Mamos* se habían negado durante mucho tiempo a difundir el pensamiento ancestral, pero debido a las contingencias antes relatadas se vieron en la necesidad de tomar



medidas innovadoras que decantaron en la conformación del CCZ. El director del colectivo, Amado Villafaña lo recuerda así:

“Al inicio, se buscaba una manera de parar al civil con sus mismas herramientas: buscando abogados, artículos, leyes. [...]. Pero, poco a poco, nos dimos cuenta de que, como esa es una herramienta de ellos, es difícil ganarles por ese lado. Los mamos antes nunca le soltaban el conocimiento a la gente que no estuviera aprendiendo para ser mamo. Y que lo escribieran, menos. Que lo grabaran, tampoco. Con el tiempo, los que ayudaban a las organizaciones indígenas dijeron: “Tienen que plasmar la visión que ustedes tienen; decir por qué no permiten que su territorio esté en manos de otro, por qué no permiten la represa de un río o la destrucción de un sitio sagrado”. Ahí es donde entra a divulgarse a través de grabadoras y documentos la visión de manejo del territorio, la visión ancestral de los *Mamos*” (Villafaña en Iriarte, 2011; p.89).

Con la intención de organizarse para proteger el territorio ancestral se crea en 1987 la OGT (Organización Gonawindúa Tayrona), la cual busca fortalecer el orden interno de las comunidades y recuperar las funciones de las autoridades propias para el cumplimiento de las normas o mandatos que les corresponden de acuerdo con la Ley de Origen. Sus objetivos fundantes fueron servir de puente de comunicación entre las comunidades y las instituciones del Estado colombiano, para lograr un efectivo manejo y control de sus intervenciones de acuerdo con su cultura. Dando prioridad a: el control de la guaquería en los sitios sagrados, la recuperación del territorio a través de la compra de tierras y la

protección de Teyuna (Ciudad Perdida)<sup>11</sup>. Luego de 20 años de trabajo de la OGT, los miembros de la Organización consideraron la necesidad de integrar un área exclusiva para la comunicación externa. A partir de esta decisión, nace como estrategia de difusión del pensamiento, el Colectivo de Comunicación Zhigoneshi (CCZ), que describiremos a continuación.

### 1.3 La conformación del CCZ

El CCZ nace en el año 2007 a raíz de un deseo/necesidad de los pueblos de la Sierra Nevada de construir memoria, comunicar sus experiencias, su visión ancestral, y la necesidad de autorepresentación ante el mundo de los *hermanitos menores*. La palabra Zhigoneshi significa “*tú me ayudas, yo*



*te ayudo*”, y según se lee en su página web<sup>12</sup>, posee como objetivo investigar, clasificar, diseñar, editar y producir material audiovisual extraído de la cotidianidad de los pueblos indígenas, así como de las situaciones de orden social, cultural, ambiental, etc; que son manejados en la Organización Gonawindúa Tayrona.

El colectivo se propuso utilizar la imagen como una herramienta de lucha por su reconocimiento y la defensa de sus derechos, teniendo como objetivos defender las culturas de *La Sierra*, compartir el pensamiento y encontrar aliados para sus luchas. Su director Amado Villafaña llegó a la OGT en 2003. Previo a su llegada ya tenía una larga historia de lucha y reivindicaciones para con su tierra; en el año 2001 fue declarado objetivo militar por las guerrillas que se asentaron en los territorios ancestrales de los pueblos, y fue gracias al consejo de un *Mamo* y su experiencia previa con películas que había visto en su juventud, que decidió involucrarse con las cámaras de video para empezar a llevar el mensaje hacia afuera, y de esta forma, adquirir visibilidad y aliados entre los *hermanitos menores*. El primer aliado en el camino que reconoce Amado, fue Stephen Ferry, un reconocido fotógrafo y reportero norteamericano de la revista National Geographic que realizaba trabajo de campo en la Sierra Nevada. Amado relata el suceso así:

---

<sup>11</sup> Recuperado de: <https://gonawindua.org/organizacion/nace/>

<sup>12</sup> Recuperado de: <http://zhigoneshi.org/?q=node/67>

“Empecé a buscar la forma de conseguir apoyo para mi idea, y, poco a poco, fui conociendo gente, entre ellos, a Stephen Ferry, y le conté la idea. Más tarde hicimos un convenio ya formal, y con Rogelio Mejía, que era el cabildo gobernador encargado arhuaco, dialogamos para tomar las fotografías y ayudar a gestionar recursos para el centro de comunicaciones de la organización. Stephen Ferry presenta un proyecto a la Embajada de Estados Unidos, que se aprueba con treinta mil dólares, y con eso se compran las primeras cámaras y se conforma un equipo de comunicaciones integrado por indígenas de los pueblos kogui, wiwa y arhuaco. Eso fue a finales de 2003 y principios de 2004. Así fue como yo conseguí mi primera cámara de fotografía” (Villafaña en Iriarte, 2011, p. 83).

Luego, Amado relata que a través de Lavinia Fiori, quien editó uno de sus primeros trabajos en 2005, conoció al antropólogo y documentalista colombiano Pablo Mora. La relación entre ambos fue muy fructífera. Mora tenía unos contactos en la Fundación Avina<sup>13</sup> y logró que apoyaran el proyecto que la OGT y Villafaña venían gestando, ahí se dio un paso importante en la evolución del proyecto, iniciaron un proceso de capacitación para la delimitación de tareas y la especialización en las mismas. Solo a partir de la vinculación de la Fundación Avina al proyecto, se hacen esfuerzos por posicionar el tema de la comunicación en la dirigencia de la organización, hasta lograr que los líderes indígenas reconozcan las comunicaciones como un área orgánica y estratégica, al lado de otras prioritarias como salud, educación y tierras.

Pablo Mora relata su experiencia en este proceso de la siguiente forma:



“Conocí a Amado a finales del 2006. Visité la casa indígena<sup>14</sup> y pude darme cuenta que había una infraestructura de producción de video en regular estado, producto de un viejo proyecto con la embajada de los Estados Unidos. Me enteré de que un grupo de indígenas había tomado unos talleres y que los

---

<sup>13</sup> Fundación AVINA es una fundación latinoamericana enfocada en generar y apoyar procesos colaborativos que mejoran la calidad de los vínculos entre emprendedores, empresas, organizaciones de la sociedad civil, el sector académico e instituciones gubernamentales.

<sup>14</sup> Sede de la Confederación Indígena Tayrona, ubicada en la ciudad de Santa Marta (capital de la provincia del Magdalena).

equipos estaban en manos de Amado y Danilo Villafaña, pero el grupo estaba disperso y no había un centro de comunicación como tal. Inicié, entonces, la búsqueda de un apoyo a través de la Fundación Avina, de la cual era socio, formulamos una estrategia de comunicación con el propósito de comprometer a las autoridades de la organización y me convertí en asesor de la OGT, para fortalecer un centro de comunicaciones” (Mora en Iriarte, 2011, p. 83).

Con los recursos proporcionados por la Fundación, más el apoyo de la Unión Europea que tenía un proyecto grande para fomentar el rubro de comunicación para Pueblos Indígenas, se creó formalmente el colectivo de Comunicación Zhigoneshi, que fue avalado por la Junta Directiva de la OGT, asesores internos y directores de proyectos de la organización en un “Encuentro-Taller de Sensibilización de la Estrategia de Comunicación”, realizado en julio de 2007. De esta forma consiguen instalarse con infraestructura y un equipo especializado en la Casa Indígena. Teniendo en cuenta todas las ayudas y asociaciones que han sido parte de la organización para la conformación del colectivo, es de fundamental importancia la alianza establecida entre Amado Villafaña y Pablo Mora, que se traduce en la unión OGT-Fundación Avina, la cual facilitó otras relaciones, recursos y acciones que resultaron decisivas para el desarrollo del CCZ. Con esta unión se pudo profundizar la capacitación técnica de los indígenas comunicadores, ocasionando mejoras sustanciales en cuanto a la realización y circulación de las producciones. A continuación, expondremos algunos aspectos de la capacitación relatados en primera persona por algunos miembros del colectivo.

#### *1.4 Proceso de capacitación técnica*

Este proceso inicia para Amado en 2002 y se consolida formalmente para el colectivo en 2007, cuando se consigue un equipo técnico y un lugar físico donde funcionar, en este caso la Casa Indígena de Santa Marta. No fue sencillo para capacitarse tuvieron que ir adaptándose a las oportunidades que se les presentaron que, quizás, no fueron las más óptimas. Es decir, no había un equipo enorme con el cual trabajar ni tampoco un grupo de profesionales dispuestos a enseñar y además tampoco existía un consenso por parte de la comunidad de los pueblos. También descubrieron que capacitarse era más complejo de lo que imaginaban, en el libro “Los usos del audiovisual en el caribe colombiano” (Iriarte Diaz Granados y Pérez, 2011), tres miembros del CCZ, de diferentes pueblos, relatan cómo fue

el proceso de capacitación, específicamente aprender el uso de las cámaras y demás elementos de la producción. El director del colectivo recuerda:

“Yo duré como dos años manejando la cámara de fotografía y video, pero sin ninguna capacitación seria. Me dieron una inducción cuando me entregaron la cámara y ya. Y Stephen Ferry, que siempre estaba dándome nociones de fotografía. Mis primeras fotos eran interesantes, pero estaban muy movidas. Poco a poco me fui dando cuenta de lo difícil que era, y luego, con el apoyo de la embajada de los Estados Unidos, nos aprobaron un proyecto para la compra de cámaras y unas capacitaciones, pero el gringo que nos daba el curso no hablaba bien español, entonces cuando no sabía cómo responder algo decía: “No te preocupes, eso no es importante”. Era cámara, fotografía y edición, todo al mismo tiempo, pero era un despelote porque todo el mundo hacía y deshacía, pero, a la larga, nadie manejaba una cosa bien” (Villafaña en Iriarte Diaz Granados y Pérez, 2011; p. 92).

Por su parte, el camarógrafo del colectivo lo cuenta de esta forma:

“Antes yo había tenido una camarita pequeña, pero aquí ya eran unas cámaras fotográficas y de video profesionales y unos computadores. Complicadísimo, pues al tener todos los equipos uno cree que vamos a salir sabiendo bastante, pero no fue así. El profesor era un gringo que no hablaba bien el español y no le entendimos mucho. En fin, lo que aprendimos fue algo muy básico. Yo pensé que eso era todo, que ya íbamos a empezar, pero ahí nos quedamos. Yo llegué a sacar la cámara como unas dos o tres veces para la Sierra. Me retiré. Ese mismo año todo el equipo se desintegró porque no había recursos” (Mojica en Iriarte Diaz Granados y Pérez, 2011, p. 92).

Luego de esas experiencias un poco fallidas, y en el marco del convenio con la fundación Avina, el equipo básico de Zhigonishi llegó a la Sala Matrix 2.1 de la Facultad de Comunicación de la Universidad Javeriana, en Bogotá, que es un avanzado laboratorio de periodismo y comunicación dotado con equipos de producción y posproducción para radio, tv y multimedia. Amado Villafaña, lo relata así:

“Hicimos una capacitación de quince días en dos etapas, entonces ahí si definimos que era lo que a cada uno le gustaba hacer. Y de ahí salió el sonidista, el camarógrafo y el director”. Los talleres les permitió capacitarse en escritura periodística, escritura de guión documental, archivo fotográfico y páginas web. De este taller el grupo salió preparado para abordar la producción de la serie “Palabras Mayores”<sup>15</sup> (Villafaña en Iriarte Diaz Granados y Pérez, 2011, p. 93).

Por su parte Rafael Mojica, camarógrafo del colectivo, cuenta el proceso de esta manera:

“En este taller no nos enseñaban casi el manejo de cámaras, se orientaba más hacia los computadores y el problema escrito: cómo era escribir un libreto, lo que era prensa escrita, cómo preparar un guión. Allí uno empieza a darse cuenta de que no era como uno tenía en mente, al salir teníamos claras otras cosas. Además, como estábamos pensando hacer la revista Zhigoneshi, la idea era escribir nosotros también. Allí aprendí a hacer artículos y noticias, pero sabiendo que lo que más me gusta ahora es estar en la cámara” (Mojica en Iriarte Diaz Granados y Pérez, 2011, p. 93).

Y continúa relatando que, alguna vez, salieron con el profesor de la Universidad a hacer algo de tres o cinco minutos sobre el Salto del Tequendama (cascada de agua ubicada en el municipio de Soacha, Departamento de Cundinamarca, Colombia). Pero ellos no querían hacer eso porque “*no era su estilo*”. Afirmaban que querían hacer algo diferente y “*no lo que hacen los hermanitos menores, que con una cámara, hacen la noticia y la presentan*”. Ellos querían hacer documentales, hacer cortos. Entendían que era necesario aprender las reglas y las normas que “*hay afuera*” para luego poderlas adaptar y no seguir el mismo ritmo, sino con un estilo que les sea propio. Éste es un aspecto clave que está vinculado con el desarrollo del capítulo dos, en el cual atenderemos en profundidad las características del video indígena y el no indígena. También será pertinente para el análisis del capítulo tres, donde ahondaremos en la autorepresentación como agenciamiento político, herramienta de lucha y soberanía por parte de los pueblos indígenas.

A su vez el documentalista y fotógrafo, Arregocés Coronado (kogui), relata algo que no es un detalle menor:

---

<sup>15</sup> Primeras producciones audiovisuales realizadas por el CCZ en colaboración con Telecaribe.

“Nos asesoraron sobre el cuidado de los equipos, ya que a veces los cargábamos como si fueran nuestros poporos. Nos enseñaron que teníamos que tener ciertos cuidados por ser delicados, y que teníamos que llevar un inventario de lo que había en la oficina de audiovisuales” (Coronado en Iriarte Diaz Granados y Pérez, 2011, p.94).

En estos testimonios en primera persona, queda sucintamente relatado el proceso que tuvieron que atravesar los miembros del CCZ durante varios años para poder adquirir conocimiento técnico y, de esta forma, desarrollar autonomía en la elaboración de sus producciones audiovisuales. Con paciencia, voluntad y esmero fueron avanzando en la producción audiovisual, con trabajos que relatan y representan diversos aspectos de su cosmovisión, su cotidianidad, sus preocupaciones y sus luchas. Es por eso que en el siguiente apartado nos interesa analizar desde las teorías de Barbero, las transformaciones que se generaron en sus culturas a partir de incorporar a la comunicación externa como un área orgánica de su organización. Dando lugar a nuevas vivencias y desafíos que jamás se hubieran presentado si no hubieran mediatizado parte de lo que consideran sus culturas.

### *1.5 La mediación de la cultura*

El reconocimiento de la comunicación como un área más de la organización, produjo cambios sustanciales en la vida de los pueblos indígenas de *La Sierra*. Ya que al reconocer a la comunicación pensada hacia afuera y como un área orgánica, se genera una “mediación de la cultura” (Barbero, 1987). En esta dirección, partimos de comprender, por un lado, a la cultura como el sistema de concepciones expresadas en formas simbólicas, por medio de las cuales la gente se comunica, perpetúa y desarrolla su conocimiento sobre las actitudes hacia la vida (Geertz, 1973). Y por el otro, a la mediación como la apropiación de bienes producidos desde las clases dominantes por los sectores dominados, haciendo que los usos de estos bienes sean resignificados, pudiendo subvertir, a veces, los sentidos hegemónicos, los “sentidos comunes” y naturalizados, de forma que resulte útil a los grupos subalternos. De esta forma, cuando desde la OGT deciden integrar a la comunicación como una necesidad, como un área estratégica y como una herramienta de lucha, están demostrando que no se encuentran en una posición irreconciliable con la modernidad, y que a pesar de estar en una situación subalterna de dominación con respecto al Estado-nación colombiano, son capaces de existencia positiva, capaces de apropiarse de bienes y recursos que no les son familiares a sus trayectorias como pueblo pero les permiten transmitir sus conocimientos y

fortalecer sus luchas. Barbero habla del mestizaje no sólo como un hecho racial, sino como la trama hoy de modernidad y discontinuidades culturales, de memorias e imaginarios que revuelven lo indígena con lo rural, lo rural con lo urbano, el folklore con lo popular, etc. Fue así, asegura el autor, como la comunicación se tornó cuestión de mediaciones más que de medios, cuestión de cultura y, por lo tanto, no sólo de conocimientos sino de reconocimiento. Un re-conocimiento que *“fue operación de desplazamiento metodológico para re-ver el proceso entero de la comunicación desde su otro lado, el de la recepción, el de las resistencias que ahí tienen su lugar, el de la apropiación desde los usos”* (1987, p.10). Y es desde ahí, desde la apropiación a partir de los usos, que plantean la resistencia los pueblos indígenas que conforman la OGT. Creando un área específica de comunicación, algo que no muchos pueblos indígenas en toda Latinoamérica tienen, están apostando por un paso de consciencia y de lucha, usando como estrategia la apertura de sus formas de vida, de su territorio, de su ancestralidad, “revelándola” y compartiendo, y ya no resguardándola del ojo ajeno. Han aprendido a usar las herramientas de comunicación como espacio estratégico para hacer frente a los bloqueos y contradicciones que dinamizan a la sociedad colombiana y, teniendo en claro eso, han salido de su territorio, han buscado capacitarse, han asistido a universidades, han generado contactos con profesionales dispuestos a ayudarlos, han fundado una casa en la ciudad de Santa Marta como base de su trabajo y producciones, se han introducido al mundo de la informática, han aprendido sobre herramientas de edición, han perfeccionado su manejo de equipos de filmación y sonido y se han instruido acerca de cómo guionizar una historia.

En otras palabras, han generado una mediación en y de sus culturas. Configurándose en un movimiento social por el reconocimiento del derecho a las tierras y formas propias de organización, de trabajo, de vida comunal y de expresiones simbólicas.

Ahora bien, las tecnologías no son meras herramientas transparentes, y no se dejan usar de cualquier modo. Son, en últimas, la materialización de la racionalidad de una cultura (Schmucler y Mattelart, 1983). La racionalidad de una cultura foránea que comenzó a inmiscuirse con el colonialismo español y continuó luego con la independización en Estado-nación colombiano. Ya que la relación entre indígenas y no indígenas se instaura en una situación colonial que apenas ha desaparecido, como sostiene Barre Chantall *“desde que los países latinoamericanos se independizaron de España, los pueblos indios siguen padeciendo el colonialismo interno de los Estados-naciones edificados con arreglo al modelo europeo de la época postnapoleónica”* (1982, p. 41). La diferencia es que ahora los Estados-nación plantean políticas integracionistas, pero esa integración se plantea desde los

indígenas a los no indígenas y no al revés. Con lo que Barre Chantall llama *políticas indigenistas* (que nacen del interés de los no indígenas por los indígenas), el gobierno colombiano asume un rol de “paternidad” que reproduce la situación colonial interna de los pueblos indígenas y su condición de minorías sociológicas/étnicas, el indigenismo de Estado según la autora “*constituye la colonización "pacífica" de los indios mediante una política concebida especialmente al efecto. Mediante algunas mejoras materiales que hay que reconocer, se propone difundir entre las poblaciones indias (y no indias) la ideología dominante*” (1982, p. 44). Chantall asegura que el gran instrumento de las políticas indigenistas para alcanzar la integración es el hecho de conceder la propiedad privada de las tierras. En este sentido, en Colombia, la Ley 89 de 1890 es muy importante, ya que reconoce la propiedad comunal de los indios sobre los resguardos y reconoce asimismo a los cabildos como autoridades internas de las comunidades. Sin embargo, estas políticas se han usado para la destrucción, manipulación y control de los pueblos indígenas, con casos extremos de masacres y desplazamientos compulsivos en los que estuvieron involucradas las fuerzas armadas y otros órganos gubernamentales. La autora sostiene que, durante el período de la violencia tan dramática en la historia de Colombia durante los años 40, fue testigo del desmantelamiento de los resguardos a la vez que del aumento de los terrenos privados. Esto generó que muchos indígenas se unieran a las guerrillas, lo cual trajo nuevas legislaciones por parte del gobierno:

“Las exigencias de la modernización de Colombia y, paralelamente, la agravación de los contrastes sociales que acompañaron a la "bonanza cafetera", llevaron a los indios a organizarse. Su combatividad obligó al Gobierno a elaborar un nuevo Estatuto del Indígena en 1979. Este Estatuto Nacional del Indígena reconoce el derecho a utilizar y preservar los idiomas y dialectos maternos, así como las creencias y prácticas religiosas. La enseñanza en las zonas indígenas será bilingüe (art. 8). Los resguardos y reservas territoriales indígenas serán inembargables e imprescriptibles (art. 10)” (Barre Chantall, 1982, p. 53).

De esta forma se muestra como los pueblos indígenas están en lucha desde hace centenares de años, primero con los españoles luego con los Estados-nación. Sin embargo, en parte por las políticas indigenistas, los indígenas también han adquirido parte de la subjetividad de las culturas foráneas, como por ejemplo, la creación de la Organización Gonawindúa Tayrona (OGT) que busca fortalecer los procesos institucionales de los pueblos de *La Sierra*, y que no hubiera sido posible sin el Estatuto del Indígena. Desarrollar aptitudes institucionales,

aprender a usar las nuevas tecnologías de la información y comunicación, son subjetividades que se han ido transformando a lo largo de la larga historia latinoamericana y que los ha ido preparando y obligando a adquirir diversas estrategias para poder defender y ampliar sus derechos.

Rompiendo con el idealismo de lo que Barbero llama “teoría de la diferencia”, la cual coloca a lo indígena en situación de exterioridad al desarrollo capitalista, y también con la “teoría de la resistencia” que sobrevalora -idealísticamente también- la capacidad de supervivencia cultural de los grupos étnicos se abre paso *“un camino entre dos vértigos: ni las culturas indígenas pueden existir con la autonomía pretendida por ciertos antropólogos o folkloristas, ni son tampoco meros apéndices atípicos de un capitalismo que todo lo devora”* (Canclini en Barbero, 1987, p. 206). La conformación del colectivo de comunicaciones se corresponde con ese camino entre dos vértigos, ya que al verse en la necesidad de mediatizar su cultura pierden esa autonomía un poco utópica de estar completamente fuera del sistema capitalista que, desde hace ya muchos años, cerca las posibilidades de no entrar en contacto. En esta misma dirección, no son meros apéndices atípicos de un capitalismo que los devora, porque a pesar de utilizar las tecnologías que posibilitan la mediatización, como sostiene Barbero, el rediseño es posible, si no como estrategia siempre al menos como *táctica* en el sentido que ésta tiene para Certeau: *“el modo de lucha de aquel que no puede retirarse a “su” lugar y se ve obligado a luchar en el terreno del adversario”* (Certeau en Barbero, 1987, p. 201). Los pueblos indígenas advirtieron que ya no podían seguir retirándose hacia *La Sierra* y debían luchar en terreno del adversario, con las formas y medios con que comunica y comprende el mundo el *hermanito menor*, que según expresan los indígenas *“tiene el oído puesto en el ojo”*. La clave, según Barbero, está en tomar el original importado (las cámaras de video, micrófonos, etc) como *energía*, como potencial a desarrollar a partir de los requerimientos de la propia cultura. De esta forma el CCZ refuncionaliza las tecnologías, subvierte los sentidos, y las utiliza para denunciar, para combatir, buscando interpelar al gobierno colombiano, a la sociedad civil, y a la humanidad entera. Para terminar con la contaminación, con la apropiación de tierras, con la deforestación, la instalación de megaproyectos extractivistas, las persecuciones y asesinatos de líderes comunales. Para combatir las lógicas y prácticas de un sistema capitalista que avanza, vorazmente, sobre su territorio ancestral.

Aunque en esta investigación nos centramos en las producciones del CCZ, también queremos hacer una breve mención de la gestión de diferentes organizaciones indígenas de Latinoamérica, que llevan más de tres décadas operando a lo largo y ancho del continente.

Consideramos necesario que el lector comprenda que no se trata de una realidad aislada, sino de un movimiento en creciente desarrollo de organizaciones indígenas que producen contenidos de comunicación. No estamos tampoco ante una red desarrollada de colectivos, sin embargo hallamos diversas experiencias de comunicación, en diferentes estadios, que se encuentran unidos por los mismos fines, que suelen ser la denuncia del postcolonialismo que ejercen de los Estados-Nación, entre otras cuestiones.

### *1.6 Organizaciones de comunicación Indígena en Latinoamérica*

La selección específica del trabajo del CCZ ha sido bajo criterios de viabilidad de acceso a sus producciones, a personas directamente involucradas en el colectivo, y además nos motiva un interés personal por conocer en profundidad sus trabajos, ya que consideramos indispensable la difusión y reivindicación de la labor e importancia de los pueblos indígenas en nuestras sociedades. Por otro lado, cabe destacar que son varios los colectivos de comunicación indígena en Latinoamérica. Amalia Córdova, investigadora especialista en el tema relata:

“El movimiento por la auto-representación y por el derecho a la comunicación indígena nace junto a la historia de resistencia y defensa de los derechos de las comunidades originarias. Desde la década de 1970, las luchas por la autodeterminación de los pueblos indígenas de América se unieron en torno a temas cruciales como los derechos humanos y territoriales” (2011, p.88).

Dos importantes congresos se dieron en Barbados durante la década del 70 en los que se abogó por la liberación del indígena. El primero en 1971 conformado por 14 antropólogos de diferentes países latinoamericanos, y el segundo en 1977 donde participaron 15 antropólogos y 20 indígenas. Estos dos congresos fueron claves en el nacimiento de la organización para la resistencia. Cordova continúa explicando que, en la década de 1980, fueron varios los frentes regionales indígenas que se organizaron y vieron nacer resultados en la construcción de un movimiento social indígena continental, como el Grupo de Trabajo de Asuntos Indígenas de las Naciones Unidas creado en Ginebra, que veinte años después se transformaría en el Foro Permanente de Asuntos Indígenas, y en la adopción de las Naciones Unidas de la Declaración de los Derechos de los Pueblos Indígenas en septiembre de 2007 en Nueva York.

Además, la investigadora expresa que otras formas de organización nacen por la inconformidad local, generando que se unifiquen las luchas, como es el caso del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) en Colombia. O que, en otros casos, la organización surge más bien de procesos regionales o nacionales, como la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), y diversas confederaciones en Bolivia y Perú. Lo que estas organizaciones persiguen, según una síntesis elaborada por la especialista es:

“La lucha por la defensa y recuperación del territorio; la lucha contra la discriminación social, de parte del estado y de la sociedad civil, y por los derechos de la mujer indígena; la lucha por la recuperación de formas de organización o autoridades tradicionales; y el fortalecimiento de las estructuras y elementos culturales tradicionales” (Córdova, 2011, p.88-89).

Para tener mayores referencias en el tema, hemos investigado sobre el trabajo de otros colectivos de comunicación indígena y es notorio que el eje referido al territorio es transversal en la mayoría. Tomando la noción de territorio en un sentido amplio, entendido como el lugar indispensable para la reproducción no sólo de la vida en un sentido material, sino también de las tradiciones, la historia, la lengua, y muchos aspectos que, en última instancia, garantizan la permanencia de un pueblo.

Se destacan en Bolivia el Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC) y Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia (CAIB), que incluye tres de las principales organizaciones y confederaciones indígenas de Bolivia. El trabajo de CEFREC y CAIB se ha extendido hasta el resto del Cono Sur, realizando talleres de formación de vídeo en Chile y Paraguay, e invitando a líderes del noroeste argentino y del norte chileno a participar en capacitaciones y encuentros (Cordova, 2011, p.88).

En Ecuador resaltamos el trabajo de la CONAIE (Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador), además la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI), Centro de Comunicación e Investigación Indígena, Chaski Nairampi (Chile), Centro de Estudios y Comunicación Mapuche, Lulul Mawidha (Wallmapu, Chile) ACIN (Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca) (Colombia), y la Asociación de Mujeres Comunicadoras Mayas (NUTZIJ).

De esta forma vemos que la mediación cultural es un fenómeno que ha atravesado a pueblos indígenas a lo largo y ancho de la región, constituyéndose en “*mediaciones a través de las cuales los medios adquirieron materialidad institucional y espesor cultural*” (Barbero,

1987, p. 177). Medios que articulan las prácticas de comunicación externa que generan los indígenas como contestación a la imagen deformada que se ha transmitido sobre ellos, ideológicamente, desde los gobiernos y sus voceros los medios masivos de comunicación. Con el fin de informar a grandes rasgos de qué tratan las producciones del CCZ, en el siguiente apartado, expondremos reseñas de cada producción audiovisual contenida en el catálogo elaborado en el año 2013.

### *1.7 Corpus de producciones audiovisuales del CCZ*

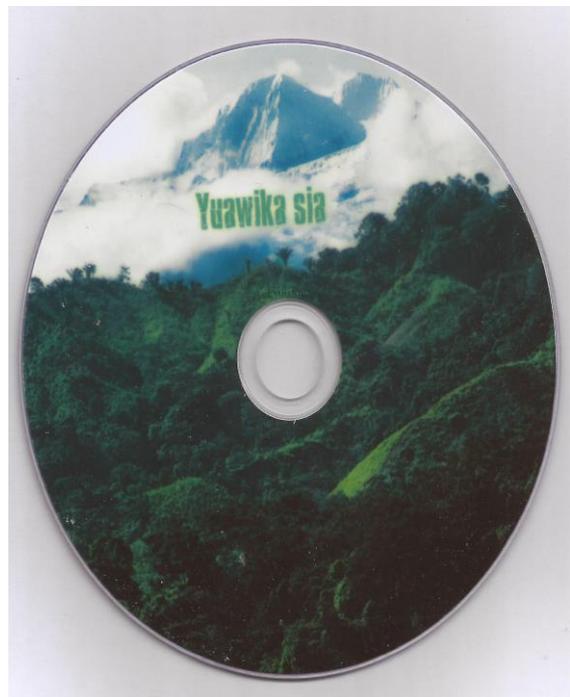
Para situar al lector en las contingencias de los pueblos de *La Sierra*, y si es posible, para incentivar su interés por el vasto mundo de los pueblos originarios, elaboramos estas síntesis a modo de sinopsis de cada uno de los audiovisuales con los que hemos trabajado.

-Título: *Yuawika Sia* “El río del entendimiento”.

Duración: 18 minutos.

Año de realización: 2007.

Sinopsis: Mensaje al *hermanito menor*, se le cuenta acerca del daño que ocasionan sus acciones (desmonte, cría de animales que provocan erosión de la tierra, inserción de especies no nativas, desaparición de especies nativas, desvío de los cauces naturales de los ríos, etc.). Narran la visión de los pueblos de la Sierra y su relación con la naturaleza, cómo se debe cuidar y respetar, se llama a la acción para la toma de conciencia del cuidado de la naturaleza. Aborda la situación negativa que padecen a causa de diversos tipos de violencia.

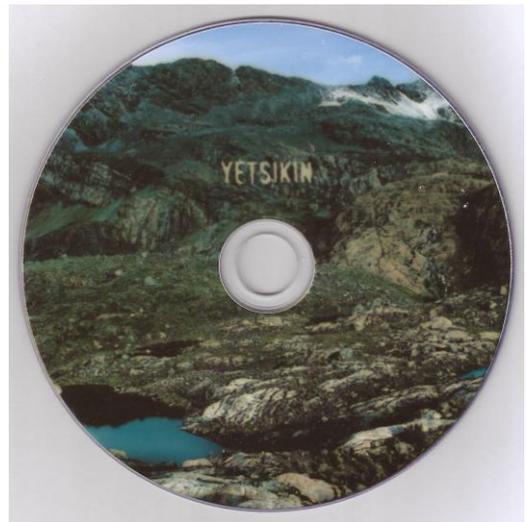


-Título: *Yetsikin* “Guardianes del agua”

Duración: 20 minutos.

Año de realización: 2007

Sinopsis: Memoria documental de la visita realizada en julio de 2007 con agentes de parques nacionales, para evaluar el estado de las lagunas de *La Sierra*. Se narra las problemáticas que hay de sobrepoblación de la trucha, pez foráneo introducido que genera grandes consecuencias, tanto en el ecosistema como en algunas tradiciones de los pueblos.



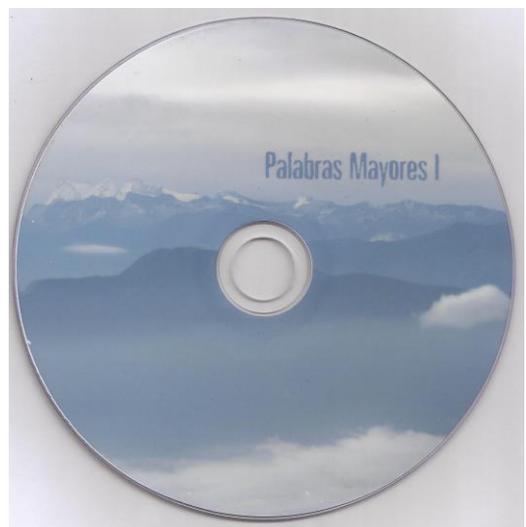
-Título: Palabras Mayores I

Director: Amado Villafaña, Saúl Gil, Silvestre Zarabata.

Duración: 7 minutos cada uno.

Año de realización: 2009.

Sinopsis: Serie de 5 capítulos. Los *Mamos* le responden al mundo: 1- ¿Por qué atentan contra la coca?; 2- ¿Por qué es sagrada nuestra tierra?; 3- ¿Por qué pagamos espiritualmente?; 4- ¿Quién amenaza el agua?; 5- ¿Por qué hay calentamiento? Los *Mamos* hablan en sus propias lenguas explicando cómo conciben el manejo del territorio, qué amenazas soportan y qué deben hacer indígenas y no indígenas para hacerle frente a las situaciones históricas que atentan contra la sustentabilidad de *La Sierra* y sus habitantes.



-Título: Palabras mayores II

Director: Amado Villafaña, Saúl Gil, Silvestre Zarabata.

Duración: 7 minutos cada uno.

Año de realización: 2009.

Sinopsis: Serie de 5 capítulos. Los *Mamos* responden al mundo: 6- ¿Por qué se acaba la nieve?; 7- ¿Cómo se forma un *Mamo*?; 8- ¿Qué pensamos de la violencia?; 9 ¿Quiénes son los *hermanitos menores*?; 10- ¿Cómo hicimos Palabras Mayores?



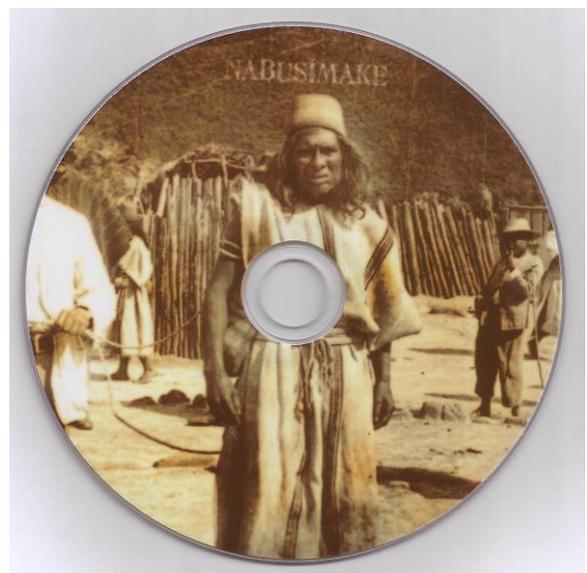
-Título: *Nabusímake*, memoria de una independencia.

Director: Amado Villafaña.

Duración: 38 minutos.

Año de realización: 2010.

Sinopsis: La historia narra la versión de los Arhuacos de los hechos ocurridos en 1918, cuando la misión capuchina, a instancias del gobierno nacional, organizaron el orfanato “Las Tres Avemarías”, con el fin de redimir y educar, en la fe católica, a los niños indígenas de San Sebastián de Rábago (hoy *Nabusímake*).



-Título: *Yosokwi*

Director: Amado Villafaña.

Duración: 15 minutos.

Año de realización: 2010.

Sinopsis: En octubre de 2010, el centro de etnomusicología de la Universidad de Columbia de Nueva York invitó a un *Mamo Arhuaco* a una conferencia internacional sobre música y etnicidad de las Américas. Al no poder asistir, sus palabras y su música fueron grabadas, y enviadas en formato audiovisual.

Cuenta la relación de los pueblos con la música, relatando la importancia que tiene con las tradiciones ancestrales.



-Título: *Sey Arimaku*, “La otra oscuridad”.

Duración: 59 minutos.

Año de realización: 2011.

Sinopsis: Pablo Mora y Amado Villafaña narran y reflexionan sobre la experiencia de producir audiovisuales conjuntamente, el desarrollo histórico de esa experiencia, sus dificultades y potencialidades. Todo esto en la antesala del lanzamiento de “Resistencia en La Línea Negra” uno de sus trabajos que provocaría mayor impacto.



-Título: Resistencia en la Línea Negra.

Director: Amado Villafaña, Saúl Gil, Silvestre Gil Sarabata

Duración: 84 minutos.

Año de realización: 2011.

Sinopsis: ¿Por qué no nos dejan recoger caracuchas a la orilla del mar? ¿Por qué nos roban nuestros cuarzos guardianes? ¿Por qué destruyen los corazones de la Madre Tierra? ¿Por qué nos asesinan? Transgrediendo sus normas tradicionales, autoridades wiwas, koguis



y arhuacas deciden mostrarse al mundo a través de un documental. Los límites sagrados entre mundos vecinos están en peligro. En un viaje revelador y desde una intimidad rara vez divulgada, un equipo de realizadores indígenas esgrime sus cámaras para mostrarle al mundo las acciones que sus mayores han emprendido para enfrentar las graves amenazas a su territorio ancestral.

Luego de conocer de manera resumida quiénes son los integrantes del CCZ, en qué contexto surge el colectivo, y analizar estas iniciativas a la luz de propuestas analíticas como la de mediatización de su cultura y la producción de sus trabajos audiovisuales; en el siguiente capítulo nos ocuparemos de identificar algunas de las características que más se destacan en sus producciones, extrayendo fragmentos del corpus y utilizando como referentes teóricos a Mora (2013), Nicholls (1997), Schiwy (2002, 2005), entre otros; quienes han trabajado durante varias décadas con pueblos indígenas. Buscando reconocer los aspectos que resaltan en el trabajo de producción audiovisual indígena, aquellos recursos que son inherentes al mismo, y aquellos de la producción audiovisual tradicional que también están presentes en la producción indígena, y que podemos identificar en el trabajo del CCZ.

## Capítulo II

### *Deconstruyendo al audiovisual indígena*



En el siguiente capítulo nos ocuparemos de reconocer algunas características de las producciones del CCZ a partir de analizar en el corpus aspectos como: las temáticas abordadas, el proceso de conformación del colectivo como ente de comunicación de los pueblos indígenas, los procesos de formación de los integrantes, como así también, los procesos de producción del corpus seleccionado. Nos detendremos especialmente en ciertos aspectos que componen la estética de las producciones como: las locaciones de filmación, los tiempos de las tomas, los tiempos de expresión del contenido, los elementos que componen los cuadros de las tomas y la musicalización. Y, por último, nos enfocaremos en el argumento de las producciones, es decir, en el hilo conductor que hilvana posturas políticas, cosmovisión, objetivos, demandas, etc, y que otorga coherencia al relato audiovisual que nos proponen.

Nuestro análisis tomará como eje la discusión sobre si las producciones audiovisuales indígenas conforman un género en sí, o si debemos considerarlas formando parte del cine documental tradicional. Para esto hemos seleccionado fragmentos que dan cuenta de los conceptos propuestos por algunos autores como Mora (2011; 2013; 2015), Córdova (2011), Schiwy (2002; 2005; 2009) y Wortham (2004). Estos autores, y otros investigadores,

expresan y resaltan características de los pueblos indígenas y del audiovisual indígena, que justifican la idea de que estas producciones no pueden ser tomadas, a priori, dentro de la categoría de cine documental tradicional. Su propuesta no consiste en declararlo como un nuevo género dentro del cine. Se trata más bien de no pasar por alto las especificidades de estas producciones y resaltar que estas obras se producen desde el conocimiento audiovisual tradicional, pero con otras lógicas de producción gestadas desde su propia cosmovisión del mundo. Esto les otorga ciertas características particulares que son las que sirven de argumento a estos investigadores, proponiendo así, que estas producciones deben ser vistas y analizadas como radicalmente diferentes. Sin embargo, cotejaremos las producciones con propuestas conceptuales provenientes de teóricos del cine documental tradicional como Nicholls (1997) y Grierson (1966), con el fin de reconocer aspectos que son provenientes de la teoría del cine, más específicamente del género documental, y que no pueden dejarse de lado asumiendo que el audiovisual indígena está totalmente libre de estas formas.

### 2.1 *¿Desde dónde pensar el audiovisual indígena?*

Nuestro argumento está guiado por la premisa de que las producciones del CCZ no están elaboradas por fuera de las lógicas del cine documental tradicional, y que —como ya postulamos— son el producto de



una mediación en su cultura, que fue posible gracias a la colaboración de universidades y profesionales académicos relacionados al mundo de la comunicación, las humanidades y las ciencias sociales. Sin embargo, consideramos que su propuesta, además de estar atravesada por la ancestralidad de sus tradiciones, también es vanguardista por tener una retórica de autorepresentación. Creemos que dichas producciones no pueden ser vistas como un producto audiovisual más dentro del circuito cultural, sino que plantean nuevos horizontes, diferentes formas de producir, donde son los mismos pueblos los encargados de traer a un primer plano, de acercar a la actualidad, una mirada más abarcativa, más diversa, de la realidad. Y que como producto audiovisual generan y/o exigen otra forma de recepción, también distinta de la forma de ver una producción pensada y gestada desde las prácticas audiovisuales tradicionales.

Por otra parte, el CCZ en Colombia representa, para el Estado y en términos de Briones (2004), una *alteridad de fisura radical* ya que plantean intereses antagónicos respecto de lo que se traza como destino de la nación colombiana. Disputando al gobierno, a través de la comunicación, lo que la autora define como una “*economía política de la diversidad que etniciza y/o racializa distintos colectivos sociales, fijando así marcas de uniformidad y alteridad*” (2004, p.74).

Estos trabajos refuerzan la concepción del indígena capaz de desarrollo positivo, idea que rompe con la mirada que los considera atrasados, estancados, supeditados material y simbólicamente a los destinos de la nación. Proponen una resignificación de lo indígena, donde el concepto de lo que se transmite en cada producción es constituido por ellos, no hay lugar en las producciones para “otros” que se apropien de su palabra, son producciones que tienen un contenido de lucha y espiritualidad, donde no hay lugar para la “actuación” y la ficción.

## 2.2 ¿Cine documental o audiovisual indígena?

A continuación, haremos foco en un interrogante que emergió en el proceso de trabajo con los colectivos de comunicación indígena: identificamos que no existe un consenso respecto a cómo denominar los trabajos audiovisuales realizados por indígenas y por tanto en cómo organizarlos y/o “clasificarlos” dentro de las producciones culturales humanas. En principio, existen diferentes posturas acerca de si los audiovisuales indígenas son o pueden ubicarse exclusivamente dentro de la categoría tradicional de género audiovisual, como el cine documental. O si sus particularidades y especificidades lo constituyen en una nueva forma de hacer video que no se rige por las mismas estructuras de producción tradicionales dictadas por los circuitos académicos, y por tanto emergen como producciones que escapan a los límites del cine documental. En este trabajo abordaremos específicamente ocho producciones, contenidas en un catálogo que compone el corpus seleccionado del CCZ, y a partir de allí analizaremos la propuesta de algunos autores que poseen una amplia experiencia de trabajo e investigación con colectivos de comunicación indígena en Latinoamérica. Como Wortham, la cual abre la teorización en torno al término de video indígena, diciendo: “*al igual que los términos nativos, indígenas y originarios, el video indígena se ha apropiado y re-significado conscientemente como una postura o posición política fundamental para las luchas indígenas por la autodeterminación*” (2004, p. 363). Esta noción del audiovisual indígena concebido como una herramienta política, no necesariamente significa la exclusión del mismo en la categoría de cine documental. El cine,

pensado desde la tradición occidental, no está exento de política y mucho menos el documental. En palabras del autor clásico del campo del cine, Grierson (1966), este último es “*el tratamiento creativo de la realidad*” y emerge primeramente de las ciencias sociales. El ejercicio de pararse desde un determinado lugar y contar a través de imágenes la realidad, dando lugar a pluralidad de voces y a nuevas versiones de las historias ya contadas, genera resultados impresos de política. Por su parte, Córdova expresa que si bien en los videos indígenas podemos identificar algunos rasgos que se repiten en las diferentes producciones, no podríamos decir con ello que constituyen un género propiamente dicho. Para la autora se trata de “*obras improbables que irrumpen en un paisaje audiovisual dominado por legados coloniales*” (2011, p.84) y que circulan a través de redes de solidaridad tejidas en los procesos mismos de configuración del video indígena en América Latina. Añade:

“La idea del género audiovisual, como estrategia de mercadeo para obras en un circuito de consumo, difícilmente puede albergar obras tan disímiles, de proveniencia y factura muy variada, que resiste la imposición de estándares industriales” (2011, p.83).

En su artículo “*Estéticas Enraizadas*” (2011) cita al director zapoteca Juan José García que trabaja en México desde la década de los noventa, y que expresa en un diálogo con Wortham: “*El video indígena no existe... tal vez existe lo que se podría llamar ‘video zapoteca’ o ‘video Juan José’, pero el video indígena es más una postura que un género audiovisual claramente diferenciado*” (Wortham, 2005:7 en Córdova, 2011, p.85). Para Córdova la discusión gira en torno a las posibilidades que puede generar la clasificación dentro de un término específico, y de quienes se apropian de las posibilidades surgidas de dicha clasificación. Nuevamente se plantea la cuestión de categorizar y/o nombrar al otro de acuerdo a cómo se ordena la propia realidad y a partir de esto ejercer un cierto poder sobre lo que el otro crea, generando límites o puentes, pero al fin y al cabo ocupando el lugar de sujeto enunciator. Ya que como sostiene Barbero: “*con la idea de cultura la burguesía designa, nombra, la unificación del sentido que ella “realiza” al universalizar el sentido que reduce todas las diferencias a su equivalente general: el valor*” (1987, p. 102).

Mora quien, como dijéramos previamente, ha trabajado como productor y escritor de guiones en colaboración con el CCZ y del que ha sido asesor por diez años, expresa respecto al video indígena:

“El cine y los videos hechos por los pueblos indígenas son distintos. Sus creaciones provienen de sujetos que visibilizan desde adentro el mundo de las identidades y de los movimientos étnicos, revaluando los imaginarios de frontera a partir de prácticas de creación colectiva y colaboración intercultural que no sólo aportan a la comprensión de lo étnico desde visiones endógenas sino que están modificando sustancialmente las viejas concepciones del arte, la política y la cultura” (2013, p,3).

La perspectiva de Mora, al igual que la de Schiwy (2005) e Iriarte (2011) entre otros, resalta que una de las características más importantes y que aporta mayor sentido de diferencia en el audiovisual indígena, es el hecho de que estas producciones “*proviene de sujetos que visibilizan desde adentro*” (Mora, 2013, p,3). Esto implica a sujetos productores/creadores como enunciadores y responsables directos del contenido transmitido. Nosotros coincidimos con que en el audiovisual del CCZ, son ellos mismos, a diferencia de documentalistas profesionales, los que se ocupan de organizar y representar su realidad. Para Nichols (1997) el cine documental tradicional está hecho por documentalistas con una determinada formación académica y los miembros de este círculo de documentalistas:

“Comparten el objetivo común, escogido por voluntad propia, de representar el mundo histórico en vez de mundos imaginarios: comparten problemas similares y hablan un lenguaje común en lo que respecta a la naturaleza peculiar de este objetivo, (...), la importancia relativa del comentario con voz en off, la estructura de un texto, pasando por las dificultades de llegar hasta el público deseado” (p.38).

El enfoque de Nichols acerca del documental apunta a que estos nos permiten “*acceder al mundo*” ajeno a través de un relato audiovisual. Esto es congruente con el trabajo del CCZ, la diferencia radica en que esos mundos representados, generalmente, no están constituidos por el mundo personal del documentalista. Son mundos de otros, que están siendo captados y representados con diferentes objetivos con los que el o la documentalista puede llegar a sentir un compromiso íntimo o no, más o menos empatía, pero en los cuales éste ocupa el lugar de observador que persigue -por definición- una fidelidad de la realidad.

A continuación, desglosamos las características mencionadas anteriormente a fines de clarificarlas a la luz del corpus de audiovisuales del CCZ, y como dijéramos anteriormente, cotejarlas con las características principales del cine documental.

### 2.3 Conceptualizando y caracterizando al audiovisual indígena

En el siguiente apartado analizaremos, en el audiovisual indígena, características inherentes al mismo, para dilucidar con mayor certeza el interrogante planteado en el apartado anterior. Comenzaremos con los aportes de la investigación consignada en el libro “Los usos del audiovisual en el Caribe Colombiano”, en el que Iriarte Díaz Granados y Pérez (2011) profundizan en el trabajo del CCZ y otros colectivos de comunicación de la zona, y expresan: “Los productos audiovisuales derivados de estos agenciamientos revelan las partes en tensión, los diálogos y las complicidades culturales y políticas que los grupos sociales producen, construyen, inventan y despliegan frente a imágenes y memorias oficiales, al frenesí del capital, a las verticalidades del mercado y a las seducciones del consumo” (p.65).

La producción audiovisual resulta útil para afrontar los desafíos que representa hoy la globalización y las múltiples violencias y desigualdades que vive la región de la Sierra Nevada de Santa Marta y el país en general. Con respecto al trabajo del CCZ las autoras mencionan: “a través de su trabajo, este colectivo permite construir imágenes y narrativas de autorepresentación, y desplegar estrategias que contribuyen a un mejor conocimiento y conservación de su cultura y territorio ancestral” (2011, p.81).

En congruencia con lo mencionado en el apartado anterior por Mora, nuevamente resalta la idea de la retórica de autorepresentación. Elaborada por los pueblos indígenas como expresión propia, en un mundo complejo y cambiante de relaciones sociales específicas, y también, como estrategia ante las amenazas que vienen de afuera. En algunas de las producciones del corpus seleccionado del CCZ, como “La Línea Negra” y “Sey Arimaku”, Villafaña relata la necesidad de los pueblos de *La Sierra* de ser autores de lo que se dice de ellos, cuestionando que si ellos están vivos por qué otras personas tienen que hablar por ellos, y propone entonces asumir la responsabilidad de ser enunciadores de sus realidades y no dejar en manos de terceros su capacidad de expresión. El colectivo ha reconocido a la comunicación como un área de vital importancia para mantener fuerte su cultura, siendo ellos los sujetos portavoces de sus realidades. Los terceros a los que Amado se refiere, por lo general son parte de lo que Aníbal Ford (2003) describe como la hegemonía de la imagen y lo audiovisual de los medios cuasi globales, los cuales poseen una carga simbólica de etnocentrismo, visión exótica del resto del mundo, estigmatización, discriminación cognitiva, etc. Y sostiene que desde esa posición hegemónica los grandes conglomerados mediáticos: “se han atribuido el derecho a procesar la cultura de los otros en franco choque

*con los derechos a la diferencia cultural y con las necesidades de que cada cultura determine autónomamente cuál es la información socialmente necesaria para su desarrollo” (Ford, 2003, p.14).*

En el audiovisual “*Sey Arimaku, la otra oscuridad*” se aprecian imágenes de una reunión llevado a cabo en Bogotá en la que personal de la BBC, junto con Mora y Villafaña se encuentran para hablar sobre la posible filmación de un documental. En esa ocasión se produce el reencuentro con el documentalista Alan Ereira, quien en el año 1990 filmó “*Desde el corazón del mundo*”, un documental que cuenta la vida de los pueblos de *La Sierra* y que recorre diversos paisajes de la misma. Villafaña dice en el minuto 9’ de *Sey Arimaku*, que en esa producción hizo falta mostrar la lucha que vienen llevando los grupos indígenas, y agrega que los blancos no pueden contar realmente como ellos sienten. Ereira vuelve al país, 20 años después de la realización del documental, con la intención de acceder nuevamente al territorio y producir un nuevo trabajo, pero se encuentra con nuevas exigencias, y un colectivo de comunicación que representa a los pueblos indígenas. En el audiovisual se pueden ver fragmentos de dicho encuentro en el que no logran llegar a un acuerdo, ya que los pueblos esta vez exigían ser parte del equipo de filmación y producción general, proponiendo ser ellos los que determinen lo que se diga, siendo los responsables de hablarle al mundo, exigiendo responsabilidad para con las imágenes filmadas y los relatos contados. Amado recuerda frente a la cámara, observando fragmentos del trabajo realizado por Ereira 20 años atrás, y reflexiona que en ese momento ellos no estaban organizados en cuanto a su comunicación externa, además no contaban con capacitación en estas tecnologías y simplemente, consecuencia de ese desconocimiento, permitieron que se filme sin ningún compromiso y sin ellos ser conscientes del impacto que eso podía significar. Hoy son conscientes de que esos relatos audiovisuales contados por la BBC, no son fieles a su pensamiento ancestral, no tienen la capacidad de narrar con certeza su realidad y reflexionan sobre la importancia de corregir esas historias.

Autorepresentarse, filmar un relato pensado desde lo propio, plantearlo como uno de sus objetivos de comunicación, es una de las características que más se destaca en los relatos audiovisuales del colectivo. No es una consecuencia colateral sino que se ha establecido desde un primer momento como una necesidad de los pueblos, y como argumentamos anteriormente, no es la lógica que se suele utilizar en el cine documental tradicional para el desarrollo de producciones.

Construir su propia realidad mediática proviniendo de una forma de vida disímil a las tecnologías de comunicación, es un desafío que requiere un alto grado de sensibilidad y

compromiso por parte de los involucrados. La Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI), creada en 1985 y gestionada por cineastas dedicados a temas en torno a los pueblos indígenas e integrada por un amplio grupo de organizaciones que impulsan la comunicación comunitaria- particularmente la producción de video como herramientas de afirmación cultural y de transformación social en regiones indígenas de Abya Yala<sup>16</sup>- afirman:

“Para las organizaciones y los individuos que componen CLACPI el cine y/o video indígena incluye obras, y sus directores y cineastas, que aplican un firme compromiso de dar voz y visión digna del conocimiento, la cultura, proyectos, reclamos, logros y luchas de los pueblos indígenas. Implícita también está la idea de que este tipo de cine y video requiere un alto grado de sensibilidad y la participación activa de las personas que aparecen en pantalla. Dicho de otro modo, el cine y video indígena intenta utilizar esta poderosa herramienta para fomentar la auto-expresión y fortalecer el desarrollo real de los pueblos indígenas” (CLACPI 2009 en Cordova, 2011, p.86).

Por su parte varias décadas antes, en 1948, la Unión Mundial del Documental estableció la siguiente definición:

"Los documentales son todos los métodos para grabar en celuloide cualquier aspecto de la realidad, ya sea por la filmación de hechos o por la reconstrucción veraz y justificable, a fin de apelar a la razón o la emoción, con el fin de estimular el deseo y la ampliación del conocimiento y la comprensión humanos, y plantear problemas y sus soluciones con las esferas de la economía, la cultura y las relaciones humanas” (León, 1999, p. 63).

Las anteriores definiciones coinciden en concebir a estas producciones como un producto audiovisual cargado de compromiso social, que apela a la realidad, y funciona como herramienta que persigue fines concretos en la transformación del entorno. Sin embargo, además de la auto-expresión, otra de las diferencias entre el cine documental y el audiovisual indígena que podemos establecer relación con el concepto propuesto por la Unión Mundial

---

<sup>16</sup> Abya Yala es el nombre con que se conoce al continente que hoy se nombra América, que literalmente significaría *tierra en plena madurez* o *tierra de sangre vital*. Dicho nombre le fue dado por el pueblo Kuna en Panamá y en Colombia y la nación Guna Yala del actual Panamá, antes de la invasión de Cristóbal Colón.

del Documental. Es que ésta no destaca el papel comprometido y activo de las personas que aparecen en pantalla, no contempla de manera abarcativa a la comunidad inmersa en la producción, tanto delante



como detrás de las cámaras. Con respecto a este punto se puede establecer que mientras los realizadores indígenas conciben los productos audiovisuales como el resultado de un compromiso y esfuerzo comunitario, en el caso del documental tradicional la producción se define en función de parámetros que están más en relación con aspectos técnicos que permitan un determinado fin. En la totalidad de las producciones que hemos analizado los pueblos de *La Sierra* están adelante y atrás de las cámaras, en la confección de los guiones, en la determinación de los lugares para filmar, en los créditos. En el caso indígena el audiovisual es inherentemente comunitario, mientras que el cine documental tradicional está regido por cánones de autor.

Nichols dice con respecto al concepto de documental:

“El documental como concepto o práctica no ocupa un territorio fijo. No moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas y no adopta una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades. El propio término, documental, debe construirse de un modo muy similar al mundo que conocemos y compartimos. La práctica documental es el lugar de oposición y cambio” (1997, p. 36).

A los fines de esclarecer la cuestión de si el video o audiovisual indígena reproduce lógicas provenientes de la teoría del cine tradicional, es importante que identifiquemos sus características más destacables. Hemos visto hasta ahora que, al igual que el cine documental, las producciones indígenas están cargadas con un sentido político que no necesariamente implica exponer explícitamente temas directamente relacionados con la agenda política que les compete y, por otra parte, una gran diferencia es que en el audiovisual indígena los documentalistas se encuentran trabajando sobre sus propias realidades, aspecto que no suele cristalizarse de la misma manera en el cine documental tradicional.

Freya Schiwy plantea las siguientes características para distinguir el video indígena de otras formas de cine clásico:

“a) Está sujeto a un régimen de producción colectivo y no-especializado, b) Es producido directamente por indígenas, c) No está dirigido al mercado, d) Está sujeto a un régimen de propiedad e intercambio no-capitalista, e) Es un relato no intelectual ni experimental que juega libremente con los géneros cinematográficos y audiovisuales” (Schiwy en Alvear y León, 2009, p.109).

Schiwy ha trabajado e investigado a fondo el trabajo de comunicación indígena en Bolivia, y analizando el corpus de producciones que elegimos, coincidimos en gran medida con todas las características mencionadas. Sin embargo, consideramos que en el caso del CCZ, hay ciertos aspectos que varían y no por ellos dejan de constituirse como productos diferentes. Estamos hablando de que, por ejemplo, algunas producciones sí cuentan con la participación de personas externas a la comunidad como Pablo Mora. El antropólogo y cineasta participa tanto detrás como delante de las cámaras en las producciones, y aunque en cada producción del corpus se puede observar constantemente que el trabajo de filmación, edición y producción, en general, es llevado a cabo por indígenas integrantes del Colectivo, también debemos mencionar que Mora no ha estado como un mero observador en el proceso sino que ha sido una especie de mediador y maestro para que el mensaje de las producciones llegue de manera clara a los *hermanitos menores*.

En *¿Cómo hicimos palabras mayores?*, el editor y traductor indígena Luis Felipe, cuenta que es difícil el proceso de traducción ya que los *Mamos* hablan en un nivel “muy elevado”, un nivel espiritual muy complejo que a veces ni ellos mismos les entienden. “*Hablan en metáfora y hay que hacer todo un trabajo para no perder la coherencia y que el hermanito menor pueda entender el mensaje que los Mamos quieren transmitir*” (min 07:30). Explica que Mora fue de gran ayuda para no perder la idea central de los temas abordados. Destacamos entonces que si bien el CCZ se ha propuesto la realización de producciones para enviar un mensaje al *hermanito menor*; no es producido completamente por indígenas, en su trabajo no está excluida la intervención de personas no indígenas y la incorporación de elementos culturales externos es indispensable para que las mismas producciones existan en primer lugar, y sean difundidas, luego de realizadas. La mediación de la cultura, en términos de Barbero (1987), se da en múltiples niveles y dimensiones de estas producciones. Siguiendo el pensamiento del autor, los indígenas están haciendo uso de las invenciones

tecnológicas aprovechando el sentido que toma su mediación en el área de la comunicación, es decir, la mutación de la materialidad técnica en potencialidad socialmente comunicativa (1987, p.154). Y queda claro que, en el caso del CCZ, esa potencialidad comunicativa no hubiera sido posible sin la intervención de instituciones y personas que no pertenecen a los pueblos indígenas, y que su mensaje no hubiese encontrado los mismos “ecos” si el colectivo no hubiese identificado e interpelado desde el primer momento a su principal interlocutor, el *hermanito menor*.

Sin embargo, su cultura ancestral es la que determina sus prácticas, y es la que genera la refuncionalización, el rediseño de esa materialidad técnica. Consideramos un ejemplo que ilustra esta refuncionalización de los medios de manera notable, en los audiovisuales “*La Línea Negra*” y “*¿Cómo hicimos palabras mayores?*”, donde se puede apreciar una ceremonia de bautizo realizada por los *Mamos* a todos los elementos de filmación que iban a recorrer *La Sierra* durante la producción. Esta ceremonia dio inicio oficial a la producción y además fue un permiso otorgado a los encargados del CCZ para ser los voceros del pensamiento ancestral y para transitar libremente por los diferentes pueblos y lugares sagrados con herramientas de filmación. En el minuto 01:50 de *¿Como hicimos palabras mayores?* Silvestre Gil Sarabata (director Kogui) explica que varios *Mamos* primero van a hacer una consulta a Zhatukua y luego hablan entre ellos para hacer el trabajo espiritual a los equipos, y mientras Silvestre va explicando lo anterior se muestran imágenes de los *Mamos* manipulando algunos elementos, y otros miembros de la comunidad reunidos en torno a los equipos siendo partícipes de la ceremonia.

Luego Amado Villafaña en el minuto 02:04 explica:

“El concepto es bastante fuerte ya que se rompen los principios de conservar lo que es lo sagrado, empieza a mostrarse a través de la imagen. Entonces como todos los elementos del territorio son sagrados, representan a nuestros padres y a nuestra madre, tomarle la foto es desnudarla y mostrarla hacia afuera”.

El colectivo mezcla el uso de saberes y técnicas audiovisuales tradicionales aportadas por personas no indígenas, con la experimentación, tiempos y estética que contribuyen los pueblos indígenas desde su cosmovisión. Imprimiendo al resultado particularidades que se

reflejan en las producciones, y que nos permiten ver el trabajo comunitario y la marcada intención de autorepresentar sus realidades.

Esta mediación en la cultura implica apostar por la posibilidad de cambios dentro de los pueblos,



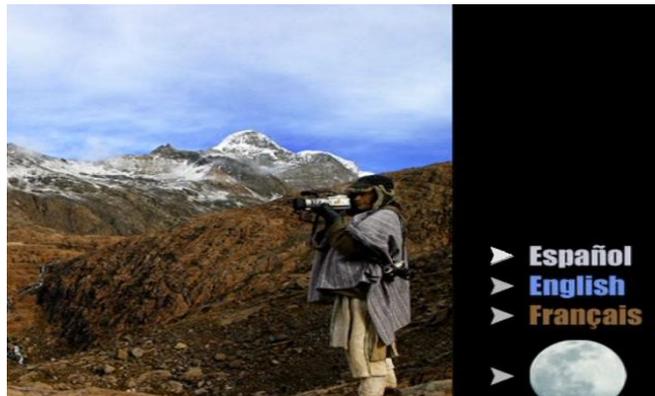
en el audiovisual *Sey Arimaku*, Mora le pregunta a Villafaña:

“¿Cómo te va con la gente que está siendo retratada? Para nosotros los indígenas la fotografía extrae la espiritualidad de lo que se está retratando, entonces algunos no les gusta ser retratados. ¿La gente qué opina, qué dice? Si yo le tomo una foto a una piedra que es sagrada, sienten que se está violando una ley, que se está divulgando cuestiones íntimas de la madre. Yo también lo siento así, hay momentos que me olvido de eso y me concentro a que el mundo blanco le pueda llegar mi mensaje con más claridad. Pero hay momentos en que también me siento mal porque parece que estuviera traicionando los principios que tenemos como indígenas” (min 11:00).

Vemos que los cambios en cuestiones de mediación cultural que se han optado por realizar, calan profundo, haciendo que se cuestionen si es la manera más apropiada de transmitir sus cosmovisiones. Alojados en una dicotomía inherente a la resistencia que llevan a cabo, el sentimiento de traición a los principios se mezcla con el deber de proteger el territorio. Sin embargo, en estos tiempos de salvaje destrucción -por parte del gobierno que expropia territorio, por parte de empresas extractivistas que se adueñan de los recursos naturales y contaminan, por parte de grupos guerrilleros que se asientan en el territorio y explotan la tierra, por parte de grupos paramilitares que ocupan el territorio y ejercen la violencia- prevalece la necesidad de llevar un mensaje claro a las personas no indígenas, y esa mediación no es otra cosa que aquello que empuñan para alcanzar su objetivo final, que es buscar aliados que ayuden a proteger *La Sierra*.

Con respecto a que estas producciones no están dirigidas al mercado, podemos decir que el trabajo del CCZ efectivamente puede llegar a ser pensado por fuera del mercado económico, es decir, que estas producciones no persiguen un fin lucrativo. Pero simultáneamente están expresamente dirigidas hacia fuera de las comunidades de *La Sierra*. Están pensadas, como

explicamos con mayor profundidad en el capítulo uno, para “*buscar aliados entre los hermanitos menores*”. En las ocho producciones del corpus encontramos un menú al inicio que nos permite cambiar el idioma de los subtítulos, podemos elegir entre inglés, francés o español. El CCZ ha participado en diferentes festivales nacionales e internacionales, y sus trabajos -si bien interpelan directamente a la sociedad colombiana- también buscan sumar a todos aquellos que tengan algo que aportar en la defensa de su territorio y de sus tradiciones. El colectivo busca ingresar en el mercado de difusión cultural nacional con varios objetivos, que hemos venido mencionando, pero nos interesa resaltar aquel que persigue posicionarse como sujetos enunciadores que buscan reivindicar sucesos, reconstruir la historia desde sus voces, más que perseguir un fin económico que es algo que nunca les interesó. Las producciones han alcanzado las salas privadas de cine nacional y también espacios de proyección pública en eventos institucionales, además de circular en algunos festivales de comunicación indígena y servir como precedente e intercambio de experiencias y acrecentar las redes de lucha. Inmersos en una sociedad sumamente religiosa y que mantiene en su cultura el respeto sumo por las costumbres del colonizador que destruyó sus autóctonos elementos culturales, las producciones del CCZ, no sólo aportan a sus objetivos como pueblos indígenas, sino que aportan a ganar territorio a las expresiones culturales locales y a la reivindicación de lo propio.



### 2-3.1 *Los tiempos de expresión del contenido*

Resulta fácil observar, cuando uno ve los audiovisuales del CCZ, que los mensajes tienen su propio ritmo. Las ideas se repiten entre una producción y otra, se vuelven a usar tomas, diferentes personas indígenas y entre ellos *Mamos*, se refieren a los mismos mensajes. Hay silencios, esperas, momentos para reflexionar lo que se dice. Rafael Mojica, indígena wiwa y camarógrafo del CCZ, explica en una entrevista:

“Para los *Mamos*, por ejemplo, si están hablando del calentamiento global, ese es un tema extenso, entonces reducir eso a siete minutos a ellos les parece muy

cortico. Uno les explica que si fuera por nosotros, si hablaban una hora, editaríamos una hora y la gente no se va a cansar. Pero en el mundo exterior es donde se cansan, si hacen un documental de sesenta minutos y el contenido no es muy bueno se aburren y pasan a otra cosa. En la comunidad es todo lo contrario; acá si uno hiciera dos horas de edición de un mamó hablando, la gente se sienta a ver entusiasmada y no se va a cansar” (en Iriarte Diazgranados y Pérez, 2011, p.105).

No sólo el ejemplo anterior sirve para ilustrar que el contenido del corpus está pensado principalmente para captar la atención de un público fuera de la comunidad, en otras producciones varios miembros del CCZ se expresan en relación a esto. Los tiempos de los *Mamos* son muy diferentes a los del *hermanito menor*, los miembros del colectivo saben que para captar la atención de estos y conseguir aliados, es necesario adecuar el mensaje, y en este punto se hace de vital importancia la participación de personas externas. Tal como dijimos anteriormente, Mora ha sido uno de sus principales colaboradores y en *Sey Arimaku*, Villafaña expresa en el minuto 05:00 su sorpresa ante la persistencia del trabajo de Mora en el tiempo, y dice “*es bastante sorprendente, admirable un blanco haciendo un trabajo 5 años. Para nosotros lo que va a durar siempre debe ser lento*”.

El comentario de Villafaña es sólo un ejemplo más que nos permite mostrar que la cosmovisión de los pueblos de *La Sierra* propone otra temporalidad que no es la usada en sus producciones audiovisuales, lo que nos permite asegurar que el mensaje va principalmente dirigido a otros espectadores que poseen otra relación con el medio audiovisual.

En una entrevista que una de las autoras de este trabajo realizó al profesor no indígena de informática de la escuela Gunmaku<sup>17</sup>, en uno de los resguardos indígenas Arhuacos, éste expresó que a veces los indígenas se reunían a la noche en el pueblo y se ponían “*a ver los documentales del Sr. Amado*” y se quedaban horas viéndolos. Repetían seguidas veces el mismo audiovisual y comentaba que, de hecho, ese acercamiento de los pueblos a los medios audiovisuales, le había permitido a él incorporar más elementos de la informática a la enseñanza de los niños, que antes no le estaban permitidos.

---

<sup>17</sup> Escuela pública de educación étnica, ubicada en la cuenca del río Aracataca en el departamento del Magdalena.

En relación a esta característica, podemos decir que si bien las producciones no quedan exentas de una función importante hacia dentro de la comunidad, y que sin duda sus interlocutores son también las personas de los pueblos, aquí las producciones del CCZ, coinciden con las estructuras propuestas por el cine tradicional y utilizan recursos que les permiten interpelar a su público, que está establecido previamente.

La estructura documental, según Nichols, depende de las pruebas que se exponen y que están al servicio del argumento que aborda la producción audiovisual. El autor explica:

“El documental organiza los cortes dentro de una escena para dar la impresión de que hay una argumentación única y convincente en la que podemos situar una lógica determinada. Los saltos en el tiempo o el espacio y la colocación de personajes pierde importancia en comparación con la sensación de flujo de pruebas al servicio de esta lógica dominante. El documental clásico tolerará fisuras o saltos en el espacio y el tiempo siempre que haya continuidad en el desarrollo del argumento” (1997, p. 44).

El orden en que se presentan los argumentos de cada una de las producciones del corpus obedece a lo propuesto por Nichols. Es decir, vemos a través de la propuesta conceptual del autor, cómo el CCZ utiliza recursos fílmicos -como saltos en las tomas- para incorporar fotografías o videos de archivo que den fuerza al argumento expuesto. No en todas las producciones se utilizan los mismos recursos y no todas establecen el mismo orden cronológico de presentación de argumentos. Como dice Schiwy (2002) estos relatos audiovisuales juegan libremente con los géneros cinematográficos y audiovisuales, y además resalta que más allá de que la estructura de estos está en función al público al que apuntan, el resultado no da la sensación de una superproducción prolija en todos sus detalles. Así es como encontramos escenas cargadas de “errores” que obedecen a que muchas tomas no se repiten, están determinadas por la importancia del contenido de la misma y no por su prolijidad estética.

Este es otro aspecto importante en relación a los tiempos de filmación, en varias producciones del corpus como en “*Como Hicimos Palabras Mayores*” y “*Sey Arimaku*”, los integrantes del CCZ nos cuentan que las condiciones en *La Sierra* son adversas y determinan en gran medida el resultado de las producciones, muchas tomas no se repiten y esto se debe a cuestiones climáticas, de acceso a ciertos lugares sagrados y/o porque lo *Mamos* no están dispuestos a lo que implica repetir las tomas, es decir, firmemente se oponen a la actuación.

El encargado del sonido directo Benjamin Gutierrez Villafaña cuenta, en el minuto 06:15 de *Sey Arimaku* respecto a los sonidos de *La Sierra*, que con el viento y la lluvia suelen presentarse muchas complicaciones difíciles de solucionar y, al no ser actuadas las tomas, siempre se busca el momento preciso ya que no se repiten las cosas.

### 2-3.2 *Los temas trabajados por el CCZ*

Como hemos mencionado anteriormente, las producciones audiovisuales indígenas mantienen un fuerte compromiso con la comunidad, esto traza el camino que determina los temas abordados en ellas. No se trata de producciones que están guiadas por los intereses particulares de un director o por los intereses privados de quienes las financian. Prima por sobre todo, la manifestación de las necesidades y los objetivos comunitarios. En el caso del CCZ, son los *Mamos* los encargados de decidir, en última instancia, cuáles serán los temas abordados en las producciones.

Por ejemplo, para la producción de la serie *Palabras Mayores I y II*, que se llevó a cabo con el apoyo de la cadena televisiva regional TeleCaribe, los *Mamos* realizaron un listado con 20 temas que podían ser trabajados en la serie y consideraban eran de importancia para la comunidad y se adecuaban al proyecto. La producción del canal definió 10 temas en base al listado realizado por los *Mamos* (mencionados en el capítulo 1). Pero estos no sólo son los encargados de definir los temas de las producciones, sino que además los pueblos debieron contar con su permiso y “bendición” para comenzar con los trabajos de filmación, como mencionamos anteriormente. En algún sentido, han sido los *Mamos* los que terminaron definiendo la dirección del colectivo, más allá de los esfuerzos individuales de los camarógrafos, sonidistas, traductores, editores, directores, colaboradores, etc. Son ellos los que otorgaron el permiso y abrieron el camino para que el colectivo pueda comenzar a diseñar estrategias que les permita transmitir sus mensajes. Sin el permiso de los *Mamos*, hoy Zhigoneshi no existiría. En su cosmovisión son estos seres espirituales, sus guías y protectores en el universo, es por esto que se destaca una frase insignia del colectivo: “*Que el mensaje logre lo que los Mamos han querido*”.

Los temas constituyen una característica muy importante como elemento diferencial, y no porque abordan excentricidades o innovaciones nunca antes trabajadas, sino porque siempre se abordan temas relacionados con sus propios contextos. En el caso del corpus seleccionado del CCZ, ocupa un lugar preponderante **la cultura**, que está ampliamente relacionada con la naturaleza, el territorio, ya que para los indígenas como afirma Barre Chantall “*la tierra y la cultura no son dissociables*” (1982, p. 64). Aspectos culturales se encuentran de manera

transversal en todas las producciones. Vemos, por ejemplo, en el audiovisual *La Línea Negra* tomas realizadas en lugares sagrados de “pagamentos”, que vendrían a ser ofrendas rituales para pagar las cuentas con la naturaleza, por el alimento, el territorio, la vida. Los pagamentos protegen *La Sierra*, cumplen la función de mantener el equilibrio. El *Mamo* Ramón Gil, del pueblo Wiwa, explica en *Palabras Mayores I* en el minuto 3:00, que “*la cultura del pago no debe acabar porque Serankwa dijo que cuando se deje de pagar a la naturaleza se acabaría todo*”. El *Mamo* sostiene que el *hermanito menor* no sabe cancelar la deuda con la naturaleza, y que todo en la naturaleza tiene su dueño, al cual hay que consultar. Caso contrario hay desorden como avalanchas, granizos, avances del mar, etc. Otra producción que se destaca en aspectos culturales es *Yosokwi*, una producción realizada en 2010 para enviar al centro de etnomusicología de la Universidad de Columbia de Nueva York, donde explican su relación con la música. Esta institución invitó a un *Mamo* Arhuaco a una conferencia internacional sobre música y etnicidad de las Américas. Al no poder asistir, sus palabras fueron grabadas y enviadas.

En el segundo 00:54 y hasta el minuto 02:44 se ve y se escucha al *Mamo* Arhuaco, Camilo Izquierdo, tocando una caracola<sup>18</sup>, mientras su voz en off relata en su lengua indígena:

“Escuchen, en nuestra ley de origen está dicho que le cantemos a todas las cosas. Desde que se hizo la luz en este mundo, nosotros le cantamos a la tierra. Primero le enseñaron a Yosokwi todos los cantos, también le enseñaron al pájaro Chumisi y a todos aquellos seres que tienen alas para volar. A cada uno de ellos se les enseñó un canto diferente: una melodía para cantarle al alimento, otra para cantarle a la lluvia, otra para cantarle a los árboles, una para cantarle al invierno y otras para el verano. Le cantamos a todos los animales que hay en esta tierra, a los que sabemos que existen. Y tenemos que respetar esa norma, nosotros la gente que vivimos en La Sierra. Y son esos cantos los que tenemos que cuidar para que no se acaben, porque con ellos es que aprendemos de nuestros orígenes”.

El *Mamo* expresa varios aspectos de cómo debería ser la vinculación y el respeto con los animales, con las plantas en general, explica las consecuencias de la explotación y luego, en el minuto 03:30, se le ve tocando una maraca junto con otro indígena que toca una flauta

---

<sup>18</sup> Instrumento musical hecho a partir de una caracola de mar, se fabrica haciendo un pequeño agujero en el extremo más puntiagudo de la concha y simula el sonido de una trompeta.

hecha de caña, y explica que ellos no usan la música para divertirse ni para silbar, sino que cantan cuando es el momento, cuando está prescrito, cuando están solos con sus pensamientos.

Otros audiovisuales donde podemos apreciar elementos culturales son en algunos episodios de *Palabras Mayores I*. Los indígenas nos explican su relación con la planta de coca y se cuestionan por qué los *hermanitos menores* atentan contra la misma.

En el minuto 01:06 el *Mamo* Kogui Jacinto Sarabata explica que a ellos les fue entregada la planta de coca o “Jañiú” por su madre “Java” con recomendaciones y les ha pedido cuidarla, comenta que ellos la cultivan y saben que no deben hacer mal uso de ella. Explica que los *hermanitos menores* no deberían trabajar con esta planta ya que la extraen del territorio y la llaman cocaína. Y dice (min 02:40):

“Hoy escucho que el gobierno quiere acabar con Jañiú, incluyendo la nuestra. Pero ella es mi despertar, mi esposa, y siempre la llevo en mi mano. Es mi guía y la que me habla ¿Será por eso que la quieren cortar toda? ¿Realmente va a suceder? ¿Ustedes saben muy bien que la coca no es para usarla mal!”.

Podemos ver imágenes de la planta de coca en territorio indígena y también imágenes de archivo de personas no indígenas procesando la planta para obtener cocaína. Estas imágenes van acompañadas por la voz en off del *Mamo* que continúa explicando las consecuencias negativas del procesamiento de la planta y el atropello que sufren ellos como consecuencia del mal uso de la misma. En este fragmento vemos un claro ejemplo de los saltos en las imágenes, puesto para dar fuerza al argumento, que en este caso gira en torno a la defensa de esta planta como elemento indispensable en la cultura de los pueblos.

Otro tema muy importante que trabaja el CCZ es **la memoria histórica** y para esto realizaron una producción que mezcla la realidad y elementos de ficción. “*Nabusimake: memorias de una independencia*”, producida en 2010, es hasta ahora la única producción del CCZ que recurre a la ficción con el fin de recrear los hechos ocurridos hace más de 50 años cuando la misión capuchina llegó a La Sierra Nevada. La producción es algo así como una contestación a la película “*El valle de los Arhuacos*” (1964) de Vidal Antonio Roza, en la que se muestra a los indígenas como agresivos, vagos, borrachos y capaces de asesinar a otros seres humanos. Estas caracterizaciones justificaban la presencia de la misión capuchina, cumpliendo el trabajo urgente de civilizarlos. *Nabusimake* se ocupa de contar su propia versión de los hechos. Mora dice al respecto:

“Una obra de impronta Arhuaca que ajustó cuentas con los evangelizadores de la época, desenmascarando el despojo de tierras, la reclusión forzada, la prohibición a hablar la lengua nativa, la obligación de contraer matrimonio con indígenas de otras etnias, la usurpación del gobierno propio, la persecución, tortura y asesinato de autoridades tradicionales y un abultado etcétera que constituye el prontuario más evidente de la aculturación compulsiva propiciada por los capuchinos durante más de 60 años. La película tiene el mérito de invertir la obcecada fórmula de Occidente, “de la barbarie a la civilización”, con las mismas herramientas historiográficas y audiovisuales que fueron usadas en contra de ese pueblo” (2013, p.2).

Esta producción, si bien introduce elementos de ficción, que implican la actuación inclusive de personas no indígenas, no se presenta a sí misma como verdadera. El audiovisual comienza con una explicación contextual, para ubicarnos en el tiempo y propósito de la misma y desde el principio



comprendemos que es una recreación de hechos sucedidos en el pasado, de los cuales no hubiese sido posible hablar más claramente si no se hubiese recurrido a estos elementos ficcionales.

Córdova expresa en relación las funciones del audiovisual indígena:

“Documentar memoria histórica y el acontecer actual, plasmar sus saberes y costumbres, educar a los jóvenes en las tradiciones y lenguas fortalecen la identidad en una compleja realidad contemporánea. Al disponer de medios audiovisuales, las comunidades frecuentemente sienten la necesidad de contar su versión de la historia, para corregir la versión oficial de algún hecho o plantear un punto de vista tradicional en un conflicto que las afecta” (2011, p.92).

La autora explica que, si bien muchas obras abordan los derechos, también podemos encontrar muchas que ofrecen “estrategias de justicia o sanación tradicional para curar

heridas históricas o coloniales” (Córdova, 2011, p.92). Estos planteos coinciden al pie de la letra con el objetivo de *Nabusimake*, parecen pensados a partir de esta producción, aunque en realidad son la expresión de años de experiencia con trabajos de comunicación de pueblos indígenas latinoamericanos, más específicamente en México, donde estos hechos de despojo, de coerción y de injusticia se han repetido y se siguen sucediendo en la actualidad en muchos pueblos.

Tal como se ve en esta obra, Córdova expresa, *“las ficciones, aunque escasas, a menudo se basan en cuentos tradicionales, involucran la memoria colectiva y pasan por consulta con los mayores para verificar la exactitud de la historia a tratar”*



(2011, p.92). La filmación muestra

a unos niños que recorren varios asentamientos indígenas en distintas localidades, y que van consultando a los mayores sobre los hechos ocurridos durante la misión. Los relatos son en extremo tristes y las imágenes conmovedoras, y aquí se recrean mediante la actuación hechos reconstruidos a partir de los relatos de esos adultos. El audiovisual logra transmitir el abuso, la arbitrariedad e impunidad de los hechos ocurridos en aquellos años. No se trata de contar historias de una colonización tan lejana en el tiempo que no establece un vínculo claro con las personas que la padecieron: aquí podemos ver a adultos mayores que eran niños durante aquella invasión, y que recuerdan con tristeza la violencia padecida por todo su pueblo.

Este trabajo, si bien recurre a la reconstrucción del pasado, también muestra a través de los relatos actuales, usando la entrevista como método en el audiovisual que da una fuerza increíble a la producción, y logra invertir el relato construido años atrás por la misión capuchina.

Estos elementos mencionados anteriormente, no escapan a las estrategias del cine documental tradicional. Para Nichols:

“El documental se basa considerablemente en la palabra hablada. El comentario a través de la voz en off de narradores, periodistas, entrevistados y otros actores sociales ocupa un lugar destacado en la mayoría de los documentales. La narración de una situación o suceso por parte de un

personaje o comentarista del documental suelen tener un halo de autenticidad. Los documentales suelen invitarnos a aceptar como verdadero lo que los sujetos narran acerca de algo que ha ocurrido. En el documental, la narración de un suceso es la reivindicación de la historia” (1997, p.45).

Tanto para Nichols como para Córdova, el elemento testimonial es una característica esencial en la producción audiovisual en general, y en las producciones del CCZ encontramos constantemente fragmentos de este tipo. Los audiovisuales dan voz a integrantes de los pueblos indígenas y a personas no indígenas que hacen parte de los conflictos y de la vida cotidiana de *La Sierra*. Y como ejemplificamos a través del trabajo realizado en *Nabusimake*, vemos que se busca tanto en éste como en otros audiovisuales del corpus, la reivindicación de la versión propia de la historia. En este punto destacamos que producciones como *Nabusimake* están fuertemente pensadas para servir como registro histórico para las nuevas generaciones de los pueblos.

En el primer minuto 01:14 de *Nabusimake* aparecen dos niños que llegan a consultar a un mayor (Rector del colegio de *Nabusimake*: Antolino Torres), éste les pregunta qué hacen allí, a lo que los niños contestan que quieren recoger información y averiguar sobre su historia (como pueblo), Torres contesta:

“Anteriormente, aquí sólo habitaba gente como nosotros. No había blancos, ellos llegaron y quisieron que pensáramos como ellos. Los capuchinos llegaron en 1914 y durante ese tiempo nos impusieron sus intereses. Nuestra tradición no valía nada para ellos y nunca pudimos entendernos. Nuestras casas ceremoniales las consideraban templos diabólicos (...). Estos documentos fueron escritos por el Arhuaco Vicencio Torres, él estuvo presente durante ese proceso y aquí narra lo que pasó. Si quieren averiguar más sobre todo esto, lean este libro y aprenderán más. Sabrán cómo estuvieron a punto de acabarnos”.

Es después de estas palabras cuando comienza el viaje de los niños recopilando las palabras que cuentan los hechos ocurridos en esa época.

También en *Palabras Mayores I y II* podemos enterarnos de aspectos que hacen parte de la cultura, pero que a su vez sirven como archivo histórico para mantener fieles los conocimientos de estos pueblos. ¿*Cómo se forma un Mamo?* es uno de los cortos contenidos

en esta serie y allí podemos conocer en la voz de un joven *Mamo* en proceso de formación, algunos aspectos de dicho proceso. En *¿Por qué hacemos pagos?* o en *¿Quiénes son los hermanitos menores?* también encontramos explicaciones que nos permiten acercarnos a su pensamiento ancestral y, además, nos permiten conocer mediante imágenes, lugares y elementos que componen dichas tradiciones.

Con respecto a las temáticas abordadas en el género documental, Nichols (1997) afirma que “en el documental las argumentaciones, abordan o representan temas que surgen en el mundo histórico en el que se desarrolla la vida. Las historias dependen característicamente de la trama; las argumentaciones, de la retórica” (p.45). Explica que las historias deben ser creíbles y las argumentaciones convincentes. Estas afirmaciones en relación a los temas se pueden asociar a los audiovisuales del CCZ, ya que las producciones se elaboran en el territorio donde se desarrolla su vida, lo cual les otorga credibilidad. Las historias dependen de la trama de despojos, destrucciones y demandas, entre otras. Y las argumentaciones están sostenidas y fundamentadas desde su retórica de autorepresentación.

Para Mora los autores de las producciones indígenas están separados por un abismo infranqueable de las corrientes del cine de autor y del cine industrial. En sus palabras:

“Los nuevos autores étnicos han intentado expresar a su manera los temas más acuciantes de sus preocupaciones políticas y estéticas como construcción de identidad, reafirmación cultural, memoria histórica, resistencia política, conflicto armado, amenazas al territorio, pensamiento tradicional y ritualidades. En este sentido, las experiencias comunicativas indígenas no pueden entenderse como simples ejercicios de creación artística, sino como verdaderas estrategias para plantear utopías o deseos emancipatorios en cuestiones de soberanía, ciudadanía, modelos de desarrollo económico y políticas culturales” (2012, p.12).

Si bien es cierto, como propone Mora, que estos autores han intentado abordar los temas a su manera, construyendo los relatos audiovisuales desde sus identidades y que deben entenderse más como estrategias de lucha que como obras comerciales o artísticas, no podemos ignorar que en las producciones del CCZ, los relatos están contruidos para circular por espacios externos a las comunidades y que el colectivo hace un esfuerzo por conseguir una visibilidad en los escenarios tanto nacionales como internacionales, al igual que lo hace el cine documental, persiguiendo la idea de “insertarse dentro del mundo y no simplemente ser un reflejo del mismo” (Winston, 2006, p.20).

Otro tema transversal, no sólo en el trabajo del CCZ sino en muchas producciones realizadas por pueblos indígenas, es **el territorio**; entendido no únicamente como espacio físico sino como elemento esencial en la supervivencia de los pueblos. En el corpus hay dos producciones que se centran específicamente en ello. Hablamos de *Yetsikin* y *Resistencia en la Línea Negra*.

En *Yetsikin: guardianes del agua* el territorio comprende varios aspectos como el desplazamiento forzado y la introducción de nuevas especies de peces en las lagunas de la zona, y como consecuencia, la desaparición de otras especies muy importantes para los rituales de los *Mamos*. Esto genera un impacto negativo en la continuidad de sus tradiciones culturales, y genera el deterioro de los páramos. La filmación narra la visita de un biólogo y del jefe del Parque Nacional Sierra Nevada de Santa Marta a la cuenca alta del río Aracataca en junio de 2007. Estos hacen un relevamiento de la situación ambiental de algunas lagunas en las que los pueblos indígenas indican la desaparición de especies nativas debido a la introducción, en años anteriores, de peces como la trucha. Durante el video vemos imágenes de lagunas ubicadas en las tierras altas e imágenes de asentamientos indígenas (zonas a las que sólo se puede acceder con el permiso de los *Mamos*). En el minuto 07:59 Amado Villafaña explica que, anteriormente, no estaban permitidos los asentamientos de familias indígenas en las tierras altas ya que son territorios sagrados, pero debido a la presión de los campesinos, colonos y más que todo de la curia, empezaron a subir familias a instalarse allí. Villafaña continúa: “*El páramo para nosotros los Arhuacos es el cerebro de La Sierra, de allí es de donde se desprende todo, por eso se debe cuidar, por lo sagrado que es (...) la laguna para nosotros representa la mujer, la tierra es la madre, pero la laguna representa ese órgano reproductivo que tiene la mujer*”.

*Yetsikin* plantea el reconocimiento de un problema ocasionado por ellos mismos ante la necesidad de alimentación en las zonas altas de *La Sierra*, donde resulta difícil el cultivo de alimentos debido a las bajas temperaturas y otras características del ecosistema, por lo cual se ven obligados a introducir nuevas especies de animales, ocasionando alteraciones en el ecosistema que traen diversos problemas ambientales que luego se tornan en problemas para la reproducción de la cultura.

Cordova (2011) plantea que estos videos producidos por los indígenas aportan a la visibilización y la participación política de los pueblos originarios, generando un impacto en las luchas lingüísticas, legales y culturales. Tal como vemos en esta producción la autora dice:

“Se podría decir que algunos elementos aglutinantes son la lucha por la defensa y recuperación del territorio; la lucha contra la discriminación social, de parte del estado y de la sociedad civil, y por los derechos de la mujer indígena; la lucha por la recuperación de formas de organización o autoridades tradicionales; y el fortalecimiento de las estructuras y elementos culturales tradicionales” (p.89).

En *Resistencia en la Línea Negra*, realizada en 2008, también encontramos varios de los fundamentos mencionados anteriormente. Esta es la producción de mayor duración del corpus (84 min) y además una de las que ha logrado mayor participación en circuitos de exposiciones audiovisuales, tanto locales como internacionales. En el minuto 08:41 Villafaña expresa que el mandato de los *Mamos* para esta producción fue muy claro: “*el objetivo establecido es el de proteger los sitios sagrados que están alrededor de La Sierra, más que todo en la playa*”. Explica en el minuto 14:05:

“El territorio está definido por sitios sagrados y en ese territorio están los códigos porque todo pensamiento tiene que estar en un territorio. La línea negra define el territorio ancestral de los cuatro pueblos, límite trazado antes de haber la luz. Anteriormente nosotros teníamos acceso a estos lugares y los *Mamos* podían cumplir esa misión que ellos tienen de restablecer el equilibrio entre el hombre y la naturaleza”.

Hoy, para acceder a muchos sitios sagrados, los pueblos se ven obligados a solicitar permiso a terceros y, en esta producción, se aprecian imágenes de dichas limitaciones. Los sitios les pertenecen de manera espiritual, pero ya no físicamente.

En el minuto 18:55 se muestra a Amado en compañía de cuatro *Mamos* y el equipo de grabación llegando a las instalaciones de Puerto Brisa<sup>19</sup>. Después de solicitar el ingreso y esperar dos horas, el gerente se acerca y les comunica que no será posible acceder debido a unas obras que se están realizando. Se marcha y a los pocos segundos vuelve para leerles un comunicado, que explica, le acaba de llegar como mensaje de texto a su celular, expresando que por esa entrada no será posible el acceso; sólo podrán ingresar por el sendero del margen derecho del río cañas o por la vía Gecelca<sup>20</sup>. También se muestran imágenes de registro

---

<sup>19</sup> Puerto diseñado para el cargue de petróleo y carbón, ubicado en el departamento de La Guajira.

<sup>20</sup> Generadora y comercializadora de energía del Caribe S.A ESP.

histórico de 2006 y 2007 donde se ven dos enfrentamientos de carácter más fuerte entre varios indígenas y personal de Puerto Brisa negándoles la entrada a la zona.

Uno de los *Mamos*, luego de enterarse que no van a poder ingresar expresa: “*vine desde muy lejos y no me dejaron entrar. No entiendo por qué pasó así, me dan ganas de llorar, hasta siento ganas de morirme. ¿Quiénes se creen que son? Ellos se sienten más poderosos que nuestros padres Mukueke y Seakwiki* (min 24:04).

Además de los temas especificados anteriormente, el corpus contiene en producciones como *Palabras Mayores I y II* (2009) videos cortos que explican entre otros aspectos, los conflictos con el Estado y con organizaciones privadas, y las consecuencias de los mismos. Manifiestan y explican sus preocupaciones por el derretimiento de las nieves perpetuas, qué piensan de la violencia o por qué es sagrada su tierra, y en general son un llamado a la acción al *hermanito menor* en la toma de conciencia y el cuidado de la Sierra Nevada. Si tuviéramos que resumir los temas abordados en el corpus, podríamos decir que abordan efectos y consecuencias del colonialismo y de las políticas indigenistas del Estado-nación colombiano que reproduce la situación colonial.

*Yuawika Sia: el río del entendimiento* (2007) aborda en una sola producción de 17:40 minutos, muchos de los temas trabajados luego en *Palabras Mayores*, y muestra diferentes puntos de vista, dando voz a campesinos, militares y civiles que expresan su relación con *La Sierra* y su situación en la misma. Por último, tenemos *Sey Arimaku: la otra oscuridad* (2012) con una duración de 59:23 minutos y en la cual, como contamos anteriormente, Villafaña y Mora recuerdan cómo comenzó todo el proceso del CCZ, relatando anécdotas personales y comunitarias, y reflexionando sobre la importancia del trabajo realizado para la permanencia en el tiempo de los pueblos. Estos trabajos se han elaborado desde una posición subalterna a la nación colombiana, desde una soberanía legitimada en la ancestralidad de sus pueblos, que no se identifican dentro del país, sino que ellos habitan *Gonawindúa*, el corazón del mundo, desde hace milenios.

Esta condición de subalternos trae aparejado la pérdida de libertad en sus propios territorios, el no reconocimiento de sus formas de relacionarse con la naturaleza, que exigen un respeto por el territorio y por todos sus elementos. Esto se debe en parte a las políticas de gobierno del país, que a su vez están directamente relacionadas/condicionadas con la postura occidental de desarrollo, y que sumen, no sólo a los pueblos de *La Sierra*, sino a la nación en general, en un lugar donde se pierde la autonomía para la toma de decisiones radicales y

las posturas para encarar el futuro. Analizaremos esa construcción de alteridad, en el caso del CCZ.

#### *2.4 Construir desde la alteridad radical*

Para comprender estas producciones es importante nunca perder de vista el contexto en el que surgen. Córdova (2011) manifiesta que América Latina es en sí mismo un contexto complicado, conformado por estructuras de Estado-nación que mantienen un constante hostigamiento hacia los territorios tradicionales de las naciones indígenas que en su mayoría difieren históricamente de las fronteras colonialmente determinadas. Afirma:

“Dentro de las estructuras de Estado-nación existen naciones indígenas soberanas que no se identifican con el proyecto de nación post-colonial; en algunos casos se trata de reservas físicas, como resguardos o reducciones, sujetos a permanente acoso e intervención del Estado (...). Así, el debate sobre “lo indígena” está siempre en curso y aflora con frecuencia en el contexto del llamado video indígena” (p.83).

Los pueblos que habitan la Sierra Nevada de Santa Marta están por fuera de lo que Briones (2004) llama los *umbrales de uniformidad* que persiguen los Estados y de los cuales el Estado-nación colombiano no está exento. Umbral de uniformidad que se refiere a la pretensión de formar el espíritu nacional implementando una economía política de la diversidad, que según la autora “*fija un umbral tan bajo de alteridad tolerada y un umbral tan alto de uniformidad requerida para «ingresar» al «nosotros» nacional*” (p. 87). Para este caso, claramente los indígenas quedan por fuera de esa uniformidad, tratando de ser integrados como sujetos étnicos diferentes, no sólo por su historia, sino también por los intereses que persiguen. Con respecto a los Estados-nación latinoamericanos, Briones afirma que los indígenas aparecen como antagonistas y “*quedan emplazados tanto en el confín exterior de la gesta patriótica como en el pasado*” (p. 87). La antropóloga advierte:

“Hay una encrucijada ideológica inherente a países con población indígena (en su mayoría, «naciones independizadas de un dominio colonial») que resulta en construcciones de aboriginalidad globalmente armadas sobre líneas semejantes. Lo que ancla dicha encrucijada es esa necesidad constitutiva de discursos nacionales tempranos obligados a distanciarse y, a la vez, apropiarse material y simbólicamente de pueblos que prexistían a lo que se estaba construyendo como «(nuevo) hogar»” (Briones, 2004, p. 75).

Uno de los conflictos más fuertes que expresa el CCZ es el despojo de tierras, que se realiza en complicidad con el Estado colombiano. Dichos territorios generalmente son comprados o concesionados a empresas extranjeras para realizar prácticas extractivistas, a pesar de la firma de convenios como el de reconocimiento de los sitios sagrados trazados dentro de *la línea negra*, firmado inicialmente en 1973, pero que obtuvo reconocimiento en 1995. Los indígenas se han amparado en este tipo de documentos y legislación, para ejercer presión y solicitar la constante ampliación de los sitios sagrados reconocidos dentro de los mismos. Pero a pesar de esto, podemos ver en el audiovisual *La Línea Negra*, cómo no son respetados por las empresas y se les niega el acceso a estos lugares, generándose una apropiación material del territorio, y a la vez simbólica ya que son lugares sagrados cargados de historia y tradición, y también de recursos minerales y vegetales que son indisociables de sus prácticas religiosas.

Schiwy (2005) explica que las producciones indígenas contribuyen a los debates sobre las nuevas tendencias cinematográficas en América Latina y abren las puertas para conocer la compleja producción cultural de la región, en un contexto global donde la herencia colonial sigue demandando una interrogación crítica del potencial de lo multicultural. Agrega con respecto al video indígena:

“Una aproximación al video indígena desde el campo interdisciplinario de los estudios culturales y la teoría del cine ofrece la posibilidad de contextualizarlo en la larga tradición de buscar prácticas anticoloniales a través de un medio que sobre todo ha sido promotor del capitalismo e imperialismo hollywoodense y de la construcción del imaginario patriarcal y colonial; quiebre de la separación entre producción creativa intelectual nacional vs. el arte y pensamiento indígenas” (Schiwy, 2005, p.6).

De esta forma vemos como los audiovisuales del CCZ están contruidos desde una alteridad en algunos puntos irreconciliables con el Estado-nación colombiano, y con una clara impronta decolonial que busca establecer nuevos imaginarios en las personas no indígenas. A continuación abordaremos con mayor detalle las capacitaciones que han tenido que realizar para poder desarrollarse como comunicadores y autorepresentarse, y también cuáles son los ámbitos por donde circulan sus trabajos.

## 2.5 Capacitación y circuitos de circulación de las producciones

Para continuar con el objetivo propuesto al inicio del capítulo, profundizaremos en aspectos relacionados al *proceso de capacitación* al que generalmente acceden los colectivos de comunicación indígena. Si bien en el capítulo anterior ya conocimos a grandes rasgos cuáles fueron los pasos de dicho proceso para el CCZ, a continuación daremos voz a las experiencias vividas por los indígenas y reflejadas en los audiovisuales y algunas conclusiones a las que han llegado los mismos productores indígenas al respecto.

La capacitación del CCZ fue gestándose en un proceso de varios años y ha sido dependiente de convenios, programas públicos y privados, también de intereses particulares por parte de personas no indígenas que se han involucrado y comprometido con el desarrollo del proyecto. Es decir, ninguno de los integrantes del colectivo tiene una carrera universitaria o una formación previa a la conformación del colectivo.

Cordova plantea que muchas obras son producto de talleres de capacitación, por lo que pueden no poseer una “estética pulida” y continúa diciendo:

“Esto revela el impulso democratizador de algunos de los procesos de formación audiovisual indígena, lo que Salazar ha llamado una “poética de los medios imperfectos” (Salazar, 2004). Las obras son producidas de forma colaborativa, dando lugar a formas híbridas, variados géneros e innovadoras metodologías que operan dentro de los valores tradicionales de reciprocidad” (2011, p.92).

Desde los años ochenta, época en la que podemos ubicar el comienzo de la actividad de pueblos indígenas interesados en la autorepresentación de sus realidades a través de la apropiación de herramientas comunicacionales para su visibilización; la autora expresa que son varias organizaciones y personas las que intervienen y colaboran en los diferentes aspectos alrededor del video indígena para estimular la formación de los pueblos indígenas en la tecnología de vídeo y apoyar la difusión de su trabajo. Afirmando que entre ellas se incluyen proyectos académicos, productores independientes, organizaciones regionales, proyectos nacionales y estatales, organizaciones no gubernamentales y centros de formación indígena, organismos internacionales de apoyo, archivos fílmicos y festivales, y cada vez más, programas y canales de televisión indígena y comunitarios (Cordova, 2011).

Como ya mencionamos en el caso del CCZ han sido de gran importancia la presencia del corresponsal de la National Geographic, Steven Ferry; la financiación de equipos de la embajada de los Estados Unidos; la Fundación Avina que aportó recursos económicos y

asesoría para reorientar y fortalecer el CCZ; los fondos suministrados por la Comunidad Europea; el laboratorio de periodismo Matrix de la Universidad Javeriana, y para concluir el rol indispensable de quien ha sido su asesor, guía y compañero en todo este proceso: el antropólogo y cineasta Pablo Mora.

En el audiovisual *Sey Arimaku*, Villafaña rememora varios momentos de lo que ha sido el camino recorrido y los procesos de capacitación. Podemos ver en el minuto 06:00 que Mora le pregunta a Villafaña, en la que fue la primera entrevista que realizaron juntos, sobre el equipo que va a usar para entrevistar al *Mamo*, a lo que Villafaña responde que él no sabe de nombres (de las cámaras) que el manejo lo ha hecho más bien práctico, entonces la referencia y esas cosas es difícil para él manejarlo.

En *¿Cómo hicimos palabras mayores?* también se puede observar cómo los integrantes del CCZ reflexionan acerca del guión de una producción, Villafaña cuenta que él pensaba que tenía todo en su cabeza y con eso bastaba, y con el paso del tiempo y las capacitaciones se dio cuenta de que no era tan fácil como él pensaba, que se necesitaban muchos elementos y planificación para llevar a término una producción de manera que cumpliera con los propósitos que se habían establecido.

Saúl Gil, uno de los camarógrafos explica cómo fue el proceso de filmar escenas con los *Mamos*. En *¿Cómo hicimos palabras mayores?*, en el minuto 03:21, cuenta que con ellos es difícil porque no saben de los tiempos de las cámaras y están acostumbrados a hablar día y noche y entonces ellos como ya se han preparado y entienden de los tiempos de las cámaras, les tienen que cortar o marcar el final. Además, explican que con ellos las filmaciones raramente se repiten, existe una única toma, ya que cuando van a expresar algo necesitan un nivel de concentración que no se puede repetir y repetir.

Estos ejemplos nos permiten ilustrar que en el caso del CCZ y de muchos otros colectivos indígenas la capacitación, entonces, está dada por la conformación del colectivo en sí y no previo a éste. Como quien dice que se hace camino al andar, así ha sido un poco su aprendizaje. Se trata de un proceso guiado por el interés de los indígenas en conformar y participar del CCZ, y gracias a las alianzas logradas con organizaciones dedicadas o comprometidas con la educación es que se pudo concretar. En Latinoamérica las capacitaciones en comunicación suelen darse en los mismos espacios de circulación de las obras, como festivales, muestras, encuentros, talleres y otras actividades que permiten la muestra y paralelamente la formación de indígenas en esta área y, que por lo general son organizados por los organismos indígenas, como el CEFREC, CAIB, CLACPI, CRIC, entre otros organismos internacionales, y muestras como Daupará (Primera muestra de cine y

video indígena en Colombia) realizada en Bogotá en 2009 o la MID (Muestra Internacional de Cine y Video Documental) en Alados, Bogotá, en 2010.

En muchos casos los documentales clásicos surgen después de una formación académica, atravesada por instituciones, según Mora ninguna de las producciones calificaría dentro de los circuitos convencionales de cine, comenta que muchos críticos de cine las han “*desdeñado por carecer de cierta “aura”<sup>21</sup> (debido a la contaminación política de sus narrativas) o por sus imperfecciones estilísticas (es decir, una forma adaptada a sus funciones pero descuidada en sus convenciones)*” (2013, p,8).

Para Nichols:

“Lo que caracteriza la realización documental es por regla general su estatus de formación institucional. Los miembros se definen, en cierto modo tautológicamente, aunque no por ello menos justificadamente, como aquellos que hacen documentales o están implicados de algún otro modo en la circulación de éstos; los miembros comparten el objetivo común, escogido por voluntad propia, de representar el mundo histórico en vez de mundos imaginarios: comparten problemas similares y hablan un lenguaje común en lo que respecta a la naturaleza peculiar de este objetivo” (1997, p.38)

Aunque el nivel de formación de muchos documentalistas tradicionales dista de las capacitaciones de los colectivos de comunicación indígena, todas estas producciones, tanto indígenas como tradicionales, comparten lo que Nichols (1997) expresa como un circuito característico de distribuidores y lugares de exhibición. Menciona que los documentales suelen exhibirse de forma “*tangencial o marginal con respecto al circuito dominante de la distribución comercial en salas de cine (...) operando con mayor frecuencia en una vertiente paralela pero decididamente menos comercial (cuyos lugares de proyección van desde locales de sindicatos hasta galerías de arte)*” (p.38). Esta caracterización que Nichols hace de los circuitos de circulación del documental tradicional, coincide con los espacios de circulación y/o exhibición que encuentra el trabajo del CCZ. Anteriormente, mencionamos que el CCZ, teniendo definido su principal interlocutor, se ha abierto espacio en salas de cine, festivales, eventos culturales, políticos y educacionales, con el fin de ampliar los espacios de proyección de su trabajo y acercarse a los objetivos planteados.

---

<sup>21</sup> El concepto de *aura* en Benjamin se percibe como la esencia de una obra de arte, lo que la hace única.

Las producciones del CCZ sí buscan circular en esferas públicas, lo que no es fácil ya que es cierto lo que expresan Mora y Córdova - al igual que Nicholls-, que este tipo de producciones audiovisuales encuentran un circuito acotado de circulación. Y, de hecho, en la entrevista realizada a Villafaña en la visita realizada de uno de nosotros como parte de este trabajo, cuando preguntamos sobre este tema, manifestó que ellos hacen un gran esfuerzo por mostrar las obras, pero lamentablemente el apoyo no es mucho, han tenido que buscar circuitos de exhibición en las provincias centrales del país donde la sensibilidad de la población a estos temas es mayor que en las zonas de la costa, donde se encuentran sus territorios. La zona del Caribe colombiano no ha sabido dar lugar, ni apoyo a la lucha de los indígenas, la imagen instalada por la Iglesia, como borrachos y perezosos, caló hondo en el imaginario colectivo, que los solía tratar como peligrosos.

Para Córdova:

“La mayor parte de la producción indígena de América Latina no aspira a replicar los convenios y normas del cine comercial. Esto puede deberse en parte a las circunstancias de producción, pero es más una elección consciente, una posición que rechaza un cine de consumo basado en la competencia tecnológica y de escaso contenido social” (2011, p.91).

En el caso del CCZ, como ya mencionamos, sus producciones han circulado en diversos festivales y muestras nacionales e internacionales. El colectivo ha proyectado su trabajo en salas de cine nacionales buscando, como expresan ellos, encontrar aliados en los *hermanitos menores* que puedan brindar ayuda en sus propósitos. En el caso del catálogo que contiene al corpus sobre el que estamos trabajando, se puede conseguir en escasos lugares, entre ellos la Casa Indígena de Santa Marta, que mencionamos en el capítulo 1. Las producciones no se encuentran en internet, salvo fragmentos específicos, y tiene que ver con una decisión de proteger la propiedad intelectual de las mismas y con la posibilidad de comercializarlas para percibir un ingreso que les permita la continuidad de la actividad, ya que no cuentan con apoyo gubernamental o con fondos suficientes como para dar continuidad a la actividad, sin percibir de ella una ganancia.

Algunos de los espacios en los que han circulado las producciones del CCZ son<sup>22</sup>:

---

<sup>22</sup> Datos recuperados de Iriarte Diazgranados y Pérez, 2011, p. 95-96.

- La serie “*Palabras Mayores*” fue comprada por la empresa de distribución y exhibición Cinemark, que proyectó en sus salas de cine de todo el país los primeros capítulos.
- Además, fue comprada para hacer parte de la colección permanente de la biblioteca Luis Ángel Arango y del Museo del Oro, en Bogotá.
- Una versión de “*Palabras Mayores I y II* en un solo documental de 48 minutos, ha sido proyectada en distintos eventos y festivales nacionales e internacionales, tales como: - Daupará, primera muestra de cine y video indígena en Colombia, Bogotá, 2009. - Presentación en París (2009) en distintos eventos coordinados por El Perro Que Ladra (asociación para la creación, producción y difusión de cine latinoamericano). - Muestra Internacional de Cine y Video Documental (MID), Alados, Bogotá, 2010. Daupará, segunda muestra de cine y video indígena en Colombia, Popayán, 2010.
- Presentación en la Universidad de Columbia, Nueva York, durante un evento sobre indigenidad en las Américas, 2010.
- Dos capítulos de la serie fueron escogidos para el Festival de Pueblos Nativos Americanos, del Smithsonian Institute, realizado en marzo de 2011 en Nueva York.
- El documental “*Nabusímake, memorias de una independencia*” ha sido emitido por el Canal Institucional, y fue comprado por Señal Colombia (canal de tv nacional) para ser difundido tres veces en dos años.
- “*Nabusímake, memorias de una independencia*”, fue estrenada en Bilbao, España, en abril de 2010, presentada en Bogotá por el Ministerio de Cultura en septiembre del mismo año, y proyectada en el marco de la V Cátedra de Historia Ernesto Restrepo Tirado del Museo Nacional de Colombia en septiembre de 2010.

Córdova (2005) comenta que, aún con las muestras comunitarias y los festivales, la circulación de estos trabajos sigue siendo bastante limitada ya que no poseen financiamientos estables y añade que son festivales internacionales los que les dan mayor visibilidad a los trabajos. Colombia tiene, desde 2010, dos festivales de video indígena anuales estables: Daupará, que se ha realizado en Bogotá y Popayán, y el festival de Cine y Video indígena Rodolfo Maya, en Cauca. Algunos festivales internacionales son: el Imagine NATIVE Media Arts Festival y el Primer Festival de los Pueblos de Montreal en Canadá; Festival de Cine Maorí de Wairoa en Nueva Zelanda; Festival Internacional de Cine e Vídeo

Ambiental en Brasil; Festival Internacional de Cine D'Amiens en Francia y el escaparate del universo audiovisual de los pueblos indígenas en España.<sup>23</sup>

Mora (2013) coincide en que los procesos de creación audiovisual indígena se restringen a ámbitos específicos y a su vez dispersos en la geografía nacional y a pesar de esto, expresa: *“las conexiones entre sus autores son evidentes pues coinciden en las mismas arenas de agenciamiento político y social: la de los movimientos indígenas regionales y nacionales, y la de la esfera pública de difusión en festivales nacionales y circuitos internacionales”* (p.5). Argumenta que las obras suelen compartir rasgos en sus motivaciones, ya que enfrentan las mismas agendas políticas y los realizadores se podrían considerar una *“comunidad de practicantes”*, unidos por los objetivos que persiguen y que a su vez los ubica dentro de una misma categoría de diferentes, en escenarios donde lo establecido se encuentra jerarquizado y signado por luchas desiguales, tensiones y debates.

Al investigar los espacios de circulación de las producciones del CCZ, podemos llegar a tener la sensación de que han logrado una gran visibilidad a nivel nacional e internacional. Sin embargo, como expresa Mora, su circulación se restringe a ámbitos específicos. Tal vez esto se deba a dos razones: una es la naturaleza misma de las producciones que como dijéramos antes no poseen una estética pulida, como la que acostumbramos ver de un producto audiovisual y otro posible motivo puede ser la restricción en la circulación de las mismas en espacios más abiertos como youtube u otros espacios de internet. Además consideramos que la falta de apoyo de entidades gubernamentales, o inclusive la falta de políticas públicas en la educación, donde se dan posibilidades de construir nuevos relatos, e incluso prioridad a la historia viva, y no a las construcciones narradas por los antiguos colonizadores.

Esta condición de bien privado de las producciones restringe el acceso a las mismas. En nuestra experiencia tuvimos que hacer un gran esfuerzo para obtener físicamente el catálogo. En la visita realizada en 2017 una de nosotros consultó a Villafaña con respecto a la difusión de los audiovisuales, le planteó la posibilidad de darles mayor visibilidad, de hacerlos circular de manera gratuita para que lleguen a más personas y por ende, aumenten las oportunidades de conseguir aliados. Él expresó que en esa parte son débiles, uno de los motivos es porque recién en 2015 se le ha dado a él un reconocimiento como autoridad en el tema de comunicación del pueblo. Antes él no podía tomar decisiones, tenía que cuidarse.

---

<sup>23</sup> Para conocer otros festivales y más información al respecto, consultar Bajas, María P. 2005. “Una mirada al video indígena Latinoamericano. Entrevista a Amalia Córdova” Revista chilena de antropología visual 5. Accessed julio 5, 2016.

Otra razón que adujo fue que no son muy expertos como para montar una página web y que la gente pueda acceder remotamente a sus producciones. No obstante sabe que, a pesar de esas circunstancias, los audiovisuales han logrado un reconocimiento nacional e internacional, de hecho, ese mismo año, él viajaba a Francia a participar de un festival donde iban a proyectar algunos de los trabajos del CCZ. Concluyó diciendo: *“Pienso que uno no puede pretender crecer como las quebradas en época de lluvia”*.

## *2.6 Lo imperfecto en la estética de las producciones del CCZ*

Nos proponemos ejemplificar, a continuación, algunos fragmentos del corpus que versan sobre la cuestión de lo estético, acompañados por algunas propuestas teóricas sobre el tema. Nos referimos a “lo estético” cuando hablamos de la selección de los elementos que constituyen una toma. Bajo qué parámetros o condiciones se selecciona un determinado fragmento o se construye el mismo para representar la realidad y transmitir un mensaje.

En los audiovisuales del CCZ vemos constantemente lo que en otras producciones sería algo así como un “detrás de cámaras”. Se puede observar cómo acomodan los equipos, en ciertas tomas se cruzan micrófonos, o se logra ver otras cámaras, escuchamos cortes, vemos momentos en que las tomas se mueven e inclusive vemos fragmentos de escenas donde tenemos la sensación de que la toma no salió como se esperaba. En el menú inicial donde se puede escoger el idioma, también se puede entrar a una galería de fotos de momentos de la filmación, y de la producción en general. Es la misma galería de fotos para todas las producciones del corpus y en ella se puede apreciar a los indígenas manipulando los equipos, con lo que quieren mostrar que son ellos quienes se encargan del trabajo. Si bien anteriormente ya nos remitimos a ejemplos donde los miembros del CCZ explican que la mayoría de las tomas no se repiten, que el trabajo con los *Mamos* requiere un nivel de concentración importante, y quizás estos podrían ser algunos de los motivos por los que vemos tomas “imperfectas”, con elementos que podemos deducir que no son parte del cuadro construido para transmitir el mensaje. Concluimos, después de observar todo el corpus, que dichas imperfecciones aparecen de manera intencional en las producciones, como una forma de decir con la forma algo que está más allá del contenido.

Para Nichols (1991) *“el estilo apoya el despliegue de una trama para constituir una historia y el de pruebas para elaborar una argumentación. Si hay un estilo que haya caracterizado el documental con mayor energía es el realismo”* (p.47). En este caso el estilo “desprolijo” es parte de las pruebas que dan fuerza a la argumentación, no sólo del tema tratado, sino que da sustento a la constitución como colectivo de comunicación y como pueblo indígena

organizado en pos de narrar una historia. Sin duda las producciones del CCZ apelan, tal como expresa Nichols, al realismo. El argumento de estas partes principalmente de la narración de lo propio y la estética de las producciones juega un papel importante en la consecución de dichos objetivos, ya que refuerza el argumento y da al espectador participación en el proceso mismo de apropiación de nuevas herramientas por parte de los pueblos. Permitiendo, además de ver el contenido manifiesto en el audiovisual, ver el proceso de evolución de los pueblos como enunciadores y actores socialmente constituidos con voz pública. En el arte cinematográfico, según Nicholls (1997), uno de los aspectos que diferencia a la ficción del documental es el grado de control que se ejerce durante la producción. Explica que en la producción de documentales el director suele controlar sólo ciertas variables y otras se pueden omitir como los decorados, la iluminación o el comportamiento de los “personajes”, añade que en el *cinéma vérité* norteamericano:

“Los realizadores se tomaban grandes molestias para minimizar el efecto de su propia presencia durante el rodaje e intentaban dejar que los sucesos se produjeran como si ellos no estuvieran allí (...) Su estrategia de dirección quería provocar interpretaciones con un elevado nivel de naturalismo que dieran la clara impresión de que las personas eran «ellas mismas». Esto requería una sofisticada forma de no intervención que, como las técnicas de observación participativa o como el trabajo de campo sociológico y antropológico en general, ejercía una demanda considerable sobre el realizador para que éste ejerciera un tipo de control que en buena medida pasará desapercibido” (1997, p.37).

En los audiovisuales del CCZ observamos escenas que, como ya mencionamos, coinciden con algunos de los aportes de Nichols al cine, como la noción de la falta de control en aspectos como iluminación, decorado y el comportamiento de los participantes. Sin embargo, por ejemplo, en *Palabras Mayores II: ¿Qué pensamos de la violencia?*, vemos fragmentos donde no hay un cuidado por una no intervención, aquí se aprecian imágenes de lo que fue el entierro de un *Mamo* asesinado como consecuencia del conflicto armado en Colombia. Esta producción, al igual que otras del corpus, vemos expuestos a todos los integrantes del equipo de producción, en el desarrollo de sus funciones. Tratando de organizar mínimamente los cuadros para obtener tomas que consigan los objetivos planteados. No se nota un cuidado por la no intervención, no hay una intención de construir

un cuadro “limpio”, libre de imprevistos. En este aspecto encontramos un gran quiebre con la propuesta del cine tradicional.

En el minuto 10:00 de *Sey Arimaku*, vemos una cámara filmando a otra, mientras una voz en off explica la reticencia de los *Mamos* a las cámaras. En esa secuencia podemos apreciar imágenes de las dos cámaras y ver a dos grupos de indígenas trabajando con estas. Como expresa Mora, tal vez ninguna de estas obras podría clasificar dentro de circuitos de cine profesional, constituyen el resultado de prácticas “amateurs”, y es el producto de aprendizajes que se plasman sobre la obra misma.

Muchos de los resultados de corte experimental tal vez se deben a lo que Schiwy (2005) expresa como procesos colectivos de comunicación donde:

“Los papeles distintos se comparten, las decisiones sobre guiones, sobre edición, banda sonora, estilo cinematográfico o aún ciertas técnicas adaptadas del cine comercial se discuten con el grupo intercultural de videastas indígenas, miembros de CEFREC y también con las comunidades mismas donde se hace la filmación” (p.11).

La autora comenta que el cine y el video indígena no funcionan sólo como medios de representación, sino que también constituyen “*performances corporales y prácticas sociales. El medio se transforma en todas sus dimensiones en una expresión de la vitalidad de las culturas indígenas*” (2005, p.7).

Es precisamente esta expresión “vitalidad de las culturas indígenas” en la que hallamos el foco de la diferencia entre el cine documental tradicional y el audiovisual indígena. Retomando la idea de que estas representaciones imperfectas en el trabajo del CCZ, son una muestra de la vitalidad, son un elemento puesto de manera intencional para dar cuenta de la apropiación de las herramientas de comunicación. Porque suele ocurrir que cuando vemos un audiovisual en el que aparecen indígenas, pensamos que detrás de cámaras hay profesionales no indígenas haciéndose cargo de las cuestiones técnicas, y es eso lo que se busca desmentir. De ahí partimos para ahondar en la cuestión de la autorepresentación como elemento constituyente de diferenciación del audiovisual indígena.

A continuación, presentamos un cuadro comparativo que resume muchos de los aspectos abordados en este capítulo, dando paso al siguiente capítulo en el que trabajaremos con mayor profundidad aspectos comprendidos en la apuesta por la autorepresentación de los pueblos indígenas, especialmente del CCZ.

2.7 Cuadro Comparativo: Diferencias con el documental tradicional

<i>CINE DOCUMENTAL</i>	<i>AUDIOVISUAL INDÍGENA CCZ</i>
Establece sus tiempos de acuerdo a los circuitos de consumo de los espectadores.	Establece sus tiempos en función a los espectadores.
Dirigido a un público externo.	Dirigido principalmente a un público externo, pero pensado para cumplir también una función al interior de los pueblos.
Realizado por documentalistas con formación académica formal en el tema.	Realizado por indígenas con capacitaciones informales, dentro y fuera de circuitos académicos formales.
El relato audiovisual está puesto en función del argumento.	El relato audiovisual está puesto en función del argumento
No se busca ejercer control sobre los elementos que componen los cuadros.	No se busca ejercer control sobre los elementos que componen los cuadros. Marcada imperfección estética.
Se busca la no intervención por parte del documentalista, búsqueda de naturalidad.	Se busca la intervención de todos los miembros del colectivo. Se expone abiertamente su trabajo en la producción.
Los temas están en función del mundo histórico, mundo externo al documentalista.	Los temas están en función del mundo histórico, mundo interno del colectivo.
Búsqueda de realismo.	Realismo natural.
Sujeto a un régimen personal	Sujeto a un régimen colectivo.
Circuitos escasos de circulación.	Circuitos escasos de circulación.

### Capítulo III

#### *El elemento clave: la autorepresentación en el video indígena*



En éste capítulo final abordaremos la cuestión de la autorepresentación como un componente fundamental que aporta la diferencia en el audiovisual indígena. Nos proponemos indagar desde diferentes enfoques esta herramienta que ha permitido a los pueblos ancestrales expresar su cosmovisión, sus subjetividades, sus demandas y sus saberes. Utilizando aportes de Barre Chantall (1982) haremos una revisión histórica para ver cuáles fueron las condiciones que permitieron a los pueblos, finalmente, hablar por sí mismos, sin interlocutores que se apropien de sus palabras. También con los aportes de Restrepo (2012), Mora (2015), Foucault (2016), entre otros. Interpretamos la autorepresentación como una herramienta de agenciamiento político capaz de generar espacios críticos no hegemónicos

de enunciación, que sirven para contrarrestar las lógicas de control/dominación que históricamente se les han impuesto desde los Estados-nación. Además, siguiendo a Mora revisaremos el gran valor de esta herramienta para generar resistencia a los graves problemas medioambientales, culturales y sociales que atraviesan sus territorios, asimismo para resistir a la estigmatización y colonización que los medios masivos de comunicación elaboran sobre los indígenas en los imaginarios sociales. Al mismo tiempo que funciona como una prueba fehaciente de su desarrollo positivo, y no pueblos estancados en tiempos remotos. Por último, utilizando los aportes de Rincón (2009) y Mora (2015), veremos como la autorepresentación tiene un importante valor pedagógico, al acercar a la pantalla lenguajes, prácticas y saberes que tienen mucho para enseñarnos a los no indígenas, y también, mucho para seguir enseñando entre los indígenas.

### *3.1 El camino a la organización*

¿Quién puede representar a quién, con qué intención, con qué lenguaje y en qué contexto? Estos interrogantes han tenido consecuencias profundas en la transformación de las narrativas que involucran al mundo indígena. Atrás quedaron los años en que los pueblos indígenas eran meros sujetos pasivos ante las cámaras que venían de afuera, buscando representarlos y moldearlos según la subjetividad de algún cineasta, antropólogo, periodista, evangelizador, filántropo, etc. Según Mora (2015) hace tiempo que los movimientos étnicos reclaman el derecho a controlar su propia imagen, y esto se vincula con problematizar la propia idea del autor de la representación audiovisual, quien mantiene el privilegio de hablar a través de las voces de su producción, segmentándolas, reorganizándolas, mutilándolas, tergiversándolas. Explica: *“es lo que se hace comúnmente en las salas de edición, sin la presencia incómoda de los representados interpelando a los directores con sus consideraciones sobre correspondencia, veracidad y autoimagen”* (Mora, 2015, p.33). Tal como sostiene el antropólogo y cineasta colombiano, y como pudimos ver en el capítulo anterior, hace tiempo que los pueblos indígenas reclaman, entre otras cosas, controlar su imagen. Veamos un poco el recorrido histórico, de encuentros y organizaciones, que llevó a muchos pueblos indígenas de América Latina a poder estar hoy detrás de las cámaras haciéndose cargo de su representación mediática.

El primer congreso indigenista llevado a cabo por etnólogos, antropólogos y sociólogos, fue en el año 1940 en México, y desde aquel entonces se han realizado con regularidad en diferentes lugares del continente americano, destacándose en la década de 1970 los dos congresos de Barbados. Más allá de que este tipo de encuentros hayan contribuido para

comenzar a poner el tema de los pueblos indígenas en las agendas de los gobiernos, nos interesa poder ver cuáles fueron los encuentros en el que los pueblos indígenas comenzaron a tener participación activa, generando alianzas y fortaleciéndose a partir de la organización conjunta y decantando en expresión de vitalidad en la actualidad.

Barre Chantall (1982) en su trabajo *“Políticas indigenistas y reivindicaciones indias en América Latina 1940-1980”*, nos cuenta acerca del Primer Parlamento Indio de América del Sur, llevado a cabo en Paraguay entre el 8 y 14 de octubre de 1974, y donde participaron etnias de Argentina, Bolivia, Brasil, Paraguay y Venezuela. La autora asegura *“los dos puntos que merecen ponerse de relieve en el curso de este Parlamento es la toma de conciencia étnica de los pueblos indios y su deseo de organización”* (p.59). Luego en octubre de 1975 se creó el Consejo Mundial de los Pueblos Indígenas (CMPI) en Port Alberni (Canadá). Estuvieron representados en el mismo los siguientes países: Argentina, Australia, Bolivia, Canadá, Colombia, Ecuador, Finlandia, Groenlandia, Guatemala, México, Nueva Zelanda, Nicaragua, Noruega, Panamá, Paraguay, Perú, Suecia, Estados Unidos de América (con inclusión de Hawai) y Venezuela. Fueron aprobadas en él algunas *“resoluciones relativas a los derechos económicos, culturales, políticos y a la conservación de las tierras y de los recursos naturales”* (Barre Chantall, 1982, p.59).

Posteriormente se celebró, del 24 al 28 de enero de 1977 en Panamá, el Primer Congreso Internacional Indígena de América Central, con la participación de representantes de México, Guatemala, Panamá, Honduras, Nicaragua, El Salvador y Costa Rica. Según Barre Chantall *“los delegados examinaron la realidad india en esos diversos países, su situación económica y cultural y, en particular, los problemas religiosos, educativos y de tradición indígena”* (1982, p.60). En esa misma reunión se decidió la constitución de una confederación indígena centroamericana, el Consejo Regional de los Pueblos Indígenas de América Central (CORPI). Después, en el mismo año, se realizó la Conferencia Internacional de Organizaciones no Gubernamentales sobre la discriminación frente a las poblaciones indígenas de las Américas, Barre Chantall afirma: *“por vez primera los pueblos indios de las Américas dejaron oír su voz en el Palacio de las Naciones de Ginebra (Suiza) del 20 al 23 de septiembre de 1977”*. La declaración de principios de la Conferencia reconoce a las naciones indígenas que se sometan al derecho internacional a condición de que los pueblos considerados deseen ser reconocidos como naciones y cumplan con las condiciones fundamentales de toda nación, a saber: *“a) tener una población permanente, b) poseer un territorio determinado, c) disponer de un gobierno propio, d) poseer la capacidad de entrar en relación con otras naciones”* (Barre Chantall, 1982, p.60). Finalmente, se llevó

a cabo el Primer Congreso de los Movimientos Indios de América del Sur, en Ollantaytambo, cerca de Cuzco (Perú), del 27 de febrero al 3 de marzo de 1980. Donde figuraron los siguientes temas: “*Historia verdadera del Tawantinsuyu, filosofía y política cósmica del indio, los ayllus y su gobierno en forma de consejos, el mensaje de la indianidad al mundo*” (Barre Chantall, 1982, p 61). Después de este Congreso se creó el Consejo Indio de América del Sur (CISA).

Todos estos encuentros han sido el sustrato que permitió hacer crecer la organización política de diversos pueblos indígenas a lo largo y ancho de la región, para que luego adentrada la década de los ochenta se manifestaran más fortalecidos y en nuevas posiciones para demandar sus derechos y establecer sus reclamos a los respectivos gobiernos de cada país. En el caso de los pueblos de *La Sierra*, como ya vimos, se creó en el año 1987 la Organización Gonawindúa Tayrona y luego, a nivel nacional, en el año 1991 se modificó la Constitución Política de Colombia para que dirigentes indígenas, minorías étnicas y negritudes pudieran tener voz, mediante un lugar en el Senado de la República. Esto permitió una mayor injerencia y visibilización de los pueblos indígenas, asentando las bases sobre las cuales años después se conformó el CCZ. Consideramos que no habría sido posible generar un colectivo de comunicación sin haber recorrido todo el camino previo, ya que comunicación y política están inherentemente unidas, y no se llegan a elaborar estrategias comunicativas sin una organización política previa. Teniendo en cuenta lo anterior, avanzaremos con el análisis del proceso de autorepresentación que se genera y por el cual apuestan los pueblos que conforman Zhigoneshi.

### *3.2 La necesidad de autorepresentación*

Las enunciaciones de Mora (2015) acerca de la tergiversación que muchas veces se realiza en las salas de edición de las producciones audiovisuales, encuentran eco en la propuesta realizada por el teórico Bill Nichols (1997) al afirmar que, en el fondo, los testimonios en este tipo de documentales (expositivos o de observación) muchas veces son la prueba de la argumentación del autor. Es debido a esta manipulación del contenido que Mora se pregunta: “Quienes profesan una fe ciega en la objetividad documental ¿han cuestionado la legitimidad de las voces testimoniales? algo parecido al concepto de fuentes que utilizan los periodistas: ¿lo que los testigos dicen debe aceptarse como válido?, ¿tienen ellos una posición privilegiada sobre su propio relato?, ¿dónde queda el aporte del antropólogo con su

conocimiento y cómo se expresa tácita o explícitamente este conocimiento?” (2015, p.33).

Lo que puede asegurarse es que los indígenas antes de involucrarse como sujetos activos en el mundo de las cámaras de video, nunca tuvieron una posición privilegiada en los relatos que se construían sobre ellos. María Angélica Mateus historiza el proceso en Colombia y propone una periodización en cuatro momentos:

“En el primero (décadas de 1920 y 1930) aparecen las primeras imágenes fílmicas de indígenas colombianos; en este periodo el indígena es mostrado ante todo como figura exótica y elemento del decorado. En el segundo, que corresponde al cine de evangelización (décadas 1950 y 1960) la imagen del indio es la de un ser atrasado, bárbaro, sin cultura, que ha de ser «salvado» por el misionero portador de la «verdad» y la «civilización». El tercero, caracterizado como el periodo del redescubrimiento del indígena (1968-década de 1980) construye una nueva imagen del indígena que pasa a ser un sujeto social y político que se enfrenta a la violencia terrateniente y oficial, y lucha por sus derechos. Por último, el cuarto momento parte de los años noventa y se extiende hasta nuestros días; en él se desarrolla la apropiación del video por individuos y colectivos indígenas” (Mateus, 2012, p.16).

Particularmente los pueblos de la Sierra Nevada, no estuvieron excluidos de ser fuente de aprovechamiento y engaño, puestos al servicio de diversos intereses. Como se puede ver en las pioneras películas con discurso evangelizador que servían para imponer y legitimar a la iglesia católica en el territorio, y que constituyeron una de las más conocidas fuentes de información con respecto a los pueblos indígenas durante varias décadas. Mora relata:

“A partir de la segunda mitad del siglo XX, los indígenas colombianos se volvieron protagonistas en la pantalla. Su presencia, hasta entonces desconocida o fragmentaria, nació a la luz del cinematógrafo, a costa de su desprecio. El eco que tuvo la encíclica Vigilante Cura, dedicada al cine por el papa Pío XI en 1936, animó a sacerdotes claretianos y capuchinos a aventurarse en este medio, interesados hasta entonces en proscribirlo y censurarlo por su estímulo a la perversión y la corrupción. Embera-katíos y arhuacos fueron representados en películas de ficción que tuvieron el único propósito de

exaltar el esfuerzo apostólico de esas congregaciones. Estos pueblos prestaron indígenas de carne y hueso, pero solamente para quedar atrapados en las tramas de la redención cristiana” (2015, p.32).

También cuenta Mora, que los indígenas de *La Sierra* fueron utilizados por su prestigio de ser “nativos ecológicos” buscando posicionar las obras en circuitos de exhibición pública, como lo fue *Mensajes ecológicos y culturales (1989-1990)* de Hernán Darío Correa y Juan Gutiérrez. En el territorio de los indígenas del CCZ, como contamos en el capítulo anterior, se filmó la película para la BBC de Londres del director británico Alan Ereira, “*Desde el corazón del mundo*” (1990). Según Mora (2015) ésta película: “*basó su éxito comercial internacional justamente en esas ideas, a las que les dio un tinte exótico: el director protagonista va al encuentro de un mundo hasta entonces desconocido, donde los mamos koguis le revelan un mensaje de urgencia para que el planeta no desaparezca*” (p.76).

Con respecto a este tipo de filmaciones, Amado reflexiona en la importancia de que no se sigan reproduciendo. Expresa en *Sey Arimaku* que ningún observador externo podría interpretar de forma idónea los mensajes que los *Mamos* desean transmitir. Esto puede ser fácilmente comprendido, en primer lugar porque estos observadores externos no comparten la misma lengua y segundo, porque están por fuera de la cultura que nace en *La Sierra*.

Podemos intuir que el proceso de autorepresentación, en algún sentido era una deuda histórica convertida en necesidad para los pueblos de *La Sierra*, sobre todo porque los realizadores externos siempre estuvieron interesados en mostrar visiones apocalípticas, representando con desdén a los nativos, figurándolos como vagos, borrachos, incluso asesinos; como se puede ver en el film “*El valle de los Arhuacos*” (1964) de Vidal Antonio Rozo. También los representaron con visiones que se centraron en la ancestralidad de la Ley de Origen, haciendo hincapié en un pasado remoto, sin interesarse por los problemas coyunturales que atraviesan los pueblos hoy, dando relevancia a asuntos que no contribuyen a solucionar sus demandas e incluso dejándolas fuera de “plano”. Es debido a esta errónea y/o escueta representatividad por parte de agentes externos, junto a los serios y complejos problemas culturales, medioambientales y sociales que atraviesa el territorio ancestral, que los pueblos Kogui, Wiwa y Arhuaco, que decidieron comenzar a transitar el camino de la autorepresentación como herramienta de comunicación. El trabajo audiovisual del Colectivo constituye de forma explícita una contrapropuesta a esas nociones de representación del ser indígena, y mediante sus propias estrategias de filmación y elementos tomados de la tradición cinematográfica tradicional, construyen sus relatos con una autonomía que sólo se

encuentra restringida por las determinaciones de los *Mamos*, los cuales, como ya mencionamos, buscan siempre el bienestar comunitario y la continuidad de las tradiciones. Ahora veamos cómo esa autorepresentación se constituyó en un agenciamiento político que busca disputar, entre otras cosas, sentidos comunes históricamente constituidos.

### *3.3 La autorepresentación como agenciamiento político*

En este apartado nos interesa develar a la cámara de video como herramienta fundamental en el proceso de cierta autonomía y redefinición de los pueblos indígenas. Veíamos anteriormente que la imagen y/o posición de los pueblos indígenas en América Latina se ha ido transformando con el devenir del tiempo. Durante el proceso de conformación de los Estados-nación en la región se fueron construyendo ideas de identificación nacional, en ellas primeramente el indígena fue catalogado y tratado como salvaje e incivilizado, como grupos humanos que debían ser educados y civilizados bajo los criterios de los nuevos habitantes de las naciones, los descubridores. Esta noción del indígena ajeno a estos nuevos Estados fundados en sus propios territorios, triunfo por décadas y recientemente (entre las décadas del 80 y 90), con la manifestación y aparición de los pueblos indígenas en escenarios de carácter público, y gracias a las nuevas formas de comunicación que surgieron como la tv y la radio, estos se han venido apropiando de herramientas de visibilización, generando *“mediaciones desde las que los aparatos tecnológicos se constituyen históricamente en medios de comunicación”* (Barbero, 1987, p.178). De esta forma, a través de la mediación de su cultura, comienzan a ocupar otros espacios en las agendas nacionales, y en los imaginarios colectivos. Y esos espacios, con el avance tecnológico, cada vez son mayores, cada vez les es más posible inmiscuirse en la opinión pública. De este modo, capacitándose con distintas herramientas tecnológicas han desarrollado su propia comunicación como estrategia política, llevando a cabo, en términos de Doyle (2017), su derecho a la *comunicación con identidad*, que la autora define como:

“El derecho a la comunicación con identidad remite, precisamente, a la construcción de posibilidades de expresión para unas luchas, idiomas y sabidurías históricamente silenciadas: las voces de pueblos que deben ser oídos, en pos de su propia supervivencia, pero también de la supervivencia de toda la sociedad” (2017, p.52).

La OGT desarrolla, a través del CCZ, su comunicación con identidad para darse a conocer, para exigir sus derechos y elaborar sus demandas, para demostrar que son pueblos

ancestrales que habitan ese suelo desde hace miles de años y que deben ser respetados. Ya que nunca, desde la colonización española les han otorgado el lugar y autoridad que merecen, siempre fueron desdeñados, considerados ajenos al Estado, y fue lo que los impulsó en un primer momento a los miembros de la Organización a organizarse políticamente, ya que *“al no encontrar su expresión en el seno de las organizaciones políticas tradicionales, los indios tienden cada vez más a agruparse en sus propios movimientos políticos, que ellos sí defenderán sus intereses. Esas organizaciones pueden ser muy diversas: regionales, como el CRIC de Colombia”* (Barre Chantall, 1982, p. 69).

Amado explica en el minuto 02:10 de *¿Cómo hicimos palabras mayores?* que la opción por los audiovisuales es una apuesta por defender el territorio, pero a su vez se rompen los principios de conservar lo sagrado, se empieza a mostrar a través de la imagen, ya que desde el 2002 hacia adelante la situación de violencia en *La Sierra* se torna insostenible (ver cap 1), por lo que el CCZ nace como estrategia política de defensa. Y concluye diciendo en el minuto 08:20 que es un trabajo de responsabilidad, que es un reto el generar la autonomía de que no sean otros los que hablen por ellos, sino que cada pueblo pueda ser autónomo de lo que se difunde hacia afuera.

En el caso de Colombia particularmente, nunca fueron reconocidos como sujetos plenos de derechos, al menos no en la práctica. Porque a pesar del gran logro en la nueva Constitución de 1991, en la que se reconoce y se protege la diversidad étnica y cultural de la nación colombiana, este reconocimiento y protección no se cumple con fuerza de ley. Muchos aspectos quedan relegados a la teoría, permitiendo que se sigan reproduciendo abusos en la práctica, ajustándose a la diferencia que el antropólogo Eduardo Restrepo plantea entre políticas de multiculturalismo, que son las que lleva a cabo el gobierno colombiano, y proyectos de interculturalidad, que son los que desarrolla el CCZ. El autor afirma:

“Mientras se suele asociar el multiculturalismo a políticas de estado agenciadas desde las élites articuladas no en pocas ocasiones al neoliberalismo, la interculturalidad sería un auténtico proyecto movilizad desde los sectores subalternados como las poblaciones indígenas que cuestionaría los modelos de estado, del desarrollo y de la ciudadanía eurocéntricos que suelen naturalizar las élites. Al multiculturalismo como política cuestionable y de cooptación de la diferencia cultural que tiende a la producción de enclaves de la diferencia esencializada y banalizante, se opondría la crítica radical del proyecto intercultural que cuestionaría los supuestos y las relaciones de poder que han subalternizado desde tiempos

coloniales a ciertos sectores poblacionales racializados” (Restrepo, 2014, p.11).

El proyecto del CCZ constituye un ejemplo de *proyecto de interculturalidad*: a través de la comunicación han logrado poner en disputa los límites de culturización de la imaginación teórica y política dominantes que operan a partir de la otterización de la diferencia. Y nos proponen, a la vez que nos exigen, una nueva mirada sobre ellos. Una mirada donde ya no se conciba a la colonización como un descubrimiento, sino que la resignifiquemos como el comienzo de la invasión del continente que aún persiste, y como una destrucción atroz de las civilizaciones que lo habitaban. Para poder, de esta forma, reivindicar a las culturas que resisten y aún hoy persisten en el territorio. Y no sólo se trata de una nueva mirada sobre ellos, sino también de una propuesta de desarrollo en comunión con el entorno natural, en *¿por qué se acaba la nieve?* contenida en *Palabras Mayores II*, el *Mamo* Kogui Sebastián Loperena explica partir del minuto 01:00 cómo se han ido introduciendo nuevas enfermedades al territorio, y cómo han cambiado sus modos de vida y su cultura, consecuencia de la incursión de los blancos que van enfermando la mente de la madre (tierra), se llevan pedazos de objetos de sus sitios sagrados, relata que el padre sol que camina por allí, los ve con desagrado y por esa razón (el daño a la tierra) deberían darse consejos los unos a los otros. Dice: “*No nacimos para maltratar el agua, pero no estamos haciendo. Destruimos la casa de la madre y somos la enfermedad de ella*” (min 01:54). Añade: “*Escucho que el gobierno con sus proyectos destruye la naturaleza, ¿será que el gobierno no necesita el agua y sólo le interesa el resultado de sus proyectos?*” (min 03:30). Además el *Mamo* denuncia que los turistas no sólo toman fotografías y extraen plantas, sino que históricamente han perseguido la minería en la zona y debido a esto la madre se enferma. Los relatos de CCZ hacen parte de una nueva construcción de la historia, ya no con un sentido único, no se construye y se cuenta a partir de un sólo relato, nos encontramos frente a nuevas posibilidades comunicacionales donde existen herramientas que permiten a muchas voces resonar en diversos espacios. Escuchadas por muchos o por pocos, pero con posibilidades de decir, de contar, de reivindicar historias pasadas, que han sido anteriormente contadas desde la voz del colono, ocultando las verdaderas realidades locales. No desconocemos que existe un relato hegemónico, que busca estandarizar la historia contada y hasta pretende que el presente sea vivido en un determinado sentido, pero resaltamos que gracias a la democratización de muchas herramientas comunicacionales, hoy existe la posibilidad de escuchar otras versiones, llegan a nosotros ecos (como los mensajes

del CCZ) de realidades antes ocultas, y nos permiten cuestionarnos acerca de la historia oficial aprendida y reproducida hasta hoy.

A partir de este contexto, los audiovisuales del colectivo pueden ser analizados como una herramienta política y de autonomía capaz de otorgar poder, entendiendo al poder desde la propuesta de Foucault (2016) como relaciones de fuerzas, donde cada uno “lucha” con los elementos de los que dispone y busca conseguir una determinada posición en el espacio social. El poder, para Foucault, no sólo reprime, sino que también produce efectos de verdad, produce saber, en el sentido de conocimiento. Entendemos a los audiovisuales como una herramienta de poder que puesta sobre el espacio social contribuye a instaurar nuevos sentidos sobre el ser indígena, permitiéndoles conseguir nuevas posiciones dentro del Estado colombiano y de los imaginarios sociales.

Arias (2010) dice que el cine es político y que no solamente representa contenidos políticos. El autor interpretando Rancière, Deleuze y Foucault señala que los términos de revolución o resistencia, con los que se suele caracterizar al cine en general, no se reducen a asuntos de gobernabilidad, a ejercicios de toma o contestación del poder, sino: *“a la constitución de modos de existir y de habitar, a la apertura de posibilidades de vida”* (p.18).

En el audiovisual *¿qué pensamos de la violencia?* contenido en *Palabras mayores II* el *Mamo* Arhuaco Kuncha explica sobre sus modos de existir, que no se condicen en absoluto como los modos de existir del proyecto político de la nación. Denuncia las consecuencias que han tenido que sufrir por estar inmersos en medio de una guerra que no han escogido vivir y añade: *“No saben el daño que le hacen a todos los seres vivientes, matan con lista en mano sin saber por qué lo hacen. Sin tener motivos nos señalan como culpables (...) Están sacando las entrañas de la tierra, están cortando los montes, destruyendo la vegetación, no conformes, le arrancan el corazón. Y todavía creen que es el indígena el que debe pedir permiso”* (min. 02:46).

Siguiendo esta idea, podemos destacar, dentro del corpus seleccionado, el audiovisual *“Resistencia en la Línea Negra”* puesto que es la producción de mayor contenido explícitamente político y la más combativa. Para entender mejor lo que implica este audiovisual debemos recordar que la *Línea Negra* es un área que comprende muchos lugares sagrados de pagamentos para las comunidades indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta. También llamada *Sei Shizha*, se delimitó oficialmente en 1973 por medio de la Resolución 02 del Ministerio de Gobierno, en la que se establecen los límites acordados con las comunidades Arhuaco, Kogui y Malayo. En total son 39 puntos radiales que comprenden

territorios de tres departamentos: La Guajira, Magdalena y Cesar, abarcando cerca de 18.000 km<sup>2</sup> <sup>24</sup>. El establecimiento de esta área persigue dos fines: por un lado la garantía de libre circulación de los pueblos indígenas por las zonas donde se encuentran sus sitios sagrados, a los cuales después de la colonización, los asentamientos de colonos, campesinos, campamentos guerrilleros, instalación de empresas extractivistas, entre otras circunstancias, no tenían libre acceso. El segundo está relacionado con la preservación del equilibrio ecológico y ambiental de la naturaleza. Si bien la constitución jurídica de *Línea Negra* fue establecida en 1973, sólo en 1993 con la Ley General Ambiental de Colombia (ley 99), se establece la normatividad en medio ambiente, y se logró la conformación de la Corporación para el Desarrollo Sostenible de la Sierra Nevada de Santa Marta (CSN), cuya jurisdicción se establece al interior de los límites que comprende la *Línea Negra*.

Estos avances en materia de leyes aportan pero no garantizan la efectividad del cumplimiento de las mismas. El audiovisual que se titula como el área protegida, es una expresión de denuncia explícita a los despojos, sumado a las trabas y arbitrariedades que padecen estos pueblos para acceder a ciertas zonas sagradas, más específicamente las que se encuentran dentro de los terrenos explotados por la empresa Puerto Brisa S.A. Empresa que coincide con el modelo de desarrollo de los gobiernos colombianos que históricamente han pertenecido a sectores de “derecha”, hoy con proyectos políticos neoliberales que plantean la propuesta de desarrollo, basado en el extractivismo por parte de capitales extranjeros, en la explotación de los recursos naturales y, dejando de lado los efectos colaterales incalculables para las poblaciones que permanecen en el territorio, luego de los efímeros 4 años del presidente de turno. El CCZ, apropiándose de las cámaras, expone imágenes de abusos cometidos por parte de miembros de la empresa, aquí los registros audiovisuales muestran las limitaciones y atropellos, ponen de manifiesto las mentiras, se convierten en una herramienta para hacer públicas las violaciones de sus derechos (ver cap 2). Retomando lo central de este argumento, el CCZ a través de los audiovisuales, se ocupa de evidenciar situaciones pasadas y actuales, que padecen conjuntamente los pueblos que habitan ancestralmente ese territorio. *Resistencia en la Línea Negra* persigue la denuncia pública de violaciones a acuerdos de derecho, expropiaciones, asesinatos de líderes sociales, etc. Develando complicidades entre políticos y grandes empresas extractivistas, contribuyendo a ganar terreno en sus exigencias, a la vez que aliados para las mismas. Y lo

---

<sup>24</sup> Para conocer más detalles de la Línea Negra y áreas protegidas, ver: documentos de trabajo sobre economía regional, N°253, abril de 2017.

hacen a manera de recorrido audiovisual, narran y muestran distintos lugares dentro de esa *Línea Negra* en los que han ocurrido violaciones de derecho, desplazamientos forzados, pérdida de flora y fauna, y para ellos, una de las consecuencias más graves es la negación a acceder a sus sitios sagrados. El audiovisual se convierte en una recopilación de pruebas de los atropellos cometidos por distintos actores del conflicto.

De esta forma las producciones se transforman en una herramienta legal para hacer valer los derechos conquistados y evidenciar la situación real con respecto a los recursos naturales de la zona.

Además de la *Línea Negra* como área protegida, existen resguardos indígenas y parques nacionales, que están regidos por legislaciones especiales que buscan preservar estas zonas de la deforestación, los asentamientos poblacionales y restringen diversas actividades para contribuir a la conservación de la cultura y el ecosistema. Los pueblos de *La Sierra* se encuentran organizados formalmente desde 1999, bajo el Consejo Territorial de Cabildos Indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta<sup>25</sup>, siendo éste su máximo instrumento político y el principal espacio para la interlocución con el Estado y la sociedad nacional en torno al manejo del territorio tradicional de los cuatro pueblos indígenas de *La Sierra*.

Sin embargo, es a través de los trabajos realizados por el CCZ, que han alcanzado una mayor visibilidad ante el público externo, y cobrado una dimensión política que está dada no solo por sus temáticas sociales, o por la voluntad de denuncia de algunos de ellos, sino porque según Arias (2010), los indígenas han logrado construir otro país a partir de la toma de voz, y de imagen, revelando no sólo personajes sino también dinámicas sociales, fantasías y sueños, que habían permanecido ocultas y mudas para la gran mayoría de los colombianos. Como mencionamos anteriormente, estos trabajos han contribuido junto con los realizados por otros colectivos de comunicación indígena en Colombia, para restablecer la imagen del indígena en el país. Hoy resulta mucho más difícil apropiarse impunemente de su imagen simbólica, gracias a las luchas colectivas han logrado instalar otra representación en la sociedad y otra enunciación sobre sí mismos, exigiendo ocupar otro espacio, y ya no el de relegados, en la política nacional.

Ligado a estas ideas Mora (2015) asegura que las experiencias comunicativas indígenas no pueden entenderse como simples ejercicios de creación artística o de representación de la realidad, sino que deben comprenderse como estrategias de agenciamiento político puestas

---

<sup>25</sup> Para ver más sobre la organización política de los pueblos consultar: <https://gonawindwa.files.wordpress.com/2015/07/politicas-de-los-pueblos-indc3adgenas-de-la-sierra-nevada-de-santa-marta-consejo-territorial-de-cabildos-20021.pdf>

al servicio y la defensa de la vida, que persiguen objetivos de cambios en las formas establecidas por las conductas civilizatorias en nuestra sociedad, continúa:

“El pensamiento que despliegan los creadores indígenas en la concepción de sus obras, la transformación radical de los cuerpos –no solo del ojo o el oído– de los camarógrafos y sonidistas indígenas, los ritmos que les imprimen a sus imágenes en el montaje, los ideales de verdad que intentan modelar en sus obras de ficción y, también, la aparición de nuevas experiencias perceptivas, estéticas y de estar juntos, son acontecimientos que están transformando los modos de existir y de habitar de los realizadores indígenas y de sus comunidades” (Mora, 2015, p.18).

Así los pueblos indígenas encuentran en las cámaras un instrumento para negociar utopías y deseos emancipadores en cuestiones de soberanía, modelos de desarrollo económico y políticas culturales. Cuando hablamos de la autorepresentación como agenciamiento político, entendemos por agenciamiento la capacidad de los sujetos para generar espacios críticos no hegemónicos de enunciación del yo, en y desde lo colectivo, para contrarrestar las lógicas de control que se le imponen. De este modo, el agenciamiento desafía la hegemonía de lo normativo, homogéneo y fijo para hacer funcionar distintos nodos/agentes que se relacionen entre sí y hacia afuera.<sup>26</sup>

De este modo el CCZ desarrolla un cine político, logrando con éste un espacio de agenciamiento que conecta las prácticas estéticas con las prácticas políticas, concretándose en acciones que intentan exigir cambios. Y para dar mayor fuerza a su argumento los realizadores indígenas buscan resaltar su autoría, su proceso de conocimiento, su manipulación de las herramientas técnicas, como micrófonos y cámaras, programas de edición y producción, etc. Transmitiendo así, un mensaje esencial en los audiovisuales, no sólo a través del contenido, sino impregnado en la forma. En efecto, las nuevas tecnologías han sido claves para el agenciamiento llevado a cabo por los pueblos de *La Sierra*, la mediación cultural no hubiera sido posible sin esas herramientas. Veamos un poco más qué papel juegan en el proceso de circulación de sus contenidos.

---

<sup>26</sup> Recuperado de <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/agenciamiento>

### 3.4 Las nuevas tecnologías y el hermanito menor al servicio de la lucha

El desarrollo de los colectivos de comunicación indígena, que también pueden ser vistos como movimientos sociales según señala Santiago Castro Gómez (2002), obliga a las ciencias sociales a repensar la política y la subjetividad. Gracias a las convergencias tecnológicas del video e internet, los movimientos indígenas han encontrado nuevos soportes para la diseminación global de sus idearios, sus demandas políticas y culturales. En procesos disímiles y con diferentes intensidades, producciones audiovisuales indígenas circulan profusamente en plataformas de la red y estimulan nuevas formas de agitación política, y la solidaridad de una vasta corriente de comunidades virtuales alineadas con causas anticapitalistas. Mora (2015) sostiene que los imaginarios de las contraculturas ancestrales han permeado el imaginario de activistas que reciclan, mezclan y crean imágenes, sonidos, textos y videos provenientes del mundo indígena, reivindicando y valorando sus saberes milenarios. Ya que como afirma Doyle:

“Las voces indígenas debían y deben ser socialmente reconocidas como voces públicas legítimas, ya que se trata de pueblos portadores y transmisores de cosmovisiones de las cuales el resto de la sociedad tiene mucho para aprender, y de idiomas que, en muchos casos, se construyen como idiomas de la naturaleza, idiomas que permiten comprenderla y contribuir a mantener su equilibrio” (2017, p.51).

Estos activistas de distintas proveniencias como agencias no gubernamentales de derechos humanos o de defensa de los derechos indígenas, movimientos anti globales, o de las propias organizaciones indígenas, según Mora, producen un tipo de material que usualmente permanece al margen de la esfera “pseudopública” de los grandes medios como el cine, la tv, y dvd masivos. Justamente porque practican lo que Polanco y Aguilera (2011) denominan “*guerrilla cultural electrónica*” (p.33), ya que reaccionan al orden dominante, es decir, a los modelos políticos, culturales y económicos del capitalismo transnacional y encuentran espacios de circulación por fuera de los medios hegemónicos. Con esto no queremos decir, que la producción del CCZ, busque circular de forma exclusiva por fuera de las escenas culturales públicas, sino que encuentra herramientas y aliados fuera de estas para manifestarse dentro de espacios que antes estaban sólo reservados para expresiones dominantes o al servicio de mantener las viejas historias. Villafaña, por ejemplo, en 2017 viaja a Francia, donde participa de un festival audiovisual que tiene como tema central el “Tabú”; cuando una de nosotros visitó la zona él estaba por emprender este viaje, y la idea

era participar con la intención de relacionarse, aprender y extender lo que tienen para decir a todos los que quieran escuchar y por qué no, conseguir aliados internacionales.

Con este involucramiento de las TICS en la circulación de los mensajes, retomamos las ideas de Barbero (1987) cuando afirma que las invenciones tecnológicas en el campo de la comunicación “*hallan ahí su forma, el sentido que va a tomar su mediación*” que es la mutación de la materialidad técnica en potencialidad socialmente comunicativa. Así, al mediar su cultura, los indígenas de *La Sierra* logran encontrar, en parte lo que buscan, que es conseguir aliados entre los *hermanitos menores* que ayuden a difundir sus mensajes. Estas nuevas formas y prácticas de diseminación de contenidos permiten a los pueblos indígenas transmitir y, en cierta forma, preservar ciertos saberes y memorias. Ahondaremos un poco más en esta cuestión.

### *3.5 Objetivando memorias*

Si bien el objetivo de las producciones hacia el exterior está claro y manifiesto, también el desarrollo audiovisual busca servir como apoyo a las formas tradicionales de mantener la cultura. Unida a los relatos orales, se convierte en un apoyo a la memoria colectiva.

Mora (2015) sostiene que “*construida sobre una compleja trama de recuerdos, la memoria indígena une al pasado lejano y reciente, con el presente, en un vínculo moral para producir una conciencia histórica cuyo objetivo práctico es conseguir fines ideológicos*” (p.58). Esas memorias, sostiene Rappaport (2000), consignadas en cintas de video casero son un ejemplo palmario de las nuevas compulsiones del movimiento indígena por objetivar sus memorias políticas más allá de las tradiciones orales, y afirma al respecto:

“Se trata de un sistema simbólico con su propia lógica interna que ha ido reformulando, siglo tras siglo, antiguos modelos de comportamiento para adecuarse a las cambiantes circunstancias políticas. Tal sistema lo comparten, a su manera, las organizaciones que hacen parte del movimiento indígena, que en los últimos 50 años se han establecido para defender sus derechos frente a la sociedad dominante, lo que se ha traducido en acciones de recuperación de tierras, promulgación de derechos, fortalecimiento de las autoridades del cabildo y revitalización de la cultura y la lengua” (Rappaport, 2000, p.58).

La autora sostiene que los pueblos indígenas hicieron historia en un doble sentido: “*por una parte alteraron el curso de los acontecimientos históricos a través de la acción política y,*

*por otra, reinterpretaron el proceso histórico a través de sus narrativas”* (p.50). Los pueblos de *La Sierra*, por ejemplo, han conseguido espacios de participación política, en la reforma de la constitución del 91 en Colombia, su influencia fue notoria en tres aspectos: a) el ordenamiento territorial; b) la apertura de espacios políticos y sociales de participación para los indígenas y los demás grupos étnicos, en especial la circunscripción especial indígena para el Senado y la circunscripción especial para los grupos étnicos; c) el reconocimiento del carácter multiétnico y pluricultural del país y la garantía a derechos territoriales y culturales de los indígenas en la nueva Constitución<sup>27</sup>. A partir de los años ochenta, y más llegando al final de la década, los pueblos indígenas han sabido construir un nuevo escenario para sus realidades políticas. Mora (2015) expresa que están renovando una identidad nacional que hasta hace no mucho tiempo no reconocía como inherente a las culturas indígenas. El autor asegura que las obras mismas son un instrumento de visualización de los pueblos, y, por lo tanto, están ligadas intrínsecamente al campo de las producciones simbólicas de la nación. Y en parte porque, al ser construidas tácita o explícitamente con *“pulsiones identitarias y políticas de la identidad”*, estas obras, sus creadores, y sus públicos, se inscriben en el *“campo tenso de la construcción de la diferencia cultural en Colombia”* (p.19). Y es un campo tenso ya que como sostiene Briones (2004) existe una encrucijada ideológica inherente a países con población indígena (en su mayoría poblaciones independizadas de un dominio colonial) que resulta en *construcciones de aboriginalidad* globalmente armadas sobre líneas semejantes. Según la autora lo que ancla dicha encrucijada es: *“esa necesidad constitutiva de discursos nacionales tempranos obligados a distanciarse y, a la vez, apropiarse material y simbólicamente de pueblos que preexistían a lo que se estaba construyendo como «(nuevo) hogar»”* (p.75).

*Resistencia en la Línea Negra*, muestra lugares sagrados del territorio ancestral, imágenes de archivo de momentos de lucha, la presencia de militares en un sitio sagrado llamado *Ezuama*, con los que enfrentan constantes discusiones ya que estos no muestran respeto por el lugar en el que están asentados, lo que para los indígenas es un insulto a su cultura. Los militares alegan que son órdenes directas del presidente Alvaro Uribe Velez<sup>28</sup>. Los indígenas manifiestan que los militares llegaron sin preguntar si pueden estar en ese lugar, y se llevan las piedras que están ahí puestas por sus dioses. Los indígenas recorren el territorio mostrando de forma muy explícita a las cámaras todo el daño que estos militares están

---

<sup>27</sup> Para ver más la constitución de 1991 y los pueblos indígenas: <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-146/la-constitucion-de-1991-y-los-indigenas>

<sup>28</sup> Presidente electo de Colombia en el periodo 2002-2010.

haciendo a su sitio sagrado. Para los militares sólo se trata de cumplir órdenes y mover piedras de lugar con el fin de armar sus campamentos de control. Es esa incursión despreocupada a los territorios, la falta de contexto, de respeto, la mirada siempre desde el yo, desde las necesidades del hermanito menor lo que los indígenas denuncian en esta y otras producciones.

De esta forma las obras elaboradas por los pueblos indígenas buscan romper con esa apropiación material y simbólica, que pretende mantenerlos supeditados al pasado como sujetos atrasados. Buscan acabar con ese *multiculturalismo* del que habla Eduardo Restrepo, entendido como políticas agenciadas desde las elites que proponen modelos de Estado, desarrollo y ciudadanía eurocéntricos en el que los pueblos indígenas no tienen injerencia. Y ese desafío por cambiar los sentidos comunes históricamente impuestos, en parte, ha sido logrado. La figura del indígena, para los gobiernos y la sociedad civil en general, ya no es la que era hace dos o tres décadas, y el desafío no ha terminado, se busca terminar con los resabios coloniales que la mayoría de la sociedad aún posee, y que los pueblos indígenas, cada vez más, puedan ser considerados con el respeto que merecen. Veamos a continuación, con mayor profundidad, la mutación que han generado los indígenas en el imaginario social.

### *3.5.1-Transformando las miradas*

Son múltiples los trabajos que abordan las políticas de reconocimiento de los pueblos indígenas a lo largo y ancho de nuestro continente. A casi dos décadas de diversos reconocimientos constitucionales como los que mencionamos, diversos autores abordan críticamente cómo se han desarrollado estos reconocimientos, qué han permitido pero también qué han obturado. En esta dirección, la antropóloga colombiana Astrid Ulloa (2005) ha analizado ampliamente los cambios en el régimen de representación de los indígenas colombianos que, de ser considerados sujetos coloniales, salvajes y brutos han pasado a ser actores políticos de una nueva “ecogubernamentalidad” que resitúa y revalora los conocimientos indígenas, replantea las relaciones de conocimiento/poder y propone alternativas al desarrollo económico y al manejo del medio ambiente. “*Se trata de situaciones específicas que las agendas políticas indígenas han sabido aprovechar*” (p.21). Pero simultáneamente, señala que la “ecogubernamentalidad” no deja de articularse al “multiculturalismo neoliberal” (Zizek, 2001; Hale, 2002) ya no sólo como telón de fondo, como escenario descriptivo y ético, sino más bien como propuesta que no termina de

articular proyectos de universos diversos, entramando y produciendo así nuevas gubernamentalidades.

Entonces, siguiendo el análisis de Mora, Restrepo, Rappaport y Ulloa, nos interesa resaltar que en el caso del CCZ, los trabajos audiovisuales del colectivo han logrado esa transformación en la mirada sobre los pueblos indígenas de *La Sierra*, aportando consigo a la preservación del territorio y la obstaculización de acciones de explotación, que tiempo atrás hubiesen pasado desapercibidas. Si bien dentro de los pueblos indígenas hay posiciones individuales divididas, con respecto al turismo “ecológico” que terceros hacen en sus territorios, en *Resistencia en la Línea Negra*, podemos ver un fragmento de video que comienza con el recorrido en tierras bajas de un grupo de indígenas que se proponen llegar hasta el territorio que comúnmente se conoce como Ciudad Perdida y que los indígenas llaman *Tzhuna*. Para llegar a este sitio sagrado, se hacen entre 2 o tres días de caminata por lo que este grupo indígena pasa la noche en territorio Kogui Kuskúnguena; cuando llegan piden permiso para ingresar con las cámaras, a lo que el *Mamo* le responde que no hay problema, que para eso se hizo el trabajo espiritual para que ellos puedan grabar, ya que hoy en día con ese medio los valoran y explica que con las palabras el *hermanito menor* no les cree. Continúan el viaje y ya en Ciudad Perdida se cruzan con un grupo de turistas guiado por campesinos de la zona, que encuentran en esta actividad una oportunidad económica. Amado, en el minuto 32:12, aprovecha para pedirle al guía que haga de cuenta que todos los presentes son turistas y que les haga el proceso de guiado a todos. Anterior a esto uno de los indígenas explica la disposición física del espacio y algunas prácticas que se llevaban a cabo en la zona. Luego Amado les pregunta a los turistas (europeos y australianos) qué traen en la mente cuando van a visitar ese lugar, a lo que responden que en sus países no hay tradiciones profundas, que es una fantasía ver que todavía hay indígenas que viven igual como hace miles de años. Añaden que han aprendido mucho de lo espiritual de ese lugar y de los indígenas. Esta experiencia está narrada en contraposición con la opinión de uno de los *Mamos* que en el mismo video expresa: “*Sobre el tema del turismo pienso que ya es hora de que este sitio pase a nuestras manos. Si ellos entendieran nuestro pensamiento, esto no es de ellos, queremos que nos dejen este sitio sin problemas, que nos lo dejen en paz*” (min. 37:20).

Compartimos este fragmento con un doble objetivo, primero mostrar que internamente no es un proceso fácil ni para los indígenas que no están de acuerdo la comunicación hacia afuera pensada como estrategia de lucha, ni para aquellos que llevan adelante el proceso. Construir una nueva mirada, no sólo implica construirla hacia fuera, sino que también

expresa el desafío de construirla hacia adentro, de transitar el proceso de la forma menos traumática posible y allí, estos pueblos enfrentan un desafío en múltiples sentidos. Pero a su vez que propone nuevas formas de ver, también como hemos mencionado en los capítulos anteriores, es la producción audiovisual una manifestación de vitalidad de los pueblos, no es sólo una herramienta política, o un correlato de la historia, sino que conforma parte de la expresión “viva” de pueblos en desarrollo, los audiovisuales son prueba de que no son parte del pasado de las naciones latinoamericanas, sino que permanecen vivos y en evolución de acuerdo a sus lógicas de supervivencia.

### *3.6 La autorepresentación como resistencia y manifestación de vitalidad*

La dimensión de autorepresentación que proponen los trabajos del CCZ, además de perseguir fines determinados en pos de sus luchas territoriales y culturales, son una manera de evidenciar la vitalidad de estos pueblos. Y el elemento clave que nos permite mirar a las producciones como diferentes en relación al cine documental tradicional. Hernández Palmar (2015) sostiene que al ir adaptándose a las nuevas tecnologías los indígenas crean poderosas obras que derriban el mito de que *“el indígena ya no existe”* o del *“indígena mestizo que no tiene identidad”* (p.182). Realizadas desde la unión colectiva, y gestadas desde experiencias que requieren de un proceso de identificación, reconocimiento y trabajo, sus creaciones buscan contrarrestar el discurso deformador y dominante que se emite desde la hegemonía de los medios masivos de comunicación. En esa misma línea Hernández Palmar asevera:

“Los procesos de comunicación indígena deben seguir apuntalándose como instrumentos de cambio que problematicen –con la lente y voz desde los pueblos y con una postura transversal de ética planetaria– las agendas naturalizadas de estigmatización y colonización de los medios de información, concentrados en pocas manos y que imponen una sola visión estandarizada de la cultura, una “monoculturalidad” y universalidad que niega la diversidad” (Hernández Palmar en Mora, 2015, p. 82).

Para el CCZ el proceso además de ser participativo entre los miembros que integran el Colectivo, también ha contado con el apoyo y la vinculación de expertos no indígenas que han asumido cargos importantes en la realización como co-directores, editores, guionistas, o productores (ver capítulos 1 y 2). Pero aunque esto suponga reflexiones más profundas sobre autorías compartidas o co-creaciones e implique –tal vez- la construcción de categorías híbridas de clasificación, la estrategia ha sido de apertura en pos del desarrollo de los pueblos

y el triunfo del colectivo de comunicación de la organización Gonawindua Tayrona. La apuesta implica una aceptación de los desconocimientos y una potencialidad de los conocimientos y desde allí nos interesa resaltar esta vinculación como una decisión tomada por los *Mamos*, en un determinado momento del desarrollo histórico de los pueblos y que evidencia una conciencia sobre la importancia de adaptarse a las nuevas herramientas, que ofrece la actualidad. No se puede proponer una mirada binaria sobre el ser humano, estableciendo al indígena como salvaje y a la descendencia de los colonizados como civilizados, se trata de grupos humanos con otras tradiciones y culturas que siguen desarrollando su pensamiento y formas de vida, y que, naturalmente se ven atravesados por las dinámicas que rodean y atraviesan el medio en el que viven. Las obras del CCZ aportan al quiebre del control tradicional de la representación del indígena en Colombia, y constituyen un elemento activo en la construcción de nuevos lugares de enunciación.

De esta forma, asegura Hernández Palmar, la realidad del Abya Yala apunta a la visibilización de lo que no se quiere ver ni escuchar, por eso las producciones suelen abordar temáticas sobre derechos territoriales y derechos humanos, generado un contrapunto entre la realidad vivida por los indígenas y la historia re-producida por los medios. Declara que por ese motivo las obras están habladas en idiomas propios indígenas, con subtítulos en castellano, y la banda sonora está compuesta polifónicamente, de forma multivocal, ya que *“las voces de la comunidad son el hilo conductor de la narrativa audiovisual”* (en Mora, 2015, p.183).

Pablo Mora (2015) cuenta que para la serie Palabras Mayores (2009) en un hecho sin precedentes, el colectivo indígena Zhigoneshi logró posicionarse en el canal público Telecaribe sin renunciar al control de la representación y compartió derechos de emisión. Hasta entonces, el control y los derechos estaban en manos de las empresas televisivas y de los autores no indígenas. Esto fue una primera batalla ganada, que sirvió de incentivo e impulso para todo lo que vendría después. La serie de cortos audiovisuales difundió el pensamiento de nueve *Mamos*, tres por cada pueblo, atendiendo a diversos problemas coyunturales. El proyecto original de realización versaba sobre lo siguiente:

“Nuestro territorio ancestral atraviesa por serios y complejos problemas culturales, medioambientales y sociales. La construcción de megaproyectos –como represas y puertos–, la guaquería de nuestros sitios sagrados, la deforestación, los cultivos ilícitos, la proliferación de sectas religiosas, el conflicto armado y la presión de grupos paramilitares recién desmovilizados constituyen los principales factores que afectan la

governabilidad indígena y el equilibrio de la naturaleza, poniendo en peligro la supervivencia de nuestros pueblos y la integralidad de nuestro territorio” (CCZ en Mora, 2015, p.77).

Señalan que ha llegado el momento de que la gente de afuera conozca su pensamiento sobre dichos problemas y pueda comprender, sin traducciones equivocadas, cuál es su visión del territorio y por qué son tan graves las violaciones a las leyes de origen. Y prosiguen denunciando que, pese a la Constitución de Colombia de 1991, donde se considera una nación pluriétnica y multicultural, y pese a los avances legislativos en materia de educación, cultura y televisión étnica<sup>29</sup>, los pueblos indígenas seguían/siguen siendo invisibles ante la opinión pública, y tenían/tienen escasa injerencia en las formas de representación audiovisual, usualmente en manos de comunicadores, documentalistas o periodistas profesionales blancos y mestizos. En Colombia la idea de nación “pluriétnica y multicultural” ha sido usada ampliamente en la revalorización de los imaginarios colectivos que condenaban al país en el exterior (y aún hoy persisten) como un lugar asociado a las drogas y a los conflictos armados. La exaltación de la región como exótica, llena de colores, sabores, playas, diversidad geográfica, y sobre todo diferencia cultural, ha jugado un papel fundamental en la reconfiguración de la nación para su promoción y posicionamiento en ámbitos turísticos, financieros y políticos. Pero aquí, como en muchos otros países de América Latina, entra en conflicto lo propuesto, lo pactado, con la puesta en marcha. Y en materia de preservación han sido los pueblos indígenas los principales encargados y comprometidos en mantener esas riquezas vivas. En esta dirección, consideramos al CCZ como una expresión de vitalidad de estos pueblos, como una herramienta más de resistencia, entre las muchas que han ido construyendo para la protección y reproducción de sus tradiciones ancestrales.

Por su parte el Consejo Regional de Indígenas del Cauca (CRIC), una organización conformada en la actualidad por ciento once cabildos gobernantes de diferentes pueblos del Cauca, dicen que ahora las estrategias políticas son otras y las mismas a la vez: “*consolidar autonomía, resistir, y tejer con otros pueblos*” ya que aseguran que nuevas y más poderosas amenazas lo justifican. Afirman que “*la punta de la lanza*” de una política macroeconómica que busca insertar al país en una economía global, son los emprendimientos transnacionales

---

<sup>29</sup> Ver mas:

<http://www.mincultura.gov.co/areas/comunicaciones/proyectedefortalecimientodelsectoraudiovisual/televisionetnica/Paginas/default.aspx>

interesados en proyectos extractivos. Declaran que esta nueva lógica de acumulación capitalista, denominada para efectos mnemotécnicos “*proyecto global de muerte*” se expresa en persecuciones, acciones de paramilitares y legislaciones de despojo. “*En este contexto nace la consigna actual de alternativa y con ella el Tejido de Comunicación y Relaciones para la Verdad y la Vida de la ACIN*<sup>30</sup>” (Mora; 2015, p. 48).

En el trabajo del CCZ vemos una pieza determinante en la persistencia de los pueblos indígenas de *La Sierra* en la actualidad. Los pueblos se apropiaron de su representación, y explican que nadie mejor que ellos para mostrar desde adentro, sin traducciones erróneas o malintencionadas, los conflictos que los oprimen. Y aunque muchas veces la divulgación traiga aparejados nuevos desafíos y confrontaciones, han demostrado sagacidad y valentía para llevar adelante un proceso que parecía alejado de sus tradiciones, pero que han sabido amalgamar y resignificar para mantenerse en pie de lucha. Además, encontraron otra forma más para expresar sus tradiciones, tanto para afuera, como hacia adentro. Como material de registro educativo para las nuevas generaciones que inevitablemente están expuestas y relacionadas con las nuevas tecnologías de la información y comunicación. Ellos han optado, acertadamente en nuestra opinión, por la apertura a nuevas estrategias de resguardo y transmisión cultural en las que los audiovisuales ocupan un lugar preponderante, siendo una importante herramienta de divulgación de saberes que opera como instrumento pedagógico entre los distintos pueblos indígenas. Logrando que las nuevas generaciones además de ser enriquecidas con la tradición oral, ahora también cuenten con aportes desde lo visual, junto a otras herramientas de comunicación como revistas o radio que aportan una diversificación de las formas en las que la cultura se propaga en la cotidianidad de los pueblos y en la educación de los jóvenes. Teniendo en cuenta esto, nos interesa resaltar que el vídeo indígena no se agota en la denuncia, ni siquiera en la noción de resistencia o de estrategia política. Va más allá, se compromete con lo que es bueno para la vida, como el respeto a la naturaleza, el cuidado del medio ambiente, la práctica de la no violencia, etc. Está fuertemente comprometido a reivindicar la historia de los pueblos, sus tradiciones, sus conocimientos ancestrales, trayendo a la pantalla sabidurías y prácticas milenarias.

### *3.7 La autorepresentación como pedagogía*

Las producciones del CCZ, si bien están pensadas principalmente para un espectador por fuera de los pueblos, también tienen un rol interno muy importante, al estar habladas en sus

---

<sup>30</sup> Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca.

lenguas originarias, funcionan como una poderosa herramienta pedagógica que promueve la práctica de las mismas, permitiendo recrear y preservar la memoria, a la vez que genera una mayor identificación de los pueblos con los temas trabajados en los audiovisuales. Barbosa afirma que la comunicación propia de los pueblos indígenas educa y transmite conocimientos, autoridad e identidad, sostiene que es sabiduría y enseñanza de vida. Y que se puede ver hasta en los ejemplos más sencillos, que poder leer y entender los mensajes de la naturaleza es un principio de comunicación que permite la pervivencia de los pueblos: “*que la comunicación se convierta en reivindicación y liberación de la palabra*” (Barbosa en Mora, 2015, p.144).

Los trabajos audiovisuales indígenas, y no sólo hablamos de la producción del CCZ, persiguen objetivos que no se agotan en un determinado público, que a diferencia del cine documental, que generalmente expone una problemática concisa, no sólo aborda un tema que se desarrolla en un sólo sentido, poseen una perspectiva que va más allá, plantea una concepción mucho más relacional con el medio ambiente en el que vivimos y se ocupa también de estar al servicio de la educación de las nuevas generaciones de indígenas de los pueblos de *La Sierra*. Rincón (2009) muestra un claro ejemplo de orientación estratégica hacia las diferentes audiencias que confluyen en el audiovisual indígena, donde se privilegia la pedagogía hacia adentro de la comunidad, es el caso de Chiapas Media Project/Promedios, en México. Afirma que mientras la tendencia de los “*medios masivos/invasivos*” (p.196) ha sido contar la militarización y violencia de Chiapas, las comunidades han contado sus modos de sobrevivir y resistir, sus luchas por la autonomía:

“Por eso, a través del video viajan para documentarse a sí mismas, en su propia lengua y estética. Los videos producidos por la comunidad para decirle al mundo acerca de sus proyectos colectivos en café, textiles, educación y agricultura orgánica se distinguen de aquellos que se producen para el uso local e interno de la misma comunidad que cuentan en lengua Maya y se refieren a los encuentros comunitarios, religiosos y culturales. Las comunidades de Chiapas han adoptado la tecnología video como una importante herramienta para su comunicación interna, preservación cultural, los derechos humanos, y como medio para comunicar sus propias verdades, historias y realidades al mundo exterior” (Rincón, 2009, p.196).

El ejemplo anterior, pese a que existen diferencias culturales entre los pueblos indígenas latinoamericanos e incluso entre los que conforman el CCZ, nos sirve a los fines de mostrar

que a través de la comunicación con las películas, documentales, cortos, etc. Se tejen redes que los unen ya que muchos pueblos atraviesan las mismas coyunturas, ya sean, conflictos armados, presencia de multinacionales que explotan recursos naturales, desplazamientos forzados por parte del gobierno, etc. Estos audiovisuales demuestran que es la vida, la que está en riesgo y que la pervivencia en los territorios no depende de las riquezas, sino de las acciones que se tomen en defensa de ella. Villanueva (2015) explica que las películas que en un principio son dirigidas al público externo, para hacer un llamado a los entes estatales, a las organizaciones internacionales y a la solidaridad de los hermanos no indígenas, también son percibidas por las audiencias indígenas como contundentes herramientas pedagógicas:

“Las graves problemáticas vividas por otros pueblos indígenas, por el agua, la minería, el aire, las semillas –en Perú, Guatemala o Venezuela– ya están pasando aquí en Colombia o no está lejos de que pasen. Entonces, a través del audiovisual se extienden voces de alerta, que pueden ayudar a prevenir, a tomar acciones, a tomar ejemplo de los recursos a los que acuden otros hermanos indígenas, a unirnos todos y formar redes” (Villanueva en Mora, 2015, p. 209).

En el corpus seleccionado, *Nabusimake: memorias de una independencia*, es quizás el audiovisual en el que se puede observar de forma más explícita lo antes expuesto. Ya desde el título se denota un fuerte contenido histórico, una apuesta por rectificar la historia y por mantener vivos los relatos de la tradición oral de los pueblos, aportando así, como herramienta pedagógica en la enseñanza de los acontecimientos sucedidos en la época de la invasión capuchina. Hoy muchos de los indígenas que padecieron los intentos de evangelización de la iglesia, están muertos y sus palabras se fueron enterrando con ellos, en la producción se muestra que las nuevas generaciones conocen poco respecto al tema, por lo que se busca resignificar y repudiar los hechos acontecidos. Creando una nueva versión, ya no contada por los sacerdotes misioneros sino por las memorias indígenas. En *Palabras Mayores II: ¿Que pensamos de la violencia?*, se muestra el entierro de un *Mamo* asesinado en manos de los paramilitares, como efecto colateral de la guerra padecida por el país debido al narcotráfico. Además podemos conocer *Mamos* que ya han muerto y fragmentos de sus enseñanzas, momentos de formación importantes en el desarrollo del Colectivo, como la visita a la sala matrix, o batallas ganadas como la entrevista con Ereira en la cual no se llega a un acuerdo, debido a que se exige ser autores de los que se dice; además conocemos elementos ceremoniales tradicionales y repetidamente fragmentos que explican diversos

aspectos de la cosmovisión; todo esto contribuye a enriquecer la tradición oral predominante y ha dotar de nuevas herramientas a las generaciones venideras de los pueblos indígenas que habitan *La Sierra*. No todos los pueblos se encuentran asentados en las mismas zonas, por lo que no todos conocen la totalidad de los lugares sagrados y las tradiciones unidas a ellos, gracias a los audiovisuales, los indígenas que se encuentran en zonas más alejadas pueden dimensionar la amplitud e importancia de su territorio y de esta forma seguir en pie de lucha para la defensa del mismo. Además sirve como medio de comunicación interno para divulgar las luchas y exponer los enemigos identificados en ellas.

Sin embargo, más allá de que autorepresentarse sea una estrategia política ante los conflictos coyunturales que viven, también es una forma de acercamiento, de crear un puente al *hermanito menor*, hablándoles en un lenguaje, en un código que ellos entienden. Para compartir su historia y su cultura, que son tópicos presentes prácticamente en todos sus trabajos y, asimismo, para impugnarlo como en "*Nabusímake, memorias de una independencia*", denunciarlo como en "*Resistencia en la Línea Negra*", y enseñarle como en "*Palabras Mayores I y II*".

El trabajo del CCZ produce, entonces, un complejo producto audiovisual que analizado a simple vista, podría ser clasificado como dentro de los documentales latinoamericanos independientes y de bajo presupuesto, que sin duda usa recursos y elementos de la tradición cinematográfica. Pero si nos detenemos a analizar la connotación y el alcance de los elementos de estas producciones, descubrimos, al igual que los autores con los que hemos trabajado, que existe una serie de características que no pueden ser tomadas de forma superficial o como iguales a las convenciones tradicionales. Sus procesos de capacitación, sus objetivos, su constitución, su estética, su régimen comunitario, su política, su condición de no ficción. Todo esto, y también sus fundamentos ligados a su cosmovisión, ameritan un tratamiento particular de su producto, que nos obliga a mirarlo con mayor detenimiento y siempre en estrecho vínculo con su contexto.

## Conclusiones

Luego de recorrer el camino que nos llevó a saciar, parcialmente, nuestra curiosidad y a adquirir un compromiso para aportar nuestro grano de arena en la pervivencia y las luchas de los pueblos indígenas que habitan Abya Yala, concentrándonos en el trabajo que realizó el Colectivo de Comunicación Zhigoneshi, nos interesa formular algunas consideraciones finales. Hemos logrado conocer en profundidad su producción audiovisual, y explorar otros procesos de colectivos de comunicación indígena de la región y, teniendo en cuenta esto, pudimos comprender diversos aspectos de los mismos. Quizás sea pertinente aclarar que los razonamientos aquí propuestos no son conclusiones cerradas, sino que también pueden ser tomados como reflexiones, ya que la apropiación de herramientas de comunicación de los pueblos indígenas es un proceso reciente y, más aún, si lo contrastamos con el ritmo en que hoy logran evolucionar estas herramientas comunicativas inherentes a los avances tecnológicos. Entonces, proponemos sean tomadas como saberes en construcción, que están abiertos a cambios en futuras investigaciones, en la medida en que los procesos de apropiación y producción de los pueblos indígenas se vayan resignificando y adaptando a los nuevos contextos, tanto tecnológicos como sociales.

Para conocer los trabajos que realizaron los pueblos de *La Sierra*, primero fue necesario conocer el contexto en que esta decisión fue tomada, y cómo fue que surgió la opción deliberada de organizarse y comunicarse con el exterior, ya que como mencionamos se trata de pueblos muy antiguos, que durante mucho tiempo se habían mantenido al margen de las relaciones con el *hermanito menor*, y al tener sus propias lenguas se establecían grandes barreras en la comunicación. Sobre este aspecto podemos concluir que la opción por la mediación cultural, lograda mediante la creación de la OGT y el CCZ, surge como una decisión forzada por el contexto de violencia del país, ya que si fuera por ellos, hubiesen preferido mantener sus tradiciones ancestrales intactas, volcadas hacia adentro. Y una vez entendiendo esto, al observar sus producciones audiovisuales, en el ejercicio de indagar sobre el proceso mismo, es decir la capacitación y producción, hallamos ahí los primeros indicadores de similitud con el documental tradicional. Esto se debe en parte a que los indígenas del CCZ han tenido instancias de capacitación formales e informales, donde como a cualquier otra personas no indígenas, se les ha enseñado el manejo de cámaras, la construcción de las tomas, edición, sonido etc. Es decir, las herramientas del documental tradicional han estado puestas a su servicio, lo que les permitió darle forma a sus

producciones y poder elaborar sus audiovisuales. En este proceso de apropiación, no se puede establecer tampoco que todo el proceso es igual que cómo podría darse en el caso de personas no indígenas, sino que varía ampliamente la apropiación que ellos hacen de estas herramientas, ya que su pensamiento ancestral, es muy diferente al nuestro para organizar la realidad y esto no puede dejar de atravesar sus resultados.

Comenzaremos haciendo énfasis en el eje analítico que atraviesa el primer capítulo, en el que Jesús Martín Barbero (1987), es clave para analizar las transformaciones culturales que realizaron y atravesaron los pueblos indígenas. El autor asegura que es toda la axiología de los lugares y las funciones de las prácticas culturales de memoria, saber, imaginario y creación las que han conocido una serie de reestructuraciones. Debido a que están insertas en *“una visualidad electrónica que ha entrado a formar parte constitutiva de la visibilidad cultural”* (Barbero, 1997, p. 23). Una visualidad electrónica que es a la vez entorno tecnológico y nuevo imaginario *“capaz de hablar culturalmente, y no sólo manipular tecnológicamente, de abrir nuevos espacios y tiempos para una nueva era de lo sensible”* (Renaud en Barbero, 1997, p. 23). Y los pueblos de *La Sierra* han identificado esa visualidad electrónica, como estrategia que les permite conseguir aliados entre los *hermanitos menores*. Aportando un nuevo elemento y una nueva posición para transmitir sus mensajes, que previo a la conformación del CCZ, no existía en la historia de los pueblos indígenas de la zona, y de los cuales son pocos los precedentes en el amplio abanico cultural latinoamericano.

De esta forma cuando los indígenas se introdujeron al mundo de la informática, cuando se capacitaron con expertos no indígenas, cuando fueron a talleres en la Universidad Javeriana donde les enseñaron a guionar una historia y les ayudaron a mejorar los usos de las herramientas de comunicación, etc. Generaron instancias de mediación de su cultura, poniendo en juego nuevas experiencias que generan cambios en sus modos de vida, exponiendo sus tradiciones milenarias, abriéndose a nuevas prácticas en pos de la supervivencia y la defensa del territorio. Entrando en ese *“camino entre dos vértigos”* (Canclini en Barbero, 1987, p. 206) en el que ya no existen con completa autonomía en la naturaleza, ni tampoco son un mero apéndice de un capitalismo que todo lo devora; a pesar de utilizar las tecnologías de información y comunicación que hacen posible la mediatización de sus mensajes, no caen en las lógicas capitalistas del mercado, el consumo y la espectacularización con escaso contenido social. Por el contrario, mediante el análisis que realizamos vemos que han realizado una mediación con objetivos comunitarios y tratando de conseguir aliados externos para defender su territorio, con todo lo que eso implica (recursos naturales, reproducción y conservación de la cultura, etc). Está claro que

las producciones buscan, principalmente, dirigirse a un público que no es indígena, y que pretenden con sus productos, lograr una difusión de su situación y de su pensamiento. Esto no apuntan entonces a fines comerciales, que por un lado pretenden una amplia retribución económica y, un reconocimiento cercano a la fama, generalmente de un director unipersonal, como ocurre con otras producciones tradicionales, y que exploramos en profundidad en el capítulo III.

Además, la apuesta por la mediación de sus culturas implica riesgos, principalmente hacia el interior de los mismos pueblos, ellos reconocen que la apertura de saberes hacia fuera, también implica una apertura de saberes hacia dentro, donde aún hoy muchos jóvenes crecen en medio del bosque tropical o la alta montaña, hablando sus propias lenguas y lejos de la lógica que ofrece el capitalismo en la acumulación de mercancías como sinónimo de felicidad. De hecho, según su cosmovisión, lo importante y su misión principal, es el cuidado de la madre tierra y el trabajo en pos de mantener el equilibrio del universo. Entonces al abrir su pensamiento saben que también están expuestos a que ingresen nuevos saberes y dan lugar a cambios que pueden ser muy significativos en sus tradiciones. La apuesta implica mucho, tanto para los integrantes del CCZ, como para el pueblo en general y tiene una profundidad muy difícil de tasar y dimensionar sin además desplegar una investigación que pueda registrar más de cerca estos procesos. Con las producciones han llegado reconocimientos, viajes, festivales, museos, salas de exposición, universidades, y muchos otros espacios, agentes y agencias que además de vincularlos con posibles aliados, les abren las puertas a ese otro mundo en el que ya están inmersos peor que mediante estas producciones los conectan con experiencias que no se pueden luego dejar de lado en el desarrollo de la vida misma y en sus mismos trabajos audiovisuales.

Debido a estos procesos de intercambio de saberes, aseguramos que el CCZ en su mediación ha generado una apropiación, un rediseño, de las tecnologías de la información y comunicación, ha subvertido los sentidos “*tomando el original importado como energía, como potencial a desarrollar según los propios requerimientos*” (Barbero, 1987). Ese original importado son las cámaras de video, los micrófonos, las computadoras, los programas de edición, etc. Los cuales provienen de las sociedades de los *hermanitos menores*. Entendiendo que ese es el lenguaje que “nosotros los no indígenas occidentales” utilizamos para comunicarnos, estos pueblos originarios lo utilizan para sus propios requerimientos que son, entre otros, visibilizar su cultura, demandar al gobierno, interpelar a la sociedad civil colombiana y del mundo entero, poner un freno a las empresas instaladas

y a las que pretenden instalarse en sus territorios, reivindicar su historia y transmitir su sabiduría.

Y no es que en otro tipo de audiovisuales no exista un interlocutor, porque es de común conocimiento que siempre que se dice algo a través de los medios de comunicación, es para alguien que lo escucha o ve, aquí la subversión está dada en la forma del mensaje, en la lógica de construcción, en lo que la elaboración misma dice, porque no sólo nos podemos detener a ver el producto, sino lo que la apuesta por producirlo implica.

Entonces es a partir de este contexto, en el que los pueblos indígenas deciden comunicarse con los *hermanitos menores*, surge el interrogante central sobre el que proponemos conclusiones/reflexiones en varios aspectos. Por un lado, en coincidencia con el análisis de Mora (2015) quien propone que la participación de los líderes indígenas en foros internacionales, y sus propuestas, sirven como punto de partida para conocer desde adentro, *“el desarrollo de un pensamiento propio, “objetivado de modo autónomo”, que intenta posicionar sus prácticas y lenguajes audiovisuales en relación con corrientes académicas y estéticas externas”* (p.43). Y añade que el aporte es significativo en tanto da forma a la construcción de un discurso propio sobre la representación audiovisual, la forma en que se origina y su relación con la realidad. Se trata de reevaluar acuerdos establecidos y, de algún modo, exigidos en los formatos tradicionales sobre lenguajes, modos de trabajo, audiencias, usos y estéticas. Estos “nuevos” acuerdos, están siempre puestos al servicio de sus objetivos, que no se extienden más allá de los límites establecidos por su propio pensamiento, o en el caso del CCZ, su *Ley de Origen*. Sus decisiones son comunitarias, el trabajo de desarrollo es conjunto, los entornos son en su mayoría naturales y no preparados para las filmaciones, las entrevistas son desestructuradas, los cuadros no se limpian en función de la estética sino que están al servicio del mensaje, el objetivo es guiado por un proceso que atraviesa de forma directa la vida de los participantes. Mora (2013), resalta que en el audiovisual indígena se establece un régimen de producción que reemplaza el “yo registro acontecimientos o creo obras”, por un “nosotros comunicamos”. Aparecen junto con las producciones nuevas formas de representación cultural que surgen desde abajo y desde adentro y estos son algunos de los nodos que nos ayudan a receptar estos productos desde una mirada diferente. Mora expresa:

“La visibilización externa del pensamiento indígena sigue siendo, ayer como hoy, con cámaras propias o sin ellas, una preocupación recurrente en espacios internos de reflexión. Para los realizadores indígenas, la comunicación de sus pueblos es un hecho incontestable y se sustenta cotidianamente en sus propias

cosmovisiones, identidades, valores, lenguas y aspiraciones. Pero los retos que impone el uso de tecnologías y lenguajes provenientes del cine, el video, la radio y la internet han renovado sus preguntas: ¿comunicación hacia adentro o hacia fuera?, ¿qué se debe comunicar públicamente y qué debe ser resguardado y protegido de miradas externas?, ¿cómo enfrentarse a asuntos novedosos como los de propiedad intelectual, autoría colectiva y sostenibilidad?” (2013, p.41).

Estos interrogantes hacen parte del complejo proceso que enfrentan estos pueblos al realizar sus producciones, y también están presentes a la hora de observar los resultados. Estos pueblos han podido desarrollar habilidades y transmitir mensajes, ellos mismos manifiestan cómo han tenido que adaptar sus formas de comunicación para pensarlas en función a su interlocutor y así conseguir los objetivos planteados. Es decir, pensando desde su cosmovisión, pero utilizando herramientas foráneas han sabido hacer una reapropiación de las mismas, sin perder en el proceso elementos que, como decíamos, son inherentes a sus formas de pensar y que otorgan particularidades que son las que nos hacen cuestionarnos si realmente coinciden o no con lo preestablecido en categorías analíticas que los preceden o generadas a partir de estos trabajos. Todo esto también nos permite comprender que sus propias culturas se ven transformadas en el proceso de mediación y que esto genera una permanente reflexividad acerca de los cómo, los cuándo y para qué comunicar.

Retomando este interrogante central de la categorización del trabajo audiovisual del CCZ, primero es necesario cuestionarse la necesidad de encuadrar este trabajo dentro de determinadas categorías: ¿quién nos provee dichas categorías?, ¿Es válido proponerlas como un nuevo producto fuera de las lógicas preestablecidas? Justamente estas preguntas han motorizado en algún punto nuestra búsqueda por respuestas mediante el análisis del material trabajado, para pensar si realmente es acertado, como sostiene Gleghorn (2012), aplicar las categorías y términos provenientes del mundo anglosajón a contextos culturales distintos. La autora afirma que *“las acepciones corrientes de vanguardista, documental, o etnográfico no son naturales, además que explican poco la creación audiovisual indígena”*. Entonces consideramos que muchas veces se busca organizar la experiencia indígena de acuerdo a expectativas preestablecidas y esperando características según la categoría a la cual se haya vinculado el producto, tratando de hacerlo coincidir con lo preexistente.

Como dijimos, gracias a los espacios de formación con agentes externos que atravesó el CCZ, son posibles los productos con los que hemos trabajado, esta formación ha influido en

el resultado y no por eso sus audiovisuales pueden ser catalogados como documentales independientes, o “cine doméstico”. Ya que, a pesar de compartir con este último su estética amateur o no profesional, ser un audiovisual hecho a través de “sus propios ojos”, su anclaje en la intimidad de los realizadores y sus formas de producción y exhibición ajenas a los modos industriales nos posiciona en otro lugar. El cine doméstico posee temporalidad indefinida e ignora las convenciones del lenguaje audiovisual para darle coherencia a una sucesión de planos, características que las producciones del CCZ no cumplen ya que sí persiguen una temporalidad definida y coherencia en el relato. Pero este interrogante, más allá de encontrar una respuesta, nos ha llevado a detenernos en un elemento quizás más importante que definir si el audiovisual indígena es o no un producto categorizable desde parámetros occidentales.

Gracias a la observación de los audiovisuales pudimos identificar uno de los aspectos más importantes y, a nuestro parecer, el que aporta mayor sentido de la diferencia, *la autorepresentación*, consideramos que es una responsabilidad, un reto que los pueblos de *La Sierra* han asumido para generar cierta autonomía y que no sean otros los que hablen por ellos. Debido a que son demasiados los intereses y las amenazas que existen sobre sus territorios y sobre sus personas, comprendieron que la divulgación mediática de sus realidades es una herramienta estratégica para agenciar y resistir, y a partir de esa decisión política interna, comenzaron a revelar parte de sus vidas. Esta iniciativa consideramos que viene a enriquecer nuestras sociedades con prácticas, subjetividades, cosmovisiones, sabidurías, que en general desconocemos y que nos enriquecen, ya sea de forma cultural, intelectual, incluso espiritualmente. Muchos de los conocimientos transmitidos en las producciones, en especial a través de los *Mamos*, se articulan cuestiones más allá de lo material porque, según ellos mismos afirman, son “los conocedores del espíritu de las cosas”. Como sostienen los realizadores García y Monteforte:

“Las luchas, tradiciones, proyectos y denuncias que se expresan en las obras audiovisuales llevan consigo una visión que parte de la conciencia constante de las raíces propias, de los antepasados, de la creación del mundo, de las fuerzas espirituales que iniciaron en aquel pasado distante y que siguen ahora. Se trata de conocimiento, sabiduría y espiritualidad que perdurarán más que nosotros. Cuando esos mensajes se incorporan a las imágenes en movimiento, en el audiovisual indígena podemos ver las raíces propias y la raíz común de toda existencia. De esta manera, imagen y raíz forman un círculo dinámico,

siempre cambiante, que nos permite ver tanto la imagen de la raíz como la raíz de la imagen” (2006, p. 5).

Reflexionamos que con la autorepresentación los audiovisuales se convierten en herramientas para hacer valer sus derechos conquistados y evidenciar los que no son cumplidos, a la vez que también sirve para mostrar desde su percepción el estado de los recursos naturales en su vasto territorio, contribuyendo a generar, desde sus voces, una toma de conciencia sobre el respeto y cuidado del medio ambiente. De esta forma, los audiovisuales indígenas son una herramienta política que busca generar transformaciones en la realidad, encontrando en las cámaras un instrumento para negociar utopías y deseos emancipadores en cuestiones de soberanía, modelos de desarrollo económico y políticas culturales. Diferentes a los históricos audiovisuales con indígenas (no realizados por indígenas) que solían poner el énfasis en el exotismo de estas culturas y contribuían a mantener el estatus quo, afianzando la imagen del indígena atrasado, quedado en un tiempo remoto, más cerca de lo salvaje que de verdadero desarrollo positivo en el presente. De este modo el CCZ rompe con esa apropiación material y simbólica, y desarrolla una comunicación política, logrando con éste un espacio de agenciamiento que conecta las prácticas estéticas con las prácticas políticas, concretándose en acciones que intentan exigir cambios. Sin embargo, según Salazar (2012), para los pueblos indígenas “*son más importantes las prácticas que las representaciones*” por eso las discusiones sobre estilo y estética no deben privilegiarse sobre los procesos reales de agenciamiento político y defensa de sus derechos.

Como pudimos ver en el desarrollo de esta tesina, no es el único colectivo indígena produciendo desde la apropiación de las herramientas de comunicación, esto ha generado que cada vez más se vayan tejiendo redes de unión y colaboración entre los distintos grupos, en el caso de Colombia, Mora sostiene:

“Las conexiones entre sus autores son evidentes, pues coinciden en las mismas arenas de agenciamiento político y social de la diferencia cultural, por ejemplo, la de los movimientos indígenas regionales y nacionales o la de la esfera pública de difusión en festivales nacionales y circuitos internacionales. No es forzado pensar entonces que las obras comparten rasgos comunes de motivación, pues están conectadas orgánicamente con las agendas políticas de las organizaciones que las sustentan, y que sus autores pueden ser considerados como una comunidad de practicantes que persiguen objetivos socialmente

comunes –dada su condición de diferentes–, en un escenario nacional y global jerarquizado y asimétrico de luchas, tensiones y debates” (Mora, 2015, p. 24).

Todas estas producciones se han convertido en interesantes herramientas para quebrar cierta hegemonía de quienes han controlado históricamente las tecnologías audiovisuales, ya que como ha planteado Quijano, las culturas dominadas “*serían impedidas de objetivar sus propias imágenes, símbolos y experiencias subjetivas, de modo autónomo, es decir, con sus propios patrones de expresión visual y plástica. Sin esa libertad de objetivación formal, ninguna experiencia cultural puede desarrollarse*” (2011, p. 5). Logrando transformar o enriquecer, en el caso colombiano, una identidad nacional que hasta hace no mucho tiempo ignoraba o no reconocía a los pueblos originarios como identidades inherentes al país y difundiendo otras imágenes y saberes, que disputan el sentido común estigmatizante que los medios masivos de comunicación históricamente han re-producido sobre estos pueblos.

Consideramos que mirar hacia atrás, desentrañar un poco la historia que atravesaron estos pueblos sobre todo desde el siglo XX, no es quedarse en el pasado, sino, repensar los acontecimientos, para lograr mayor entendimiento de la realidad que atraviesan hoy. Realidad que también nos atraviesa e interpela a nosotros, como futuros comunicadores, que buscamos reflexionar de forma crítica sobre cómo llegamos hasta acá, con herencias coloniales eurocentristas que aún hoy cargamos, como una mochila que hay que ir haciendo cada vez más visible, intentando “alivianarla”. Hoy, inmersos en el campo de la comunicación que se ubica como gran protagonista de las relaciones humanas, donde muchos de los acontecimientos públicos están directamente regidos por ella, seguidos segundo a segundo de forma casi instantánea, dónde estamos en una suerte de interconexión, consideramos acertado avanzar con criterios reflexivos, que parten desde la forma en que concebimos y naturalizamos la realidad. Dejar de lado las demandas de nuestras civilizaciones más antiguas, sería un grave error en esta vorágine de desarrollo, que crece arrastrando herencias coloniales, proponiendo la explotación desmesurada de la tierra y el olvido de las tradiciones ancestrales, priorizando los intereses de los grandes capitales.

Por lo tanto, creemos que el desarrollo de colectivos de comunicación indígenas, obliga a las ciencias de la comunicación y, a las ciencias sociales, a repensar la política, la subjetividad, la construcción de sentido, desde una mirada no eurocéntrica, permitiéndose construir nuevas tipologías, nuevas “epistemologías del sur”. Que cada vez haya más propuestas decoloniales, que elaboren análisis y categorías a partir de nuestros propios

contextos, con nuestras propias realidades, sin estructuras foráneas que muchas veces no representan las formas de vida latinoamericanas, mucho menos la de los pueblos originarios.

## Bibliografía

- Arias Herrera, J. C. (2010). *La vida que resiste en la imagen. Cine, política y acontecimiento*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Bajas Irizar, M. (2005). *Una mirada al video indígena Latinoamericano. Entrevista a Amalia Córdova*. Revista chilena de antropología visual (5). Recuperado de: [http://www.antropologiavisual.cl/2005\\_5\\_ent01\\_bajas.html](http://www.antropologiavisual.cl/2005_5_ent01_bajas.html)
- Bajas Irizar, M. (2008). *La Cámara en manos del otro: El estereotipo en el video indígena mapuche*. Revista Chilena de Antropología Visual, (12): 70-02. Recuperado de: [http://www.rchav.cl/imagenes12/imprimir/bajas\\_imp.pdf](http://www.rchav.cl/imagenes12/imprimir/bajas_imp.pdf)
- Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Ediciones G. Gili, S.A. de C.V.
- Barbero, J (1997). *Heredando el futuro. Pensar la comunicación desde la educación*. Revista Nómadas (5). Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/1051/105118998002.pdf>
- Barre Chantall, M. (1982). *Políticas indigenistas y reivindicaciones indias en América Latina 1940-1980*. En F. Rojas Aravena (Ed), *América Latina: etnodesarrollo y etnocidio*. (pp. 41-82). San José de Costa Rica: FLACSO.
- Bischof, H. (1971). *Indígenas y españoles en La Sierra Nevada de Santa Marta-siglo XVI*. Alemania: Universidad de Bonn.
- Briones, C. (2004). *Construcciones de aboriginalidad en Argentina*. Société suisse des Américanistes/Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft Bulletin, (68):73-90.
- Castro Gómez, S. (s/f). *Historicidad de los saberes, estudios culturales y transdisciplinariedad: reflexiones desde América Latina*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales.
- Carreño, G. (2007). *Miradas y alteridad: la imagen del indígena latinoamericano en la producción audiovisual*. Chile: Universidad de Chile.
- Colombia. Consejo Territorial de Cabildos. (2002). *Políticas de los pueblos indígenas de La Sierra Nevada de Santa Marta*. Santa Marta.
- Coronado, B. (1993). *Historia, tradición y lengua Kogui*. Bogotá: Ecoe Ediciones.
- Córdova, A. (2011). *Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina*. Comunicación y medios (24): 81-107.

- Cruz Rodríguez, E. (2013) *Multiculturalismo e interculturalismo: una lectura comparada*. Cuadernos Interculturales, vol. 11 (20): 45-76.
- Doyle, M. (2017). *El "derecho a la comunicación con identidad": Aportes de los debates indígenas en Argentina para pensar la noción de derecho a la comunicación*. Revista Mediaciones (13):40-56.
- Foucault, M. (2016). *Historia de la sexualidad - tomo I*. Córdoba: Machete Ediciones.
- Giraldo Jaramillo, N. (2010). *Camino en espiral. Territorio sagrado y autoridades tradicionales en la comunidad indígena Iku de la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia*. Revista Pueblos y Fronteras (6):184-186.
- Gleghorn, C. (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: “Por la vida, imágenes de resistencia”. Bogotá, CLACPI.
- Hale, C. (2002). “*Does Multiculturalism Menace? Governance, Cultural Rights and the Politics of Identity in Guatemala*”. Journal of Latin American Studies, (34): 485-524.
- Iriarte Díaz Granados, P y Miranda Pérez, W. (2011). *Los usos del audiovisual en el Caribe colombiano: relato desde las organizaciones, los realizadores y los colectivos*. Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano; Ministerio de Cultura.
- J. J. García y G. Monteforte. (2006) *Presentación: En Raíz de la imagen*. Catálogo del VIII Festival internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas. Ojo de Agua Comunicación, (5). Oaxaca: CLACPI.
- Quijano, A. (2011). *Colonialidad del poder y subjetividad en América Latina*. Revista semestral del Departamento de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos de la Universidad de Guadalajara “Contextualizaciones Latinoamericanas” (5): 1-13.
- Mateus Mora, A. (2012). *Lo indígena en el cine y video colombianos: panorama histórico*. Cuadernos de Cine Colombiano-Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento. Vol.17A.
- Mora, P. (2012). *Nuevas imágenes en movimiento*. Cuadernos de Cine Colombiano-Cine y video indígena:del descubrimiento al autodescubrimiento. Vol.17B.
- Mora, P. (2013). *Nuestras Miradas*. Bogotá: Fundación Friedrich Ebert Stiftung.

- Mora, P. (2015). *Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia*. Bogotá: Cinemateca Distrital, IDARTES.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. España: Paidós.
- Ng'weno, B. (2013). *¿Puede la etnicidad reemplazar lo racial? Afrocolombianos, indigenidad y el Estado multicultural en Colombia*. Revista colombiana de Antropología. Vol. 49 (1):71-104.
- Restrepo, E. (2014). *Interculturalidad en cuestión: cerramientos y potencialidades*. *Ámbito de encuentros* 7 (1): 9-30.
- Restrepo Hoyos, P. (2015). *Reseña del libro Mora, P. (ed.) (2015). Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia*. Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Restrepo, P. y Valencia, J.C. (s/f.). *Impacto político del audiovisual intercultural: algunos casos colombianos*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Rincón, O. (2009). "Estos/medios/apropiados: cuentos indígenas de la paciencia, la identidad y la política". Revista de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia, 21.
- Trujillo Escobar, S. (2013). *Imágenes y acciones que transforman la historia*. DAUPARÁ-Muestra de cine y video de los pueblos indígenas en Colombia: 9-11.
- Uribe, Carlos Alberto. (1998). *De la vitalidad de nuestros hermanos mayores de la nevada*. Revista de Antropología y Arqueología: 9-91
- Schiwy, F. (2005). *La otra mirada: Video indígena y descolonización*. Miradas. Revista del audiovisual (8).
- Suárez, C. (2008). *Informe sobre la integridad cultural de los Pueblos Yukpa, Chimila, Wiwa, Sikuani y Saliba*. Ministerio de Cultura, Dirección de Poblaciones. Bogotá D.C.
- Zizek, S. (2001). *Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional*. En Jameson, F. y Zizek, S (Eds), Estudios culturales. Reflexiones sobre el Multiculturalismo. Buenos Aires: Paidós.

#### Recursos web

- Betancur, S. (10/04/2013). Ministerio del Interior.  
Recuperado de:  
<https://www.mininterior.gov.co/content/resguardo-indigena>

- Bonilla Mejía, L., Higuera Mendieta, I. y Pérez Valbuena, G. (2017). *La línea negra y otras áreas de protección de La Sierra Nevada de Santa Marta: ¿han funcionado?*. Banco de la República, Documentos de trabajo sobre economía regional, (253). Recuperado de:  
[http://www.banrep.gov.co/docum/Lectura\\_finanzas/pdf/dtser\\_253.pdf](http://www.banrep.gov.co/docum/Lectura_finanzas/pdf/dtser_253.pdf)
- Colombia. Ministerio de Cultura.(s/f). *Caracterización de los pueblos indígenas de Colombia, dirección de poblaciones:WIWA La gente que da origen al calor*. Recuperado de:  
<http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Poblaciones/PUEBLO%20WIWA.pdf>
- Colombia. Ministerio de Cultura. (s/f). *Caracterización de los pueblos indígenas de Colombia, dirección de poblaciones: KAGGABBA (KOGUI) Los guardianes de la armonía del mundo*. Recuperado de:  
<http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Poblaciones/PUEBLO%20K%20C3%81GGABA%20%28KOGUI%29.pdf>
- Colombia. Ministerio de Cultura. (s/f). *Caracterización de los pueblos indígenas de Colombia, dirección de poblaciones: IKU (ARHUACOS) Guardianes de la vida*. Recuperado de:  
<http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Poblaciones/archuaco.pdf>
- Colombia. Ministerio de Cultura (2010). *Caracterización de los pueblos indígenas en riesgo*. Bogotá: Dirección de poblaciones Ministerio de Cultura. Recuperado de:  
<http://www.mincultura.gov.co/areas/poblaciones/pueblos-indigenas/Documents/Compilado%20de%20Caracterizaciones%20Pueblos%20en%20Riesgo.pdf>
- Colombia. Ministerio del Interior. (2015). *Diagnóstico y líneas de acción para las comunidades Wiwa de La Sierra Nevada de Santa Marta (Departamentos Cesar, Magdalena y Guajira) en el marco del cumplimiento del Auto 004 de 2009*. Recuperado de:  
[https://siic.mininterior.gov.co/sites/default/files/unificacion\\_plan\\_salvaguarda\\_wiwa\\_2.pdf](https://siic.mininterior.gov.co/sites/default/files/unificacion_plan_salvaguarda_wiwa_2.pdf)
- Colombia Informa. (03/22/2019). Colombia Informa. Disponible en: <http://www.colombiainforma.info/a-exigencias-de-la-minga-por-la->

vida-duque-responde-con-represion/?fbclid=IwAR3KTqnqw4IFvOrX7il8X9KC6Ekdaf2WmvCjpY\_bVNueeHiSy8scmXOYCnY

- Córdova, A. y Zamorano, G. (2004). *Mapeando medios en México: Video y radio indígena y comunitario*. National Museum of the American Indian Smithsonian Institution. Recuperado de:  
<https://americanindian.si.edu/explore/film-media/native-media-topics/mapping-mexican-media>
- Londoño Toro, B. (s/f). *La constitución de 1991 y los indígenas*. Red cultural del banco de la República de Colombia, credencial historia (146). Recuperado de:  
<http://www.banrepultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-146/la-constitucion-de-1991-y-los-indigenas>
- Observatorio étnico cecoin. (18/12/2014). *Conocimiento tradicional indígena: normatividad, propuestas de protección y retos de los pueblos y sus organizaciones*. Recuperado de:  
[http://observatorioetnicocecoin.org.co/cecoin/index.php?option=com\\_content&view=article&id=453:conocimiento-tradicional-indigena-normatividad-propuestas-de-proteccion-y-retos-de-los-pueblos-y-sus-organizaciones&catid=13:boletines&Itemid=62](http://observatorioetnicocecoin.org.co/cecoin/index.php?option=com_content&view=article&id=453:conocimiento-tradicional-indigena-normatividad-propuestas-de-proteccion-y-retos-de-los-pueblos-y-sus-organizaciones&catid=13:boletines&Itemid=62)
- Organización Gonwindua Tayrona (2008). *Para retomar lo nuestro*. Revista Zhigoneshi. Santa Marta, Mayo-Julio. Recuperado de:  
[https://issuu.com/zekunyina/docs/revista\\_zhigoneshi\\_1](https://issuu.com/zekunyina/docs/revista_zhigoneshi_1)
- Vallejo, M. (2009). *La tecnología al servicio de la madre naturaleza*. Signo y Pensamiento, Vol. 28, (54): 348-360. Recuperado de:  
[https://www.researchgate.net/publication/262458248\\_Technology\\_for\\_the\\_Benefit\\_of\\_Mother\\_Nature](https://www.researchgate.net/publication/262458248_Technology_for_the_Benefit_of_Mother_Nature)
- Vilorio de La Hoz, J. (2005). *Sierra Nevada de Santa Marta: Economía de sus recursos naturales*. Documentos de trabajo sobre economía regional, (61). Recuperado de: [http://www.banrep.gov.co/docum/Lectura\\_finanzas/pdf/DTSER-61-VE.pdf](http://www.banrep.gov.co/docum/Lectura_finanzas/pdf/DTSER-61-VE.pdf)
- Wakamu. *Nuestra Tradición*. Wakamu. Recuperado de  
<https://wakamu.com/cultura-arhuaca/tradicion/>

